

CRÍTICA TEXTUAL

UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO PARA LA EDICIÓN DE TEXTOS



CRÍTICA TEXTUAL.
UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO
PARA LA EDICIÓN DE TEXTOS

Colección Ediciones Especiales

CRÍTICA TEXTUAL. UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO PARA LA EDICIÓN DE TEXTOS

Editores:

Belem Clark de Lara

Concepción Company Company

Laurette Godinas

Alejandro Higashi

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

M860.9

C9343

Critica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos / editores:
Belem Clark de Lara ... [et al.]. -- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México :
Universidad Nacional Autónoma de México : Universidad Autónoma Metropolita-
nana, 2009
321 p. ; 23 cm. -- (Colección Ediciones especiales).

Actas del II Coloquio Multidisciplinario sobre Ecdótica, que se llevó a cabo
del 13 al 15 de octubre de 2004, en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la
UNAM.

ISBN 978-607-462-019-1

1. Literatura mexicana -- Crítica textual -- Congresos. 2. Crítica textual --
Investigación -- México -- Congresos. 3. Crítica textual -- Congresos. I. Clark de Lara,
Belem, ed. II. Coloquio Multidisciplinario sobre Ecdótica (2o : 2004 : Ciudad de
México).

Primera edición 2009

DR ©

EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria

04510 México, D.F.

Instituto de Investigaciones Filológicas

www.unam.mx

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Filosofía

San Rafael Atlixco núm. 186, Col. Vicentina

Iztapalapa, 09340 México, D.F.

pubf@xanum.uam.mx

ISBN: 978-607-462-019-1

In memoriam Olga Valdés García

Índice

Presentación	13
--------------------	----

I. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS MEDIEVALES Y NOVOHISPANOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

LAURETTE GODINAS

Ecdótica y textos filosóficos medievales con varios testimonios: problemas y posibles soluciones	21
---	----

MARÍA JOSÉ RODILLA

Anotaciones de <i>realia</i> y <i>similia</i> . Fortunas y adversidades en dos ediciones: el <i>Claribalte</i> y los <i>Infortunios de Alonso Ramírez</i>	35
--	----

OLGA VALDÉS GARCÍA

Edición del anónimo <i>De rebus gestis Ferdinandi Cortesii</i>	43
--	----

ROBERTO HEREDIA CORREA

Una nueva edición del tratado <i>De dominio infidelium et iusto bello</i> de Fray Alonso de la Vera Cruz	49
--	----

II. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVIII

HILDA JULIETA VALDÉS GARCÍA

Edición del discurso <i>Delle strutture antiche</i> del jesuita mexicano Pedro José Márquez	59
--	----

CONCEPCIÓN COMPANY COMPANY

La puntuación en textos novohispanos no literarios del siglo XVIII	65
---	----

III. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS MEXICANOS DEL SIGLO XIX

BELEM CLARK DE LARA Y ANA LAURA ZAVALA DÍAZ	
Acerca de la edición crítica de las obras de José Tomás de Cuéllar. Generación de infraestructura	79
MANUEL SOL	
La tradición impresa de <i>Los bandidos de Río Frío</i>	93
ANA ELENA DÍAZ ALEJO	
Edición crítica de las "Crónicas" de Puck (Manuel Gutiérrez Nájera, <i>El Universal</i> , 3 de diciembre 1893 - 6 de enero de 1895)	105
CELENE GARCÍA ÁVILA	
El taller poético de Gutiérrez Nájera en sus crónicas	113
CLAUDIA CABEZA DE VACA VILLAVICENCIO Y YÓLOTL CRUZ MENDOZA	
El "desorden organizado" en la narrativa nerviana. Una propuesta de edición para los cuentos de Amado Nervo (1890-1900)	131

IV. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS MEXICANOS DEL SIGLO XX

CARLOMAGNO SOL TLACHI	
Notas para una edición crítica de <i>Zozobra</i> de Ramón López Velarde	141
LOURDES FRANCO BAGNOULS	
Crítica genética. Seis textos de Bernardo Ortiz de Montellano en <i>Excelsior</i>	155
EVODIO ESCALANTE	
En busca del texto perdido. <i>El Canto a un dios mineral</i> de Jorge Cuesta	163
ALEJANDRO HIGASHI	
La anotación de <i>Balún-Canán</i> como una tarea crítica	177
AURELIO GONZÁLEZ	
La edición de textos recogidos de la tradición oral: el caso de los cuentos tradicionales	197

V. EDICIÓN CRÍTICA GENÉTICA

ISRAEL RAMÍREZ

- Genética y crítica textuales en la edición de
obras contemporáneas 209

ANTONIO CAJERO

- Variantes, apócrifos y palimpsestos en la *editio princeps*
de *Fervor de Buenos Aires*, de Borges 233

LUIS ÁNGEL RODRÍGUEZ BEJARANO

- Octavio Paz y la depuración poética: dos propuestas de
edición crítica 247

PABLO LOMBÓ MULLIERT

- Problemas textuales y planteamientos para editar
Libertad bajo palabra 261

VI. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS EN LENGUAS INDÍGENAS
Y CORPUS DE ESPAÑOL INDÍGENA

FRIDA VILLAVICENCIO

- De la paleografía a la edición crítica: ¿una ecdótica para lenguas
indígenas? 279

PILAR MÁYNEZ Y SALVADOR REYES

- Problemas en la transcripción y edición del texto náhuatl de
La Pasión de Cristo 297

JEANETT REYNOSO NOVERÓN Y CONCEPCIÓN COMPANY COMPANY

- Criterios de edición de un corpus oral: *El español indígena*
de México 309

Presentación

Con la preocupación de establecer una comunicación interdisciplinaria entre investigadores dedicados a la crítica textual, en 1999, en el Instituto de Investigaciones Filológicas, organizamos un taller de discusión pensado como una forma eficaz de crear vínculos más estrechos entre colegas de distintas disciplinas. En este Seminario concebimos la crítica textual como la disciplina que rescata, depura y fija, es decir, proponemos el establecimiento de la autenticidad de los textos, su preservación de los desgastes materiales a los que están expuestos, de manera que los salve del olvido, de los cambios, de las alteraciones o mutilaciones que sufren a lo largo del tiempo, preparándolos para una crítica eficaz, certera y provechosa que, por medio de la hermenéutica, conduzca a la interpretación y a la comprensión de la cultura nacional.

Una grata sorpresa fue que el llamado tuvo fuerte resonancia entre los jóvenes estudiantes; de aquella primera acción, se derivaron otras actividades importantes. Hace tres años, un grupo de estudiosos de diferentes especialidades —fundamentalmente lingüistas, literatos e historiadores— iniciamos el Seminario Multidisciplinario de Crítica Textual, con la convicción de que la transcripción y edición crítica de textos en nuestro país requerían de un estudio y un trabajo concienzudo, y de que las diversas áreas del conocimiento tenían necesidades distintas —pero en muchos casos problemas similares— a la hora de reproducir una obra, ya se trate de una transcripción paleográfica, ya se trate de una edición crítica.

Inauguramos las actividades de dicho Seminario el 6 de septiembre de 2001 con dos jornadas de intenso trabajo, en las que participamos 24 colegas de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Universidad Autónoma Metropolitana y de El Colegio de México, y se leyeron 23

comunicaciones. El acto estuvo auspiciado por el Centro de Estudios sobre la Universidad y por el Instituto de Investigaciones Filológicas.

El primer año, según lo previsto, los miembros del Seminario Multidisciplinario de Crítica Textual nos reunimos una vez al mes. Aquí, durante 11 sesiones tuvimos la oportunidad de compartir nuestras experiencias en paleografía, con la finalidad de llegar a acuerdos metodológicos mínimos de transcripción paleográfica. Además, como parte de las actividades docentes, se impartió en el nivel de licenciatura el curso anual de Crítica Textual, materia optativa dentro de la Licenciatura de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, en el cual varios miembros del Seminario dictaron uno o varios módulos, con duración de 4 a 6 horas cada uno, exponiendo los aspectos metodológicos, teóricos y terminológicos propios del enfoque ecdótico que requieren sus respectivas disciplinas. El segundo año de este Seminario se abrió con un curso de ecdótica impartido por Laurette Godinas de El Colegio de México y Alejandro Higashi de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. La discusión en las reuniones mensuales giró en torno a la problemática que cada uno de nosotros, desde la perspectiva de las propias especialidades, enfrentamos en la práctica de la edición crítica de materiales bibliohemerográficos, documentales e incluso orales. Posteriormente, continuamos con el curso de licenciatura. Durante el tercer año de actividades proseguimos con las sesiones mensuales, en las que revisamos y analizamos diversas metodologías y manuales de edición crítica, con el interés de elaborar un conjunto de normas para la transcripción y edición crítica de textos que pueda ser válido y útil a diversos especialistas de las diferentes áreas del conocimiento. Tarea importante que está todavía pendiente. En el ámbito docente, continuamos con el curso de licenciatura, tarea a la que habría que agregar que hoy el Posgrado de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México cuenta ya con dos seminarios más en edición crítica de textos, uno para materiales novohispanos y otro para materiales de los siglos XIX y XX, los cuales están comenzando a dar frutos con las primeras tesis de maestría.

Como cierre de este primer conjunto de iniciativas, los miembros del Seminario Multidisciplinario de Crítica Textual decidimos hacer un balance de los resultados de nuestros encuentros a lo largo de este periodo de trabajo conjunto, durante el que indudablemente habíamos satisfecho todas las expectativas desde una perspectiva personal, pero donde resultaba muy importante conocer, desde la experiencia colectiva, los resultados que alcanzamos como grupo de trabajo. De ahí surgió la idea de una segunda

reunión de trabajo que, explícitamente vinculada con la primera, nos permitiera al mismo tiempo dar algunos pasos adelante.

Así nació el *II Coloquio Multidisciplinario sobre Ecdótica*, que constituye la base de este libro, el cual se llevó a cabo del 13 al 15 de octubre de 2004 dentro de las instalaciones del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre los cambios más obvios estuvo primeramente el del título. En efecto, el diálogo establecido con la comunidad académica y estudiantil nos hizo considerar que el término de “ecdótica” resultaba ya familiar para un público más amplio que el que vislumbrábamos tres años antes, durante nuestra primera reunión académica. Pero los cambios no sólo fueron de forma, sino también de contenido, lo que demostraba que la experiencia de trabajo conjunto había sido altamente satisfactoria. Al día de hoy, la participación multidisciplinaria, además de lo que personalmente nos haya podido retribuir, nos ha permitido replantear las normas que regían nuestros propios proyectos, para atender los intereses de los colegas de otras especialidades. Muestra de ello es la diversificación de temas y enfoques del programa de este Coloquio. Los resultados cuantitativos también nos alientan: hemos crecido. Participaron en este Coloquio 31 ponentes, 18% más que hace tres años, y seis instituciones participantes, un 50% más; en este rubro, cabe advertir que si en el año 2001, por la Universidad Nacional Autónoma de México participamos dos dependencias, ahora se incorporaron tres más, es decir, en ese sentido, la convocatoria aumentó en un 150%.

En estas actas, donde queda recogida casi la totalidad de las participaciones, se muestra una vez más no sólo el interés de nuestra academia mexicana por una disciplina que de lejos puede parecer arcaica y restringida a los iniciados, sino la familiaridad con la que ahora nos acercamos a ella y sacamos provecho de la práctica ejercida estos últimos años para presentar propuestas metodológicas serias y enriquecedoras.

El libro *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos* está organizado en seis secciones: edición crítica de textos medievales y novohispanos de los siglos XVI y XVII; edición crítica de textos novohispanos del siglo XVIII; edición crítica de textos mexicanos del siglo XIX; edición crítica de textos mexicanos del siglo XX; edición crítica genética y edición crítica de textos en lenguas indígenas y corpus de español indígena.

Las cuatro primeras secciones permiten comprobar que, para ciertos corpus, la crítica textual es útil en sus principales aspectos metodológicos y una forma efectiva de comunicación entre especialistas.

En la parte dedicada a los textos medievales y novohispanos hasta el siglo XVII se advierten las relaciones entre ciertos tipos de texto y su tradición textual. Así, el trabajo de Laurette Godinas expone problemas específicos planteados por los textos de filosofía moral basados en el trabajo con autoridades. El capítulo a cargo de María José Rodilla da cuenta de su experiencia editorial en la anotación de ediciones críticas y de divulgación, con algunas pautas metodológicas para otros editores y otros repertorios de notas. Contamos también con los adelantos de ediciones críticas en el caso del *De rebus gestis Ferdinandi Cortesii* de Olga Valdés y del *De dominio infidelium et iusto bello* de Roberto Heredia, con una revisión de la trayectoria editorial previa que ha servido hasta ahora para difundir las obras, pero que en ningún caso han saldado las cuentas con un texto crítico fidedigno que sirva para avalar posteriores estudios.

En el caso de los textos del siglo XVIII, como lo muestra el estudio de Hilda Valdés acerca de la obra del jesuita Pedro José Márquez, la multidisciplinaria resulta imprescindible para llegar a conclusiones relevantes. Por su parte, el artículo de Concepción Company analiza la puntuación en documentos del periodo, demostrando que, lejos del caos que supone una primera valoración de los textos, existen pautas bien establecidas en el manejo de los distintos signos de interpunción.

Uno de nuestros periodos más saludables por lo que toca a la crítica textual en México es sin duda el siglo XIX, doblemente favorecido por una relativa abundancia de testimonios impresos y por la especialización de los investigadores que se han dado a la tarea de redescubrir una época desde una perspectiva textual más confiable. El ensayo de Belem Clark y Ana Laura Zavala nos presenta un proyecto editorial en proceso cuyo interés principal reside en dar a la luz de forma crítica la obra de José Tomás de Cuéllar, a menudo encasillado como sombra de Altamirano y costumbrista contumaz. Por otra parte, la edición de próxima aparición de *Los bandidos de Río Frio* de Manuel Sol restituye la voluntad de su autor contra los azares impuestos por un desafortunado proceso de enmiendas no autorales. Las "Crónicas" de Puck analizadas por Ana Elena Díaz Alejo, quien coordina la edición de las obras de Gutiérrez Nájera, nos muestran la intrincada relación intertextual de las obras de este autor, y la presentación de Celene García Ávila es prueba de que sólo una edición crítica que se interese por la variación genética garantiza las herramientas necesarias para el estudio del estilo. El texto de Claudia Cabeza de Vaca y Yólotl Cruz Mendoza presenta un proyecto editorial que se propone el rescate de la obra narrativa de juventud de Nervo.

La sección dedicada a la edición crítica de textos mexicanos del siglo XX demuestra que una disciplina añeja como la ecdótica tiene todavía mucho que aportar en su camino hasta los autores de las promociones más importantes de la época contemporánea. Carlomagno Sol Tlachi presenta los problemas a los cuales estuvo sujeta la edición que preparó de *Zozobra*, como un obligado *caveat* para otros editores. En su artículo, Lourdes Franco recuerda la importancia que sigue teniendo la *recensio* sistemática de los materiales por editar como tarea previa a la edición crítica. Por su parte, Evodio Escalante pone de manifiesto los problemas a los que una mala edición puede conducirnos en la interpretación de autores que, sin duda, son más citados que leídos acuciosamente. En su trabajo, Alejandro Higashi comparte algunas reflexiones que guiaron el proceso de anotación de *Balún-Canán*. Para cerrar esta sección, Aurelio González ofrece un panorama acerca de la falta —o el exceso, según la perspectiva— de criterios a los que se enfrenta la edición de textos tradicionales, motivada en mucho por la confluencia de distintas disciplinas interesadas en los mismos materiales.

La presencia de una sección dedicada exclusivamente a la crítica genética es una prueba fehaciente de la importancia de esta rama relativamente nueva de la ecdótica. Los trabajos presentados aquí nos ofrecen distintas perspectivas para la elaboración de ediciones críticas genéticas. Israel Ramírez hizo un repaso teórico que nos recuerda que la teoría es un andamiaje necesario para echar a andar el trabajo editorial y los problemas que enfrenta la edición de autores peculiares como Jorge Luis Borges y Octavio Paz, tan preocupados ambos por una recreación artística de sus respectivas imágenes, son analizados por Antonio Cajero, Luis Ángel Rodríguez Bejarano y Pablo Lombó.

El último apartado está dedicado a la edición de textos coloniales en lenguas indígenas y a los problemas que plantea el establecimiento de corpus para el estudio del español indígena actual. Empieza con la presentación que hace Frida Villavicencio de los problemas metodológicos y de los requisitos específicos para la edición crítica de textos purépechas novohispanos. El artículo de Pilar Máynez y Salvador Reyes pone en evidencia la necesidad de criterios editoriales *ad hoc* cuando se trata de traducciones, fundamentales en la edición de textos en lenguas indígenas. Cierra esta sección el trabajo de Jeanett Reynoso y Concepción Company en el que se exponen los criterios multidisciplinarios para constituir nuevos corpus que rescaten el contacto del español con lenguas indígenas mesoamericanas.

En el conjunto de los trabajos se hace patente que la labor ecdótica

en México constituye ya una reflexión de orden a la vez metodológico y práctico guiada por los intereses y las necesidades culturales e institucionales de nuestro país. Resultado de ambos coloquios ha sido, sin duda, que el diálogo multidisciplinario se presenta hoy como inherente al quehacer de la crítica textual y como condición imprescindible para sentar las bases de un legado cultural rico y variado que a veces aún se nos escapa por la falta de ediciones seguras, confiables, producto de una investigación rigurosa de la más alta calidad. Quedan, por supuesto, asuntos pendientes. Pero este libro pretende ser también el punto de partida para una reflexión en la que nuestra experiencia entronca con la de otros grupos en los que, como nosotros, investigadores de distintas disciplinas se han sentado a trabajar y reflexionar sobre los mismos temas, enfrentando las mismas preocupaciones.

Por último, debemos agradecer a los dicraminadores anónimos, cuyos comentarios permitieron mejorar varios aspectos de este libro.

Con este Coloquio, nuestro Seminario concluye tres años de trabajo intenso en los que se replantearon problemas y prioridades, pero con la promesa de abrirlo nuevamente a la menor provocación, con nuevas oportunidades como ésta para estar reunidos y poder convivir a lo largo de algunos días discutiendo de las cosas que nos importan: variantes, familias, *stemmata codicum*, acentos, interpunción y tantas otras minucias, con el sano propósito de que los lectores futuros puedan leer sin detenerse a mirar tanto árbol para por fin apreciar en su justo valor el bosque que ahora nosotros sólo vemos de claro en claro por falta de herramientas críticas.

LOS EDITORES

Ciudad de México, noviembre de 2006

I. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS
MEDIEVALES Y NOVOHISPANOS
DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Ecdótica y textos filosóficos medievales con varios testimonios: problemas y posibles soluciones

Laurette Godinas
El Colegio de México

Tomando en cuenta las características de la transmisión de las obras literarias medievales hispánicas y la naturaleza “letrada” del público receptor de las mismas, conformado primero por una minoría clerical y, a partir del siglo xv, por una nobleza cortesana desfuncionalizada que se siente cada vez más atraída por el ámbito de las “letras” (aunque sin abandonar del todo el ámbito de las “armas”), no es de extrañar que la mayor parte de aquellas que fueron conservadas en varios testimonios —excepto tal vez el fenómeno de la “lirica de cancionero”, cuya difusión respondió a necesidades diferentes y pasó, por ende, por canales distintos— se inscriban en la corriente de “literatura escolástica”, es decir, producida desde el ámbito universitario o por eruditos que se formaron en él y caracterizada por un importante sesgo filosófico. Esto explica sin duda el éxito indiscutible de las obras destinadas a la instrucción, desde cualquier ángulo disciplinario y cualquiera que haya sido su orientación política, de los distintos monarcas castellanos como los *Castigos del rey don Sancho*, *El Conde Lucanor* o, más tarde, los tratados ofrecidos para la formación del rey don Juan II por distintos letrados de su corte: el vademécum de historia nacional compuesto por Alonso de Cartagena, titulado *Genealogia regum Hispaniae*,¹

¹ Véase LAURETTE GODINAS, “Alonso de Cartagena historiador: la así llamada *Anacephaleosis*”, en A. González, L. von der Walde y C. Company (eds.), *Visiones y crónicas medievales. Actas de las VII Jornadas medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2002, pp. 131-145.

los tres tratados aristotélicos sobre filosofía natural compuestos por el dominico Lope de Barrientos² o los *Proverbios de Séneca* con la glosa de Pero Díaz de Toledo, seguidos casi inmediatamente por los proverbios en metro compuestos por Santillana para el príncipe Enrique, también glosados por Pero Díaz de Toledo.

La presencia de un número importante de testimonios es, sin duda, no sólo una prueba fehaciente del éxito que tuvieron estas obras tanto para sus contemporáneos como para tres o cuatro generaciones consecutivas, hasta mediados del siglo XVI,³ sino una ventaja desde el punto de vista ec-dótico, puesto que la *collatio* puede ayudar en numerosos casos a resolver los problemas de transmisión y aproximarnos, mediante la reconstrucción de la historia del texto, a lo que debió ser la lección del original hoy casi siempre perdido. En efecto, frente al cinco por ciento de probabilidades que tiene el editor crítico de acertar en las *emendationes* propuestas para los errores de transmisión en el caso de los *codices unici*,⁴ para las obras conservadas en varios testimonios se puede acudir, además del *usus scribendi*, a las lecciones variantes, aunque sin perder nunca de vista la posición que ocupan los testimonios que las presentan en el *stemma codicum*, cuando éste se puede trazar, como resumen de la historia de la tradición textual.

² Véase LAURETTE GODINAS, "Saber y poder en la época de Juan II", en C. COMPANY, A. GONZALEZ y L. VON DER WALDE (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media. Actas de las VI Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 1999, pp. 271-288.

³ El último testimonio conservado de los tratados aristotélicos de Lope de Barrientos, que nunca llegaron a difundirse por medio de la imprenta, es el manuscrito 8113 de la Biblioteca Nacional de Madrid, explícitamente datado en la primera página en el año de 1549. En el caso de los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo, el manuscrito 320 de la Fundación Lázaro-Galdiano es una copia tardía de excelente factura en humanística redonda de principios del siglo XVI, éxito que se ve aun corroborado por la presencia de ediciones consecutivas hasta las últimas dos de 1552 (Medina, Guillermo de Millis y Amberes, Juan Steelsio); esta última incluye además los *Proverbios del Marqués de Santillana* con su glosa, de la que Pero Díaz es responsable en gran parte.

⁴ Véase ALBERTO MONTANER FRUTOS, "Emendatio, buena forma y entropía: reflexiones sobre la restauración de textos épicos medievales", en M. I. TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, t. 2, pp. 669-700.

EL PROBLEMA DE LAS RAMAS BÍFIDAS

Sin embargo, no podemos negar que, incluso ante la presencia de una fornída tradición de *testes* de una obra específica, ocurre a menudo lo que subrayaba Joseph Bédier en su artículo de 1928 que cimbraría las bases de la crítica textual decimonónica, cambiando no sólo el propósito reconstructivo sino también, correlativamente, el resultado final de las ediciones críticas de allí en adelante: la existencia de cierto número de testimonios no implica siempre la posibilidad de reconstrucción "automática" con base en el estema obtenido de la *collatio codicum* puesto que, por las razones psicológicas que aducía el erudito francés o por los resultados que arroja el cotejo de los testimonios, muchas veces nos encontramos frente a una tradición en dos ramas que pone al editor, cuando ambas presentan lecciones diferentes, en la difícil postura de tener que elegir de forma argumentada una de ellas, sea porque se ciñe más al *usus scribendi* con el que parecen coincidir todos los testimonios, sea porque la otra representa un error si no gramatical, por lo menos lógico con respecto al contenido de la obra.⁵

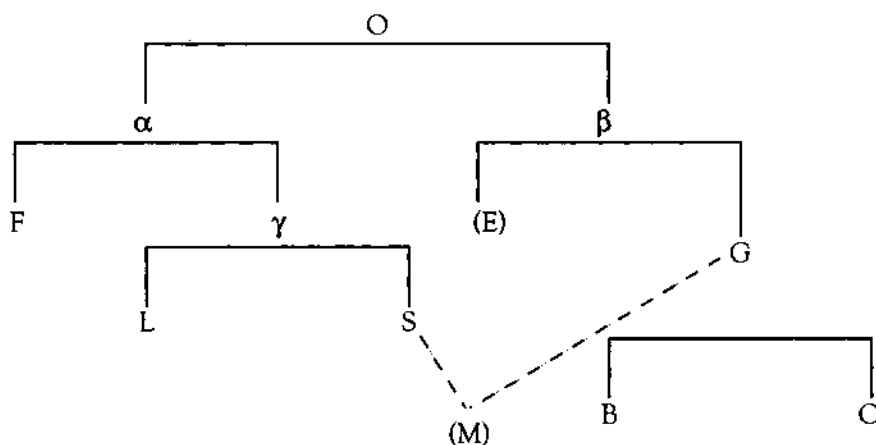
Es el caso, por ejemplo, en la edición de los tres tratados aristotélicos de Barrientos, por lo general conservados en los mismos códices (salvo el ms. h-III-13 de El Escorial, el cual contiene sólo el *Tractado de la adivinanza*, la obra más exitosa del autor, y el ms. 8113 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que carece del *Tractado de caso y fortuna*).⁶ La *examinatio* y *selectio* que sigue de la *collatio codicum* arroja resultados para la *constitutio stemmatis* que apuntan hacia una división bipartita de la tradición: una rama α que incluye los testimonios cuya puesta por escrito se puede datar de mediados-tercer cuarto del siglo xv —el ms. 6401 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con sigla F; el ms. Egerton 1868 de la British Library, L y el ms. 2096 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, S— y una rama β representada por el ms. 18455 de la Biblioteca Nacional de Madrid, perteneciente a la colección donada a la Biblioteca Nacional por Pascual de Gayangos, con sigla G —del que fueron sacadas las dos copias decimonónicas hoy conservadas, la del ms. 2915 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que procede de la biblioteca de Estébanez Calderón, EC, y el ms. D.7 de la Biblioteca Pública de Boston, B— y el ma-

⁵ JOSEPH BÉDIER, "La tradition manuscrite de *Le lai de l'ombre*. Reflexion sur l'art d'éditer les anciens textes", *Romania*, 54 (1928), pp. 321-356.

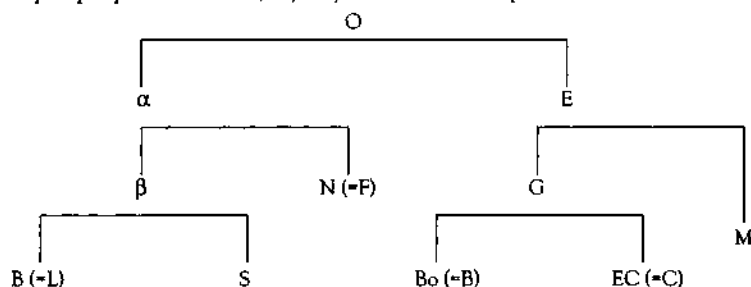
⁶ Vid. PALOMA CUENCA MUÑOZ, "Introducción", en LOPE DE BARRIENTOS, *Tractado de la Divinanza*, Ayuntamiento de Cuenca-Instituto Juan de Valdés, Cuenca, 1994, pp. 89-92.

nuscrito h-III-13 de la Real Biblioteca de El Escorial, E. Un lugar especial en la representación gráfica de la tradición ocupa el ms. 8113 de la Biblioteca Nacional de Madrid, M, códice misceláneo de letra uniforme que menciona de forma explícita al inicio del volumen la fecha de 1549, pues las evidencias indican que se trata de una copia de la rama β fuertemente influenciada por algún testimonio de la rama α , es decir, una copia contaminada.

Limitándonos al caso del *Tractado de caso y fortuna*, en el que desaparecen los testimonios E y M, podemos representar gráficamente la tradición textual del siguiente modo:⁷



⁷ Aunque la tradición conservada no permita afirmar que existen uno o más subarquetipos entre β y G, he optado por trazar una línea vertical más larga que dé cuenta de la diferencia de casi medio siglo que existe entre éste y F. Pongo entre paréntesis el ms. E, de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial porque sólo contiene el tercer tratado, titulado *Tractado de la adivinanza*, del que no me ocupo aquí puesto que ya fue publicado por PALOMA CUENCA (véase *supra*), quien propone un *stemma codicum* similar, aunque otorga a E un papel de subarquetipo que convierte G, M, Bo y C en *codices descripti*.



En algunos casos, son errores evidentes los que permiten aislar ambas ramas: así, F, L y S, es decir, la rama α , presentan frente a G, el único representante de la rama β en el caso del *Tractado de caso y fortuna*, omitido por el copista del manuscrito misceláneo M, errores comunes conjuntivos por:

a) omisión

Quest. 2 ^{8/}

FLS: algunas cosas acaescen sin propósito y fin del mayor

G: algunas cosas acaescen sin propósito y fin del menor que non acaescen sin propósito y fin del mayor

b) sustitución

Quest. 2 ^{12/}

FLS: muchas cosas [...] fortuitos [...] fortuitos

G: fortuitas fortuitas

Quest. 5 ^{10/}

FLS: por rrespecto de Dios [...] que algo venga causalmente

G: casualmente

Quest. 5 ^{32/}

FLS: por la impulsión o alcançamiento

G: alcançamiento

En el caso contrario, se consideran errores de G todos los casos en los que éste propone variantes distintas de las que ofrece la rama α cuando ésta no se equivoca, presentando errores por:

a) adición

Quest. 2 ^{6/}

G: Por tanto se dize que alguno bien fortunado quando obra [...]

FLS: Por tanto se dize alguno bien fortunado quando obra [...]

b) omisión

Quest. 6 ^{25/}

G: Por lo cual Tulio en el libro *De amiçicia* dize: Fortuna eum quem [...]

FLS: Por lo cual Tulio en el libro *De amiçicia* dize: Fortuna casi medicus ignarus excecavit, non autem Fortuna ceca est, sed eos çecos multos plurimus eficit. Quiere dezir la Fortuna, así como físico ignorante, a muchos çiega, non porque la Fortuna sea çiega, mas porque faze çiegos a los que en ella confian. Asimismo dize Séneca en sus *Proverbios*: Fortuna eum quem [...]

c) sustitución

Cap. II 41/

G: El gramático es causa açcidente

FLS: açcidental

Cap. II 42/

G: dízese aquí el gramático cosa asçidental

FLS: causa

La presencia de una tradición claramente bifida, si es cerrada (es decir, si no presenta casos evidentes de contaminación), no impide *a priori* que se lleve a cabo un intento de edición crítica integral orientada hacia la reconstrucción, supeditada a la hipótesis de trabajo explícitamente enunciada en la introducción de la edición, de un original plausible. Sin embargo, no se puede pasar por alto la necesidad de incluir en el aparato crítico un apartado especial en el que se discutan justamente esos casos donde el apoyo mecánico que brinda el *stemma codicum* se ve limitado por la oposición tajante entre dos ramas, obligando al editor a defender la lección por la que opta para la *constitutio* de su texto crítico; esta situación, fácil de resolver en el caso de errores evidentes de una de las ramas en su conjunto, se complica sobremanera cuando se trata de variantes adiaforas, para las cuales es preciso recurrir a argumentos como la coherencia interna (*usus scribendi*) o la mejor adaptación gramática y/o lógica al contexto de enunciación.

Así, en la edición del *Tractado de caso y fortuna*, además de un aparato crítico a pie de página opté —siguiendo el sendero marcado por Germán Orduna en su edición de la *Crónica del Rey don Pedro y del Rey don Enrique, hijos de Alfonso XI*— por un aparato de notas críticas ubicadas al final de cada capítulo en el que se ofrece un espacio para la discusión sobre la elección de variantes en casos de oposición de ramas.

Texto crítico:

^{10/} Terçero defecto o falta que tiene la fortuna es de la verdad, por quando muchos^f paresçen^e ser bien fortunados y non lo son. ^{11/} Por ende con grant diligençia es de mirar qual fortuna es buena o mala, ca en esto acaesçen grandes engaños^h, rreputando los omnes por mala fortuna algunas cosas que les acaesçenⁱ segunt sus deseos, las quales devrían ser tenidas por mala fortuna. ^{12/} Y por tanto dize sant Agostín en el libro *De verbis domini*: ^{13/} Magne inquam virtutis est cum felicitate luctari⁴, magne felicitatis est a felicitate non vinci. ^{14/} Quiere decir que grant virtud es luchar con la bienaventuranza y non ser vençido de la bienaventuranza. ^{15/} Luchar con la bienaventuranza^j es examinar con diligençia qual es la verdadera o engañosa bienaventuranza para seguir la una y foír la otra.

Pie de página:

⁴ luctari FG: evitari LS

Fin de capítulo:

^{f (10/)} muchos G: muchas cosas *FLS*; se trata de un error evidente de la rama α , no sólo por una cuestión de concordancia con el adjetivo que sigue, *fortunados*, sino porque todo el “Capítulo qué cosa es caso y fortuna” fue dedicado a mostrar que las cosas no pueden ser *fortunadas*.

^{e (10/)} parecen *FLS*: om. G; se trata de una omisión, frecuente en G, que vuelve agramatical la oración.

^{b (11/)} grandes engaños *FLS*: muchos engaños y grandes G; la estructura “adjetivo + sustantivo + conjunción + adjetivo” es un *hápx*, pues el *usus* marca en todos los testimonios una preferencia por la coordinación de los dos adjetivos delante del sustantivo; se puede suponer aquí que el copista de G omitió en el momento de la puesta por escrito del fragmento memorizado uno de los adjetivos, y, dándose cuenta casi inmediatamente del error, añadió éste después del sustantivo.

^{i (11)} que devrían ser tenidas por buena fortuna y reputando por buena fortuna algunas cosas que les acaecen *FLS*: om. G; se trata de un salto *ex homoioteleuton* causado por la repetición en contextos similares de *acaesçen*.

^{j (14/)} y non ser vencidos de la bienaventurança. Luchar con la bienaventurança *FLS*: om. G; salto *ex homoioteleuton* provocado por la repetición de *bienaventurança*.

Este fenómeno podría parecer inherente sólo a tradiciones textuales relativamente sencillas. Sin embargo, lo encontramos también en una obra que la supera no sólo en amplitud, sino también en el número de copias conservadas, como es el caso de los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo, prueba del éxito innegable de las obras de contenido ético entre 1450 y 1550.⁸ Aunque el problema de las ediciones se despacha

⁸ Son 22 los testimonios conservados: 12 manuscritos (mss. 9964 [M1], 6724 [M2] y 18066 [M3] de la Biblioteca Nacional de Madrid; N.II.7 [E1], T.III.9 [E2], T.III.10 [E3] y S.II.10 [E4] de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial; II-92 [P1] y II-614 [P2] de la Biblioteca de Palacio Real; 980 [B] de la Biblioteca de Catalunya; II-421 [S] de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (procedente de la Biblioteca de Palacio); y 320 [L] de la Fundación Lázaro Galdiano cuya *collatio* no he podido aún llevar a cabo y 10 ediciones (Zamora, Antón de Centenera, 1482; Zaragoza, Pablo Hurus, 1491; Sevilla, Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1495; Toledo, Pedro Hagenbach, 1500; Sevilla, Johanes Pegnicer de Nuremberga y Magno Herbst de Fils, 1500; Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512; Sevilla, Juan Cromberger, 1535; Medina del Campo, Guillermo de Milis, 1552; Amberes, Juan Steelsio, 1552; y Medina del Campo, Adrián Ghemart, 1555). Para una descripción detallada de los testimonios, véase LAURETTE GODINAS, *Tipología y función de las autoridades en los Proverbios de Séneca de Pero Díaz*

con cierta facilidad, puesto que toda la tradición impresa —representada por la sigla I— parece, con base en las calas efectuadas, descender de la misma rama manuscrita, la *collatio codicum* arroja otra vez como resultado un árbol bifido, con algunas diferencias importantes entre ambas ramas. Así, el final del proverbio [81], sin duda uno de los más difíciles de explicar a la luz de la ética cristiana tomando en cuenta su carácter altamente pragmático, cambia completamente según la rama a la que pertenece el testimonio:

Rama α: E1, B, S, I (falta el final en E3 y M3)	Rama β: M1, E2, E4, P1, P2 (falta final en M2)
Ca las maldades non aprovechan en efecto e non quedan syn pena en esta vida e la otra. El que obra derechamente non quedará sin remuneración en esta vida e en la otra. E como de suso es dicho esta sentençia deste prouerbio non la dixo Séneca de su propia intención por que creyesse que era çierta e verdadera e dicha segunt verdadera razón de philosophia. Ca él sería contrario a sí mesmo en otros lugares segunt que de suso pareçe. Mas dixo esto aquí Séneca hablando pasionadamente e segunt tracto mundano. En esta manera bien dize el prouerbio: “Quando las maldades etc.”.	Ca las maldades non aprovechan en efecto e non quedan syn pena en esta vida e la otra. E lo que dize Séneca es segund común fabla de los omnes e hablando apasionadamente e por eso bien dize el proverbio: “Quando las maldades etc.”.

Cabe destacar aquí que, del mismo modo que en el ejemplo anterior, el editor se ve colocado en una situación compleja puesto que, *a priori*, ninguna de estas lecciones es errónea. En efecto, en ninguna de las dos versiones se traiciona la regla de oro del discurso glosístico medieval, heredero de las normas de división expuestas en lo que fue una de las formas que tomó la retórica forense al verse desfuncionalizada en la Edad Media, las *artes*

de Toledo en la tradición de los manuales para la formación del príncipe, tesis de doctorado inédita, El Colegio de México, México, 2004, pp. 38-45.

praedicandi (apoyándose en las distinciones escolásticas): la consignación del *thema*, su *divisio* y las autoridades de las varias subdivisiones, terminando de forma cíclica con lo que había iniciado la discusión, “por eso bien dize el proverbio”. De hecho, este proverbio es un ejemplo pertinente de cómo la supeditación al género de la glosa tiene repercusiones que van más allá de la lógica discursiva, puesto que se repite el proverbio incluso cuando desde el inicio de la glosa había afirmado, como lo hará a lo largo del extenso comentario, que “la sentençia deste proverbio es más dicha con pasión que non con rrazón”.⁹

Y si bien el cotejo entre los numerosos testimonios que conservamos de esta obra permite discernir subfamilias —como por ejemplo E3 y M3, códices de factura más descuidada,¹⁰ que parecen descender del mismo subarquetipo y de la rama α —, la búsqueda de una tercera rama resulta infructuosa. De ahí que, hasta este punto de la *collatio*, todo indica que las decisiones editoriales en el caso de oposición de ramas recaerán, como en el caso anterior, en el editor.

EL MODELO LATINO

El problema del modelo latino se plantea de forma doble en los textos filosóficos: en primer lugar, queda claro que, detrás de las ideas propuestas en los *argumenta ab auctoritate*, existen originales latinos clásicos, bíblicos o escolásticos que los autores traducen para la estructuración de su propio pensamiento; pero tampoco se puede obviar que los originales que sirven como modelos dependen en gran medida de la transmisión medieval de las obras a las que se alude y que, por lo tanto, es importante tomar en cuenta este fenómeno antes de tomar las decisiones ecdóticas pertinentes con vistas a la constitución del texto crítico.

Por lo que respecta a los modelos que subyacen a la composición de una obra en su conjunto, no se puede negar que la base tomista de los tres tratados de Barrientos permea el texto castellano. Así, santo Tomás no es citado explícitamente como autoridad más que en contadas ocasiones, puesto que sus reflexiones —junto con las de su maestro Alberto

⁹ Ms. 9964 (M1), fol. 53r.

¹⁰ Sobre todo M3, en el que faltan sesenta proverbios al final y que omite a partir del proverbio [90] el proverbio que encabeza la glosa.

Magno— conforman los cimientos de la reflexión del dominico, educado en un ambiente tomista por antonomasia. Cabe destacar, además, las dificultades que plantean las distintas formas de remisión al ámbito de la filosofía natural aristotélica, elemento medular del segundo tratado dedicado al problema de los sueños y de sus posibles interpretaciones, donde el empleo de términos como “el filósofo” o “el comentador” remiten a menudo a estados diferentes de la de por sí compleja transmisión de los textos de Aristóteles.

Del mismo modo, los *Proverbios* atribuidos apócrifamente a Séneca¹¹ son, esta vez explícitamente, la fuente de la que abreva Pero Díaz de Toledo para nutrirla *a posteriori* con su comentario y convertirla en un “texto” en el sentido etimológico de la palabra, un tejido de *auctoritates* en el que las remisiones de unos proverbios a otros confirman la *intentio* del autor de construir sobre una lista de sentencias breves clasificadas alfabéticamente —es decir, sin clasificación temática *a priori*— un verdadero manual de filosofía moral.

Sin embargo, encontrar una edición crítica de las *Sententiae* de Publilio Siro que tome en cuenta las variantes entre las tradiciones oriental y occidental de las mismas, en la que, antes del siglo IX, la parte final de la N a la Z se perdió y fue completada con sentencias extraídas del *De moribus* —ya atribuido a Séneca— y de otras fuentes proverbiales, no resuelve aún los problemas del editor. La colección que Pero Díaz de Toledo cita —los manuscritos E1, B, M2, S y L contienen el texto latino— y traduce debió representar un estado de la historia del texto que no se tomó en cuenta en la edición, puesto que no sólo presenta, bajo la letra I,¹² un proverbio que no se encuentra entre las sentencias latinas: el proverbio [201], “Irritabis calamitatem cum te feligem vocaveris”, que Pero Díaz traduce como “Desatarás la desventura sy te touieres por bienaventurado”, el cual da pie a una glosa breve que cuenta con el respaldo de Boecio.

Otras veces, el modelo latino de Pero Díaz difiere sustancialmente del que se conserva en la tradición de las *Sententiae*, como es el caso de “Ho-

¹¹ Se trata, en efecto, de las *Sententiae* de Publilius Syrus que circularon, igual que otras muchas obras de contenido moral, durante gran parte de la Edad Media bajo el manto de autoridad del filósofo estoico. Aunque Pero Díaz de Toledo no emite dudas en cuanto a la autoría de los proverbios sobre los que construye su glosa, Petrarca había ya cuestionado dicha atribución; véase al respecto LAURETTE GODINAS, *op cit.*, pp. 47-49.

¹² Es decir, en la parte que supuestamente no padeció de forma tan evidente las pérdidas inherentes al resto del corpus.

nesta turpitude est mori pro bona causa" (el proverbio [158]), traducido literalmente como "Honesta torpeza es morir por buena causa" cuando el texto de Publilio Siro presenta una versión sin el infinitivo *mori*.¹³ En este caso, la presencia del infinitivo en todos los testimonios indica que el origen de la variante está en el original de Pero Díaz de Toledo, sea que éste lo haya retomado de un estado específico de la transmisión, sujeta a revisión en el caso de España, de su modelo, sea por causa de una distracción suya durante el dictado interno o en el momento de poner por escrito el texto latino antes de proceder a su traducción, error del original que pasó al resto de la tradición.

Por otro lado, como pude mostrar ya en un trabajo anterior, las *auctoritates* citadas por un mismo autor en un mismo texto pueden presentar problemas distintos. Algunas veces, éstos dependen del modelo del que fueron sacadas. Tal es el caso, por ejemplo, de los "fieros caballos del hostalero Busiris", en primera, porque Busiris no tenía caballos —éstos eran de Diómedes—, aunque el epíteto "fiero" pudo ser transmitido por el "saevus" con el que Ovidio califica a Anteo, otro de los enemigos de Hércules citado justo después de Busiris en el libro IX, v. 185 de las *Metamorphosis*; en segunda, porque no era, precisamente, un "hostalero" sino rey de Egipto. En este caso, la confusión parece deberse a una mala interpretación ya presente en el original de Boecio, la fuente de la que cita Pero Díaz, consultado por nuestro autor.¹⁴

En otros casos, el problema parece estribar en la relación que establece el autor con su modelo, pues las diferencias textuales parecen indicar un continuo ir y venir hacia un modelo latino cuya labor de traducción se emprende cada vez de nuevo. Así encontramos del dístico "Suspectus caue sis, ne sis miser omnibus horis;/ Nam timidis et suspectis aptissima mors est", que forma parte de los pseudo-catonianos *Disticha Catonis* (I, iv, 43), dos

¹³ PUBLILIUS SYRUS, *Sententiae*, en *Minor Latin Poets*, edición crítica y traducción de A. y J. Duff, Heinemann, Londres, 1934, p. 63.

¹⁴ Según Morrás, son dos las posibles causas de la presencia de variantes con respecto a un posible modelo: "la variación en la transmisión medieval de un texto deriva de la contaminación de primer grado, con otras copias de ese texto, o de la adición de glosas y capítulos, que a su vez pueden contaminar el texto al pasar de los márgenes a ser copiadas como parte de él, según una práctica que ha sido bautizada como contaminación de segundo grado", en MARÍA MORRÁS, "El texto en su laberinto: para la edición crítica de las traducciones medievales", *La Corónica*, 30:2 (2002), pp. 217-218.

traducciones diferentes en la glosa de Pero Díaz de Toledo a los *Proverbios de Séneca*:

[7] E desto dize Catón: “Cata non seas mezquino sospechoso en todas horas, que a los sospechosos e temerosos presta está la muerte”.

[364] E por esto dixo Catón: “Guarda non seas sospechoso nin mezquino en todas las oras, que a los temerosos e sospechosos está presta la muerte”.

Asimismo, si comparamos el uso que Pero Díaz de Toledo hace de las autoridades en su glosa a los *Proverbios de Séneca* y su *modus operandi* posterior con los *Proverbios* en metro de Santillana, se puede apreciar, en las autoridades compartidas por ambos comentarios, no sólo este regreso permanente a un modelo del que se propone una nueva traducción en cada ocurrencia, sino también una adecuación al receptor que explica la presencia mayoritaria, en la segunda obra, de argumentos *ab exemplo*, y, cuando son compartidos, de un desarrollo más explícito con comentarios de la autoridad aludida con el fin de lograr una mejor comprensión de la lección moral impartida.

De cualquier forma, la comparación, no sólo interna sino con otras obras del mismo autor, arroja datos importantes en algunos *loci critici* de la transmisión, y la búsqueda del modelo representa, no sólo para textos filosóficos sino también para otros géneros como las crónicas —como bien lo hizo notar Pedro Sánchez-Prieto Borja en el caso de los textos bíblicos citados en la *General estoria*—,¹⁵ un elemento fundamental para todo editor interesado en rescatar el juego intertextual que conforma la mayor parte de las obras medievales.

CONCLUSIONES

Los problemas aquí expuestos son el pan de cada día para quien emprende la edición de textos medievales con varios testimonios, y más aún si, por su contenido filosófico, están compuestos, conforme al paradigma medieval en el que están inscritos, por una sucesión de *auctoritates*, en versión original y/o traducidas al castellano. Son numerosos los retos con los que se ven

¹⁵ ALFONSO EL SABIO, *General estoria. Tercera parte: Libros de Salomón*, edición de Pedro Sánchez-Prieto Borja y Bautista Horcajada Diezma, Gredos, Madrid, 1994.

confrontados los editores, pero existen, afortunadamente, soluciones como el uso de un aparato crítico específico, en el que se abre la posibilidad de justificar las elecciones ecdóticas para resolver las oposiciones de ramas bifidas, o el método comparativo, intra o extratextual, que permiten seguir adelante con la labor ecdótica, enriqueciéndola aún más.

Anotaciones de realia y similia.
Fortunas y adversidades en dos ediciones:
el *Claribalte* y los *Infortunios de Alonso Ramírez*

María José Rodilla
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Desde la aparición de la lengua española, hay una preocupación por las anotaciones al margen de los textos: las *Glosas silenses y emilianenses* no son más que la antigua tarea de interpretar, explicar “una palabra, o alusión, o significación que se ha ido volviendo oscura”.¹ Esta costumbre de anotar algo al margen o al pie de página se remonta al origen de la escritura y la lectura. Pero no sólo los monjes medievales se dieron a esta tarea de la interpretación; otras figuras literarias, además de realizar sus obras artísticas, comentaron las propias, las de sus coetáneos o las de sus antepasados: Juan de Mena hizo un *Comentario* a su propio poema *La coronación*, Fernando de Herrera realizó unas *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso de la Vega, y el otro Garcilaso, el Inca, tituló su obra *Comentarios reales de los Incas* porque pretendía corregir los errores, comentar, aclarar o enmendar a los historiadores anteriores a él, como dice en su proemio al lector: “servirles de comento y glosa y de intérprete en muchos vocablos indios que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad de ella”.² Su aportación es valiosa, quiere llenar los márgenes con paráfrasis e interpretaciones correctas sobre algún término en lengua indígena, es decir, va a completar la obra inacabada de sus predecesores. Muchos de los llamados Cronistas de

¹ ANTONIO ALATORRE, *Los 1001 años de la lengua española*, Bancomer, México, 1979, p. 105.

² GARCILASO DE LA VEGA, EL INCA, *Comentarios reales de los Incas*, edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar, Fondo de Cultura Económica, Lima-México-Madrid, 1991, t. 1, p. 4.

Indias llevaron a cabo esta tarea de explicar dentro del mismo texto palabras desconocidas para el lector no familiarizado con el mundo indiano.

Las anotaciones eruditas también fueron objeto de parodia: en el prólogo de 1605 de *El Quijote*, en el que se subvierten todos los tópicos del mundo prologuístico, Cervantes muestra su preocupación porque su libro carece “de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro”; el amigo de Cervantes que lo visita cuando éste, con el lápiz en la oreja y la mano en la mejilla, espera perezosamente a las musas, le comenta que hacer anotaciones eruditas es lo más fácil del mundo porque existen los abecedarios, una suerte de antología de citas, y desde la A hasta la Z se puede buscar qué dijo Aristóteles o Zeuxis sobre un determinado tema y hallar tanto sentencias de filósofos, como fábulas de poetas, consejos de la Divina Escritura, oraciones de retórica, milagros de santos, etcétera.

Pero dejemos estas burlas sobre los repertorios de consulta que hace el amigo de Cervantes, que no ayudan para nada al editor y al lector del siglo XXI al enfrentarse a la labor de una edición anotada. El editor debe imaginarse, en primer lugar, a su receptor hipotético que es el que más o menos lo puede orientar. Hay que preguntarse si la obra que prepara se dirige a un público especialista o si se pretende hacer una edición de divulgación. Yo tuve la experiencia de ambos casos y en ambos me encontré con que las anotaciones, por más rigurosa que se pretenda la edición, pueden llegar a ser arbitrarias, insuficientes o excesivas. El editor se cuestiona constantemente hasta qué punto puede seguir anotando y darle al lector masticado e interpretado todo, robándole el placer de descifrar el texto; a veces puede limitarse por no abrumar al lector con demasiadas notas y no interrumpirle la lectura, o bien quedarse al margen por desconocimiento, en cuyo caso habría que señalar en nota que no se ha podido documentar tal palabra, expresión o circunstancia y no soslayarla para ver si al lector le pasa desapercibida la ignorancia del editor, tal y como me ocurrió con la palabra *sarampures*, en mi edición de *Infortunios*,³ que jamás pude encontrar, tal vez por una mala disección de la palabra, por una mala fijación textual o por una mala grafía, pero señalé en nota que no la había podido documentar. En cambio, todos los editores que conozco de los *Infortunios* prefirieron hacer la vista gorda y pasar por alto deshonestamente su aclaración.

³ CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Infortunios de Alonso Ramírez*, estudio crítico, edición y notas por María José Rodilla, Alfaguara, México, 2003, p. 46, n. 99.

Otras preguntas pertinentes serían: ¿qué anotar? ¿Es posible acotar y determinar de antemano a un hipotético receptor? ¿Cómo valorar que la anotación no sea deficiente para que el lector tenga una comprensión cabal del texto?

Rodríguez Marín, en su edición del *Quijote*, cita el discurso de bienvenida que hizo Menéndez y Pelayo para su recepción en la Real Academia, el cual proponía que una edición requiere “luz que comience por esclarecer los arcanos gramaticales y no deje palabra ni frase sin interpretación segura y explique la génesis de la obra y aclare todos los rasgos de costumbres, todas las alusiones literarias, toda la vida tan animada y compleja que Cervantes refleja en sus libros”.⁴ Otros editores opinan que no hay reglas sobre cómo y cuándo anotar, pues la anotación filológica, y suscribo totalmente esta idea, es “más que una ciencia objetiva y aséptica, un ‘arte’ que lleva en sí incorporada la actitud del anotador frente a su tarea”.⁵

Efectivamente, la actitud y la propia perspectiva frente al texto son de suma importancia, y aquí acudo a otra experiencia mía, lúdica o acaso nostálgica, al anotar un juego caballeresco en el *Claribalte*, llamado *correr sortija*; después de la descripción de dicho deporte, acaba mi nota: “este juego se suele hacer todavía hoy en la romería de un pueblo de Extremadura, Torrejoncillo”.⁶ Y corté bruscamente para no resbalar más en alabanzas al lugar donde nací o, de lo contrario, la nota habría acabado en una *laus urbis*.

La tarea de la edición de una obra es ingente, meticulosa, nada fácil, requiere de mucho tiempo, y abordar sus problemas y dificultades en este espacio sería tan complicado como editar el texto mismo. No trataré las variantes, ni las grafías, ni la puntuación, ni los aspectos gramaticales; me voy a remitir a la anotación erudita, la que se refiere a contenidos y alusiones culturales o referencias históricas en el texto de una obra que, por lejana en el tiempo, usa un vocabulario con acepciones diferentes o no vigentes en nuestros días, o bien no comparte los mismos códigos actuales y requiere de una

⁴ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, “Notas al Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha”, en MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rodríguez Marín, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. xiv.

⁵ IGNACIO ARELLANO, “Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”, en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991, p. 579.

⁶ GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Claribalte*, estudio preliminar, edición crítica, notas e índices de María José Rodilla, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 289-290, n. 283.

adecuada explicación para acercar al lector lo más posible a la cosmovisión de su autor y de la época: en el caso de mis dos ediciones, se trata de los siglos XVI y XVII. También me abocaré a las anotaciones de pasajes paralelos o expresiones análogas en textos coetáneos, del mismo género discursivo o incluso del mismo autor pues, lejos de demostrar erudición impertinente, en ocasiones, estas anotaciones de *similia* son tan necesarias para fundamentar ciertas lecturas incomprensibles, como indispensables y útiles puedan ser los diccionarios, aunque no siempre acudir a ellos ayuda a resolver problemas léxicos o a explicar la fraseología de la época. Por ejemplo, la palabra *ministriles*, según el *Diccionario de Autoridades*, se refiere a un ministro de la justicia y así lo asenté en mi edición del *Claribalte*.⁷ Sin embargo, desgraciadamente tarde, encontré que la palabra *ministril* se refiere a músicos de corte y “ministriles altos”, tal y como aparecía en mi texto, quiere decir ‘contraltos y no bajos’ y, efectivamente, en un acontecimiento como el de recibir al caballero triunfador del peor enemigo de Inglaterra, era más lógico que se tratara de un cortejo de músicos que amenizara la entrada triunfal en Londres de tal caballero a que lo recibieran ministros de justicia. Es importante, entonces, leer otras obras del autor para encontrar su vocabulario peculiar o el propio de la época, y así hallé en otra obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, el *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*, que en su corte había “muy gentiles menistriles, altos de sacabuches, e cheremias e cornetas e trompetas bastardas, e çinco o seys pares de atabales”. Sin duda, de los errores se aprende y de los hallazgos felices se obtiene una sensación agradable de alivio, de goce por la comprensión de palabras oscuras y, al mismo tiempo, el deber de la divulgación se impone para que el texto cumpla la función de comunicar lo que el autor quiso decir y lo que el lector debe entender.

De la experiencia de una edición anterior también se aprende, sin duda, para la siguiente. Te planteas más preguntas y buscas en un horizonte más amplio de posibilidades: documentos de la época, otras obras contemporáneas a las de nuestro autor. Recuerdo que la palabra *odatario*, en los *Infortunios*, me dio más de un quebradero de cabeza, pues los diccionarios en nada podían auxiliarme. Aparecía en un contexto de reclamación de los bienes de Alonso que habían quedado en el barco en las playas de Yucatán. Decidí buscar en la biografía y en las otras obras de Sigüenza y encontré que tanto en su testamento como en la defensa que hizo de Alva Ixtlilxóchitl usaba frecuentemente la palabra *podatario*, o sea, ‘el que tiene poder para

⁷ *Ibidem*, p. 149, n. 121.

representar a otra persona'. Efectivamente, Alonso reclama que los bienes se entreguen a él o a su *podatario*. Sin embargo, no enmendé el error en el texto y tampoco traje a colación ningún ejemplo del testamento para justificarlo porque se trataba de una edición de divulgación, comercial, pensada para un alumno de preparatoria, y consideré exclusivamente necesario avisar al lector en la nota que en esa palabra había un problema para su comprensión y lo expliqué sin más.⁸

A veces, la dificultad está en no dar con el diccionario adecuado, como me ocurrió con la palabra *talasio*, en *Claribalte*, que nunca apareció en los más importantes que consulté y donde sólo encontraba *tálamo*, hasta que vi el indispensable y valioso *Diccionario* de Nebrija, por sugerencia de Alejandro Higashi, en el que se consigna *talasio* como 'el cantar de bodas que, por extensión, bien podría referirse a la celebración misma del matrimonio'. De la palabra *talasio* extraigo también una experiencia para la vida y es que no estamos solos. La organización de seminarios, las consultas a los colegas, señalarnos mutuamente los errores y compartir con generosidad la bibliografía y los hallazgos vale más que mil diccionarios. Además, como apunta Carreira y Cid, los diccionarios "no brindan el sentido literal, ni menos el literario, de términos o frases, sino por aproximación, y no es raro que incluso una definición quede invalidada por la autoridad 'esgrimida' para apoyarla. A nuestro juicio el único significado aceptable es el corroborado por textos coetáneos, dentro de cierto margen amplio".⁹ Apoyo totalmente esta idea, pues acudir a los lugares paralelos del mismo autor o de sus contemporáneos puede ser una técnica más útil por los ejemplos antes aducidos. Claro, para ello hay que leer mucho hasta encontrarlos.

REFERENCIAS CULTURALES

Las costumbres, los usos amorosos, los hábitos alimenticios, los modales de mesa, los comportamientos, los gestos, las ceremonias, las normas de cortesía, la vestimenta de una determinada época son algunos de los problemas a los que se enfrenta un editor para documentar y acercar al lector al mundo del autor o al que quiere reflejar en el texto, que puede ser aún más lejano en el caso de las obras caballerescas, pues pretenden que sus acciones se

⁸ CARLOS DE SIQUENZA Y GÓNGORA, *Infortunios de Alonso Ramírez*, p. 89, n. 174.

⁹ *Apud* IGNACIO ARELLANO, art. cit., p. 584, n. 54.

ubiquen en épocas remotas. Desgraciadamente, cuando no encontramos las claves solemos decir que es ficción y no historia o dejamos algo sin anotar, o declaramos honestamente que no hemos podido documentar tal palabra, pero siempre queda el gusanillo de la duda y la curiosidad, y sucede que después de algún tiempo se llega a entender aquel párrafo oscuro que se dejó sin anotar; por ejemplo, los usos amorosos del XVI en *Claribalte* nos son tan lejanos y ajenos que, al leer el pasaje en el que se lleva a cabo un cortejo cuando la princesa entrega a Don Félix como premio del torneo un anillo con un diamante, él se hinca de rodillas y trata de besarle la mano, ella no lo consiente y él entonces besa el anillo y *lo pone sobre su cabeza*. Nosotros, lectores actuales, podemos entender los gestos de la genuflexión, besar la mano, besar el anillo, pero ¿por qué lo pone sobre su cabeza? Hace pocos días, releendo *El Quijote*, me llamó la atención que el cura dijera que si encontraba en la biblioteca de Don Quijote el *Orlando furioso* en su lengua original *lo pondría sobre su cabeza* y Martín de Riquer anota en su edición que *poner algo sobre la cabeza* “es una ceremonia que se hacía cuando se recibía un documento real o pontificio muy esperado (una cédula, una bula) y la expresión pasó a significar el respeto que se tenía a una cosa”. Sancho también usa la expresión en su gobierno de la Ínsula para desprestigiar al médico Pedro Recio, que lo tiene a dieta y, en cambio, a los médicos sabios, prudentes y discretos los *pondrá sobre su cabeza y honrará*.¹⁰ En otro capítulo, Don Quijote se impacienta por saber los pormenores de la embajada a la que mandó a Sancho al Toboso para llevar una carta a Dulcinea y le pregunta: “cuando le diste mi carta, ¿besóla? ¿Púsosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?” (I, 31, p. 336). Ahora me queda claro que Dorendayna y Don Félix comienzan sus amores con este gesto de respeto y en ese marco ético se desarrollará su relación, lejos de las pasiones de otros enamorados de la literatura caballeresca.

Unas páginas más adelante hay otra extraña costumbre que tampoco había podido documentar y es la de comer los enamorados en un mismo plato, a petición de los propios reyes, como una deferencia para el invitado. De nuevo *El Quijote* me dio la clave en el capítulo de los cabreros; cuando se disponen a comer, Don Quijote le dice a Sancho: “quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una mesma cosa

¹⁰ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980, t. II, cap. 47, p. 231. En adelante, indico entre paréntesis con números romanos las partes del libro y con arábigos los capítulos y las páginas.

conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere; porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: que todas las cosas iguala" (I, 11, p. 112). Gracias a las notas del magnífico editor, Martín de Riquer, pude subsanar mis dos dudas, desafortunadamente tarde, aunque este artículo me permita hoy confesar mis errores.

A falta de historias y materiales de consulta que puedan ayudarnos a reconstruir la mentalidad de una determinada época: historias del gusto, de las ceremonias, de las costumbres, etc., otras herramientas valiosas serían entonces las colecciones de notas de otros editores que bien "pueden servir de material consultivo para otras ediciones posteriores, hasta que tengamos un corpus de consulta más amplio que el actual".¹¹ Pero también hay casos en que las notas de editores anteriores no son de fiar y hacer nuevas notas en nuestra edición vale para aclarar al lector que otros editores las han interpretado mal. Por ejemplo, en *Infortunios* se dice que el padre de Alonso era un *carpintero de ribera*, que es el artesano que trabaja en la construcción de barcos y repara las partes dañadas de la madera de éstos, y no un artesano que tenga su carpintería a la orilla del río, como asienta en su nota un editor madrileño.

Para la edición de *Infortunios* eran inexplicables e incomprensibles ciertos vocablos y expresiones registradas en los diccionarios náuticos que consulté, así es que varias veces me acerqué a la Secretaría de Marina para que los viejos lobos de mar, ya jubilados, me explicaran verbalmente la cantidad de expresiones marítimas: *estar al paio*, *estar a la capa*, *cargar todo el paño*; así como la variedad de embarcaciones, nudos marinos, anclas y velas, con dibujos incluso, para que yo, a mi vez, pudiera explicárselas a mis receptores jóvenes, para quienes estaba destinada la edición.

REFERENCIAS GEOGRÁFICAS

Las anotaciones de *similia*, es decir, encontrar palabras, expresiones, temas o motivos semejantes en obras de la época y del mismo género discursivo, me sirvieron también para localizar la geografía del *Claribalte* y la de los *Infortunios*. No sólo porque los nombres habían cambiado con el tiempo, sino porque además el *Claribalte* tiende a dar tres versiones de un mismo topónimo,

¹¹ IGNACIO ARELLANO, art. cit., p. 577.

nombres cambiantes a lo largo de la historia, en su mayoría ficticios, pero que confieren el pedigrí de ciudades antiguas: la Pola es Venecia, Setorma es Roma... Hay que contar con mapas e itinerarios antiguos, además de con la imaginación, para anotar que el puerto inglés de Tona del *Claribalte*, en el *Tirante* se llama Antona y actualmente es Southampton, o Duiç es la isla de Wight, al sur de Inglaterra, que algunos críticos han identificado con la Ínsula Firme del *Amadís*.

Al anotar nombres geográficos se piensa continuamente en el receptor para no caer en obviedades. Así, en *Infortunios* consideré necesario explicar a los adolescentes, para quienes estaba destinada mi edición, que el Seno Mexicano es el mar Caribe y que Borinquen es el nombre taíno de la Isla de Puerto Rico, pero a un lector especializado en el periodo colonial no se lo hubiera aclarado.

Los atlas de los que disponemos en la actualidad son insuficientes la mayoría de las veces y tuve que usar libros de viajeros contemporáneos para elaborar las notas de *similia* y no perderme en los mares asiáticos y en las miles de islas que los pueblan.

CONCLUSIONES

Estas páginas entrelazadas de reflexiones y experiencias me conducen a tres breves ideas que quisiera dejar apuntadas: no bastan los diccionarios para buscar palabras difíciles o en desuso o expresiones confusas; hay que recurrir a otros libros de la época, pero hace falta dar con ellos a tiempo. La anotación erudita es muy importante e interviene en la fijación del texto. Las colecciones de notas de otros autores pueden ser muy útiles y, aunque se ha avanzado en algunos campos de la cultura del Siglo de Oro con la publicación de diccionarios especializados como los de José Luis Alonso Hernández,¹² monografías como historias de la indumentaria o de la vida cotidiana, falta mucho por hacer para dominar la mentalidad de una época y facilitar las claves a futuros editores. Sigamos en la tarea.

¹² *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976 y *Lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII, la germanía*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.

Edición del anónimo *De rebus gestis Ferdinandi Cortesii*

Olga Valdés García†
Universidad Nacional Autónoma de México

El texto en cuestión es un fragmento manuscrito en latín que narra la vida de Hernán Cortés: su nacimiento y juventud, su viaje al Nuevo Mundo y sus vicisitudes en la isla Española (hoy Santo Domingo) y en Cuba, hasta su llegada a Yucatán (1519). El texto es hasta hoy considerado anónimo; el título original no se conoce; se le designa comúnmente con el título *De rebus gestis Ferdinandi Cortesii* que Juan Bautista Muñoz le diera.¹

Como paso previo a la cuestión medular, me parece pertinente hacer las siguientes precisiones: encuentro el anónimo durante una estancia de investigación en la Real Academia de la Historia de Madrid. Llamó mi atención el tema y me pareció interesante su contenido, por lo que solicité una copia, que quedó guardada en una carpeta por mucho tiempo, hasta que en 2002 lo empecé a traducir en el “Seminario de traducción de textos latino-mexicanos y bibliografía novohispana”, que dirige Roberto Heredia.

El manuscrito abarca los folios 227-247 (41 páginas) del volumen 73 de los *Documentos interesantes para la historia de América* de la Colección Juan Bautista Muñoz. Según consigna Muñoz al final del fragmento, éste es una copia hecha por él mismo del original que halló en el Archivo de Simancas a principios del año 1782.

La copia es de buena letra y prácticamente no presentó problema de transcripción, aunque era evidente que se requeriría la mano de un editor,

¹ Véase *Catálogo de la Colección Don Juan Bautista Muñoz. Documentos interesantes para la historia de América*, Real Academia de la Historia, Madrid, t. 11, 1955.

pues en el primer acercamiento se presentaron los siguientes problemas: palabras escritas en los márgenes, a veces con indicación del lugar donde debían insertarse; palabras añadidas entre líneas; algunas palabras tachadas y corregidas que requerían repensar la corrección; la puntuación, la ortografía; ocasionalmente dificultad en la lectura de algunas palabras a causa de manchas de tinta o del *ductus litterarum*; la revisión y/o investigación del léxico indígena que utiliza. En una segunda etapa, es decir, durante el trabajo de traducción, aprecié el buen manejo de la lengua por parte del autor, un latín clásico, por lo que fueron notorios algunos problemas de carácter sintáctico: anacolutos, problemas de régimen y de concordancia, así como la omisión de algunas palabras que se debió sin duda al descuido del copista.

A esto hay que añadir las dudas que suscitaban algunos comentarios que Muñoz manifestó en una nota al final del texto. Dice:

Está escrito en once fojas fol. de buena letra, con algunas correcciones i notas al margen al parecer de mano del autor. [...] Lo he copiado i cotejado con mucho cuidado, conservado hasta los que juzgo errores del escriviente, o equivocaciones del autor en ciertas palabras, las quales he notado con esta señal %. Solo en la pag. 2 he mudado *quatuordecimo* en *quartodecimo*, i en otro lugar *octuaginta* en *octoginta*. Las noticias que en el original van en el margen al frente de lo escrito, he colocado al pie, añadiendo llamadas en sus lugares.²

Una vez ocupada en el texto y consciente de que lo procedente era conseguir el mencionado original de Simancas, inicié la investigación sobre el fragmento y los problemas que le atañían como son el de atribución y el de una más segura datación de la obra. Entonces tuve conocimiento de que García Icazbalceta (1825-1894) había publicado, en 1858, el fragmento que nos ocupa en su *Colección de documentos para la historia de México*.³ Dice Icazbalceta:

[...] para la presente edición me han servido dos copias; una remitida de Boston por el Sr. W. H. Prescott, y otra de Madrid por el Sr. Don Francisco

² *De rebus gestis Ferdinandi Cortesii, incerto auctore*, Real Academia de la Historia, Madrid, copia manuscrita de 1752, volumen 11, documento 1611, fol. 247r.

³ JOAQUÍN GARCÍA ICAZBALCETA, *Colección de documentos para la historia de México*, Librería de J. M. Andrade, México, 1858, t. I, pp. 309-357.

González de Vera. Con el auxilio de ambas se ha restablecido el texto, viciado en algunos lugares por descuido de los copistas; penosa tarea de que tuvo la bondad de encargarse el Sr. Don J. Bernardo Couto, así como de revisar detenidamente la traducción que yo había hecho, llegando su eficacia hasta corregir las pruebas de ambos idiomas al tiempo de impresión.⁴

Aunque Icazbalceta hace referencia a dos testimonios, su edición no es crítica y prácticamente carece de notas. Su texto y traducción han sido valiosos instrumentos sobre todo para los historiadores.

Aquí cabe mencionar que actualmente, esto es, desde 1999, puede consultarse en internet la obra de García Icazbalceta, publicada en la red por la Universidad de Alicante, en el sitio: Biblioteca Virtual Cervantes (<http://cervantesvirtual.com>). El fragmento puede leerse íntegro en traducción, mas no así el texto latino, del que sólo se leen once de las cuarenta páginas que abarca en la copia de Muñoz. Este hecho me causó una cierta decepción, pues yo estaba precisamente interesada en el texto latino.

Posteriormente di con el libro de Ramón Iglesia, *Cronistas e historiadores de la conquista de México. El ciclo de Hernán Cortés*, publicado en 1942 y reimpresso en 1980.⁵ En uno de los apéndices Iglesia defiende la tesis de que el fragmento fue escrito por López de Gómara, y no, como proponía Muñoz, por Calvete de Estrella. Como prueba de ello, en un segundo apéndice Iglesia hace la comparación, en tres columnas, de las partes de la obra *La conquista de México* de López de Gómara que se corresponderían con *De rebus gestis Ferdinandi Cortesii*, del que aporta también la traducción. Advierte Iglesia: “Para facilitar la confrontación de los textos al lector que no esté muy suelto en el manejo del latín, reproduzco la traducción de García Icazbalceta, modificándola en ocasiones, para modernizarla o para seguir más de cerca el texto de Gómara que en algunos pasajes proporciona la traducción literal”.

Y añade: “Texto latino y traducción han sido revisados por el profesor Agustín Millares, a quien doy por ello las gracias más expresivas.”⁶

Con la aportación de esta prueba, y con una serie de premisas, básicamente de tipo histórico, Iglesia pretende ser concluyente en cuanto a la atri-

⁴ J. GARCÍA ICAZBALCETA, *ibidem*, p. xvi.

⁵ RAMÓN IGLESIA, *Cronistas e historiadores de la conquista de México. El ciclo de Hernán Cortés*, El Colegio de México, México, 1942.

⁶ *Ibid.*, p. 223.

bución del fragmento a Gómara, dice: “Como suele ocurrir en tales casos, la conjetura de Muñoz ha venido repitiéndose sin más examen. A la sagacidad crítica de don Joaquín García Icazbalceta no escapó la analogía que existe entre *De rebus gestis* y la historia de Gómara; pero no pasó de formular tímidamente su opinión”.⁷

Ahora bien, hasta aquí sólo se ha tenido a la vista la copia que Juan Bautista Muñoz hizo y los comentarios que éste expresó sobre el fragmento. Icazbalceta e Iglesia intentaron dar solución a los problemas planteados. Pero aun así el camino no está completamente andado. Podría dar la impresión de que estamos dando vuelta sobre un eje; lo cierto es que la fijación y análisis del texto pueden dar más luz.

El texto latino aportado por García Icazbalceta simplemente ha sido copiado y reutilizado, nunca cotejado con el de Simancas. Hasta ahora no se han manifestado pruebas que emanen del texto para determinar su posible autor; hay, por ejemplo, ciertas expresiones que inducen a pensar que el autor es italiano: así por ejemplo, al hacer referencia a los padres de Cortés, dice el autor: “Parentes, si genus spectes, nobiles: Hidalgos quasi Italicos, hoc est, jure Italico donatos” (“Sus padres, si se mira a la estirpe, eran nobles: los españoles les llaman *hidalgos*, como si dijéramos *italicos*, es decir que gozan del derecho *italico*”).⁸

Con esta expresión el autor puede estar refiriéndose a su experiencia personal como originario de Italia. En otros pasajes se refiere a los españoles como si él no formara parte de esa comunidad:

Stat tandem animo sententia in Indias navigare, ad quas ea tempestate inhabitandas, belloque subigendas, Hispani, auri et argenti cupidine illecti, quod multum crebroque ad nos convehebatur, frequentissimi confluebant.⁹

[Cortés] finalmente se fija en su ánimo la decisión de navegar a las Indias; en ese tiempo los españoles arrastrados por la ambición de oro y plata —noticias que nos llegaban en abundancia y constantemente— se dirigían a ellas en gran cantidad.

⁷ *Idem*.

⁸ *De rebus gestis Fernandi Cortesii*, fol. 227r.

⁹ *Ibid.*, fol. 227v.

Distat Hispana insula, recta a Gadibus navigatione, ut de eius situ ac gentis moribus, antequam Cortesius ab ea digrediat, aliquid dicamus, milliaria quinque mille, mille ducentas quinquaginta leucas, ut Hispani dicunt.¹⁰

Diste la isla Española de Cádiz en navegación directa —para decir algo de su situación y costumbres de su gente antes que Cortés se marche de ella— cinco mil millas, mil doscientas cincuenta leguas, como dicen los españoles.

Tampoco se han señalado o tratado de resolver los problemas de lengua, lo cual es fundamental para la cabal comprensión del texto y de muy particular interés para los estudiosos de los textos latinos del siglo XVI. Veo además en *De rebus gestis* un documento puente entre España y América, no sólo en el aspecto histórico sino también lingüístico y antropológico. En resumen, un análisis intrínseco del texto puede ayudar a resolver varias de las cuestiones planteadas.

Ya García Icazbalceta decía en el prólogo de su *Colección de documentos para la historia de México*:

Si ha de escribirse algún día la historia de nuestro país es necesario que nos apresuremos a sacar a la luz los materiales dispersos que aún pueden recogerse, antes que la injuria del tiempo venga a privarnos de lo poco que ha respetado todavía. [...] Son además distintas, y aun opuestas, las cualidades requeridas para cada uno de estos trabajos, que viene a ser casi imposible encontrarlas reunidas en una misma persona.¹¹

El fragmento *De rebus gestis Ferdinandi Cortesii* me parece un caso paradigmático de lo que sucede con textos de todas las épocas: alguien descubre el texto, lo trabaja desde su particular interés o disciplina, lo difunde, incluso en internet, como sucede en nuestros días, pero aún hay facetas que pueden y deben pulirse de ese texto, como es el editarlo según las normas filológicas.

¹⁰ *Ibid.*, fol. 231v.

¹¹ J. GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit.*, p. vi.

Una nueva edición del tratado
***De dominio infidelium et iusto bello* de fray**
Alonso de la Vera Cruz

Roberto Heredia Correa
Universidad Nacional Autónoma de México

El 25 de enero de 1553 —hace 450 años— se festejaba la inauguración de la Universidad de México con una solemne ceremonia pública a la cual asistieron el virrey, la Real Audiencia, autoridades eclesiásticas, hombres de letras y numeroso público. Cinco meses después, el 3 de junio, se iniciaban oficialmente los cursos, con la lección inaugural pronunciada por el primer maestro de Retórica, el humanista Francisco Cervantes de Salazar.

Su primer catedrático de Sagrada Escritura, el agustino fray Alonso de la Vera Cruz, inició sus cursos el 30 de junio; y en reunión de claustro del 21 de julio se creó para él la cátedra de Santo Tomás (Teología). Alumno y maestro en la Universidad de Salamanca, había sido discípulo muy apreciado de fray Francisco de Vitoria. De acuerdo con los estatutos de la universidad salmantina —y, por ende, de la mexicana—, fray Alonso pronunció durante ese primer curso una *relectio*, es decir, una solemne y pública disertación, en la cual trató sin reticencias temas de la más candente actualidad.

En esos años de la mayor tensión de opiniones diversas e intereses encontrados a propósito de la conquista y colonización del Nuevo Mundo y de la evangelización de los naturales —leyes nuevas, 1542; derogación parcial de estas leyes, 1546; suspensión de las empresas de conquista, 1550; Junta de Valladolid, 1550-1551, etc.—, fray Alonso elige para su primera reelección en la cátedra de Teología el tema del dominio público y privado de los indios y, como consecuentes, la licitud de las encomiendas, los

derechos de los indios encomendados y las obligaciones de los españoles encomenderos.

Con toda razón dice Gómez Robledo que la relección de fray Alonso debió producir en sus oyentes efecto semejante al que provocó el famoso sermón de fray Antón Montesinos, predicado en La Española en 1511.¹

A la materia de esta relección, afinada y corregida en los años siguientes, Vera Cruz fue añadiendo muchos otros temas, hasta conformar un tratado *De dominio infidelium et iusto bello*, que quedó concluido tal vez en 1555 o a mediados de 1556, en la forma en que ha llegado a nosotros.²

Sus relaciones con el arzobispo de México, fray Alonso de Montúfar, no pasaban entonces por el momento más adecuado para conseguir la autorización necesaria para imprimirlo: “Los distintos puntos de vista sostenidos por ambos eclesiásticos respecto de la forma de evangelización de los indios, y particularmente sobre el pago de diezmos por parte de los naturales, había motivado que éste prohibiera a fray Alonso pronunciar la relección *De decimis*, correspondiente al curso universitario de 1554-5”.³ Vera Cruz intentaría publicar después en España algunas de sus obras, particularmente un tratado *De decimis*, elaborado a partir de la relección no pronunciada, pero “hasta allí le alcanzaría la sombra persecutoria del arzobispo”, quien hizo llegar a Felipe II una carta en que le pedía “mande que ningún libro que venga de la cibdad de México, hecho por mano de fray Alonso de la Vera Cruz, no senprima en estas partes”.⁴

II

Se sabía de la obra de Vera Cruz *De dominio infidelium et iusto bello* por las referencias que el mismo agustino había hecho en la segunda edición de su obra *Speculum coniugiorum*, publicada en México en 1556. Eguiara lo menciona con el mismo título; Beristáin se refiere a él como *Relectio de dominio in*

¹ ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO, *El magisterio filosófico y jurídico de Alonso de la Vera Cruz*, Porrúa, México, 1984, pp. xlix-l.

² FRAY ALONSO DE LA VERA CRUZ, *Sobre el dominio de los indios y la guerra justa*, introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

³ PROMETEO CEREZO DE DIEGO, *Alonso de Veracruz y el derecho de gentes*, prólogo de César Sepúlveda, Porrúa, México, p. 61.

⁴ *Ibidem*, p. 62.

infideles et de iusto bello, con lo cual mintió sobre el contenido y engañó a bibliógrafos posteriores. El tratado se tuvo mucho tiempo por perdido, hasta que en la segunda mitad del siglo XIX fue a parar a las manos del historiador José Fernando Ramírez, quien publicó una no muy exacta reseña del contenido en sus conocidas "Adiciones" a la obra de Beristáin. Pasó a las manos de Alfredo Chavero, quien adquirió muchos de los libros y documentos de Ramírez. Lo poseyó después Francisco del Paso y Troncoso; y, a su muerte (Florencia, 1916), después de sortear casi milagrosamente la humedad de las bodegas aduanales de Veracruz, pasó a manos de uno de sus herederos, doña Josefa del Paso, en cuyo poder se encontraba en 1938. Veinte años después fue localizado —ejemplar autógrafo, al parecer— por el historiador norteamericano Ernest J. Burrus en una biblioteca particular. Fue publicado —facsimil del manuscrito, transcripción del texto latino y traducción inglesa— por el mismo benemérito historiador en 1968.⁵

El tratado lleva el siguiente encabezamiento: *Relectio edita per reverendum patrem Alfonsum a Vera Cruce, Sacrae Theologiae magistrum, Augustinianaе Familiae priorem, et Cathedrae Primariae eiusdem Facultatis in Academia Mexicana regentem*. Consta de once capítulos, que fray Alonso denomina *dudas* (a los primeros cinco) y *cuestiones* (a los seis siguientes). La materia propia de la reelección se contiene probablemente en los primeros cinco o seis capítulos; a esta parte corresponde la primera mitad del título, *De dominio infidelium*; a los otros capítulos se ajusta la segunda, *et iusto bello*.

El tratado está escrito en las primeras 81 fojas de un códice que contiene también el tratado *De decimis* y algunos *Sermones en español*.

Dos manos se descubren en el manuscrito: la primera llega hasta el párrafo 286 del tratado *De dominio*: es una escritura clara, trazada cuidadosamente, dice Burrus, como si se hubiese preparado para la imprenta; la segunda se inicia en el párrafo 287, continúa hasta el final del tratado y en los textos completos del tratado *De decimis* y de los *Sermones*: es una escritura apresurada y con mayor número de abreviaturas.

⁵ J. ERNEST BURRUS, *The writings of Alonso de la Vera Cruz*, St. Louis University, St. Louis, Mo., 1968-1976, t. 2, pp. 83-85.

III

No es fácil ponderar la obra del padre Burrus. Aparte la labor paleográfica, que muy a menudo se convierte en faena de interpretación de la estenografía latina, hay que destacar la fatigosa tarea de identificación y localización de las fuentes.

He aquí algunas características de su edición:

1. Normalizó la lectura del texto latino de acuerdo con el uso gramatical común, y desató las innumerables abreviaturas. He pensado, dice, que de ningún modo era conveniente convertir un rompecabezas manuscrito en un rompecabezas impreso.⁶
2. No dudó en respetar ciertos vocablos poco usuales —pero no incorrectos— y ciertos esquemas sintácticos propios de la disputa escolástica.
3. Tampoco vaciló en insertar vocablos o expresiones que le parecieron necesarios para la inteligencia del texto.

No puedo menos que estar de acuerdo en los puntos 1 y 2; en cuanto al punto 3 debo reconocer que Burrus se excedió. Una lectura atenta del facsímil nos familiariza con la inclinación de fray Alonso por suprimir, como muchos escolásticos de su tiempo, por ejemplo, el verbo *esse*, sea como auxiliar, sea como principal. Pero, además, no veo por qué hay que expresarlo. Por lo demás, el mismo Burrus no es siempre coherente en esto.

1. En relación con la *dispositio textus*, me parece importante destacar que Burrus hizo una división en párrafos, que obedece más o menos a los esquemas de la disputa escolástica: conclusiones o tesis, opiniones en contrario, argumentos en pro, pruebas, corolarios, etc. Con este mismo propósito añadió los epígrafes necesarios. Tal vez —no puedo asegurarlo— la división propuesta por Burrus requiera una revisión. Pero, por ahora, es un primer intento, serio y útil, que, mientras no haya otra propuesta mejor justificada, se debe aceptar.
2. De acuerdo con las opiniones expresadas en los primeros incisos, Burrus sólo ha señalado en el aparato crítico las adiciones marginales, fenómenos tales como tachaduras o enmiendas y los cambios textuales significativos.

⁶ "I have thought it best not to convert a manuscript puzzle into a printed puzzle" (J. ERNEST BURRUS, *op. cit.*, p. 88).

Evitó por tanto toda nota referente a divergencias de grafía y pronunciación, que habrían llenado páginas sin verdadera utilidad.

IV

Un año antes de que saliera a luz pública la edición de Burrus, en 1967 José Antonio Almandoz Garmendía presentaba en la facultad de Historia Eclesiástica de la Universidad Gregoriana de Roma una tesis doctoral con el título siguiente: *Fray Alonso de la Veracruz O. E. S. A. y la encomienda indiana en la historia eclesiástica novohispana (1522-1556)*.⁷ Burrus le había proporcionado una copia del manuscrito de fray Alonso y un borrador de su propia transcripción. El trabajo fue publicado tres años después, en 1971, en la colección "Chimalistac", de José Porrúa Turanzas, repartido en dos volúmenes y en tiraje muy reducido.

El volumen II contiene el texto latino de las dudas I-V del tratado de fray Alonso en edición crítica, y con traducción castellana del conocido historiador jesuita Félix Zubillaga.

A propósito de esta edición debo hacer las observaciones siguientes:

1. Almandoz presenta el texto dividido en párrafos sin numerar, siguiendo —no estrictamente— la organización que ofrece el manuscrito.
2. La puntuación, como es usual en las ediciones de textos latinos, trata de seguir las normas o usos de la lengua del editor, en este caso, de la española.
3. En una primera lectura se advierte que ha habido moderación en las inserciones. Seguramente, a diferencia de Burrus, pensó que nuestra lengua puede soportar mejor que otras ciertas elipsis.
4. Hay que reconocer que no son pocas las lecturas incorrectas. Yo he podido verificarlas al cotejar este texto con el facsímil del manuscrito.
5. El aparato crítico consta de dos partes:
 - a) un cuerpo de notas en que se reúnen las referencias a las fuentes con anotaciones de carácter general;
 - b) y el aparato crítico propiamente dicho. En éste son muy numerosas las notas referentes a simples divergencias ortográficas.

⁷ J. A. ALMANDOZ GARMENDÍA, *Fray Alonso de la Veracruz O. E. S. A. y la encomienda indiana en la historia eclesiástica novohispana*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1971-1977, 2 vols.

De acuerdo con los instrumentos que Almandoz manejó, considero que su trabajo debe colocarse en una etapa previa de la edición de Burrus, y que ésta, una vez publicada, le restó gran parte de su valor y utilidad.

V

Es bien conocida la colección española "Corpus Hispanorum de Pace", publicada desde hace años por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En ella apareció en 1997 el libro siguiente: *Alonso de Veracruz, "De iusto bello contra indos"*. Edición crítica bilingüe por C. Baciero, L. Baciero, F. Maseda y L. Pereña.⁸

Después de un amplio estudio introductorio del profesor Pereña, arduo y erudito, a partir de la p. 113 empieza el texto de la segunda parte del manuscrito publicado por Burrus, es decir, de la parte que debió ser, según los autores, un tratado *De iusto bello contra indos*, que comprende las cuestiones VI-XI del manuscrito y de la edición de Burrus.

Acerca de este trabajo voy a hacer algunos comentarios:

1. En ninguna parte del libro se lee advertencia alguna sobre el trabajo de edición.
2. Al recorrer el texto se tiene la impresión de que los autores se ciñeron a editar las cuestiones publicadas por Burrus, a aceptar las conjeturas de éste y a incluir algunas lecturas propias, sin ofrecer un verdadero aparato crítico y, sobre todo, sin distinguir entre éstas y aquéllas.
3. Es verdad que poco a poco se percata el lector de que detrás del trabajo, y de ciertos rasgos de arbitrariedad, hay un estudio minucioso del facsímil del manuscrito y una laboriosa investigación de las fuentes.
4. Los editores, como ya apunté, alteraron la numeración de las dudas y cuestiones, y asignaron los números I-V a las cuestiones VI-XI.
5. Omitieron la división y numeración de los párrafos; desecharon esta útil y práctica providencia tomada por el primer editor, que permite fácilmente citas y referencias.

⁸ FRAY ALONSO DE LA VERA CRUZ, *De iusto bello contra indos*, edición crítica bilingüe de C. Baciero, L. Baciero, F. Maseda y L. Pereña, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997.

El volumen se completa con algunos valiosos apéndices: “Catálogo de fuentes y autores citados por Alonso de Veracruz”, “Índice bibliográfico” e “Índice de conceptos”.

VI

Después de los tres trabajos que he comentado pienso que no es ocioso emprender una nueva y completa edición crítica del tratado de fray Alonso. Hace dos años, por exigencias de un trabajo de traducción, me enfrenté a una docena de pasajes que me parecieron confusos en el texto de Burrus. Acudí a cuantos medios había a mi alcance, inclusive... ¡al patrocinio de San Jerónimo! Finalmente pude aclararlos; no todos ciertamente, quedan dos, que todavía se siguen resistiendo. Las causas de la confusión eran varias: rasgos difusos, lectura incorrecta, conjetura mal fundada, puntuación (y esto vale por inteligencia e interpretación) errónea o insegura, etcétera.

Esta nueva edición debe considerar, entre otras, las propuestas siguientes:

1. La edición de Burrus como punto de partida.
2. Cotejo minucioso de esta edición con el facsímil, para depurarla en general, intentar el mayor número de restituciones y evitar el mayor número de inserciones.
3. Revisión de las lecturas y conjeturas de las otras ediciones, e inclusive de otras traducciones.
4. Establecimiento metódico de la puntuación.
5. Presentación del texto de manera que responda claramente, por una parte, a la distribución que ofrece el manuscrito, y por otra, al esquema de la disputa escolástica.

Por ahora contamos sólo con un facsímil, una buena edición completa y dos ediciones parciales. Algo podemos aportar con estos medios para la depuración del texto y el esclarecimiento de la doctrina y el testimonio de fray Alonso. Algún feliz investigador podrá acercarse tal vez nuevamente al manuscrito y ofrecer solución a algunas de nuestras dudas.

II. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS
NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVIII

Edición del discurso *Delle strutture antiche* del jesuita mexicano Pedro José Márquez

Hilda Julieta Valdés García
Universidad Nacional Autónoma de México

Pedro José Márquez Durán pertenecía al “grupo homogéneo y solidario”¹ de jesuitas encabezado por Rafael Campoy, entre los que se encontraban Francisco Javier Alegre, Diego José Abad, Francisco Javier Clavijero, José Julián Parreño, Andrés Cavo, Agustín Pablo de Castro y José Luis Maneiro, entre otros. Todos ellos influidos por la introducción del *pensamiento moderno*, que actuó de manera decisiva en diferentes campos del conocimiento como la historia, la ciencia, la filosofía, la pedagogía, las artes y la literatura. Estos jesuitas, promotores de modernidad, habían adquirido, junto con otros intelectuales, conciencia de su otredad;² tenían su propia idiosincrasia, se sabían diferentes de los peninsulares y eran poseedores de una cultura cuyo nivel se equiparaba a la europea.

En el año de 1767, como se sabe, por orden de Carlos III la Compañía de Jesús fue expulsada de todos los dominios españoles y, por lo tanto, de la Nueva España. Los jesuitas marcharon hacia el destierro sin que este hecho coartara su impulso de renovación cultural que, por el contrario, creció y se propagó. Los espíritus jóvenes no cesaron en su empeño, continuaron su obra en Europa y difundieron, desde el viejo continente, el conocimiento de la historia, la cultura y las costumbres de América, a la que tuvieron pre-

¹ BERNABÉ NAVARRO, *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, p. 110.

² IGNACIO OSORIO, “Jano o la literatura neolatina en México”, en *Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p. 12.

sente en todo momento. En este mismo sentido, nuestros jesuitas expulsos manifestaron en el exilio su amor e interés por la patria con un “acendrado mexicanismo”; su alta estima por las culturas indígenas, “su actitud hondamente comprensiva para todas las expresiones de la vida prehispánica, aun las más lejanas y contrarias a nuestra sensibilidad cristiana y occidental”,³ estuvo siempre presente en sus escritos.

Los integrantes de este grupo fueron escritores prolíficos; sin embargo, antes del extrañamiento casi nada publicaron; en cambio, durante su largo exilio dieron a la luz pública un gran número de escritos sobre las más variadas áreas del conocimiento humano: filosofía, retórica, historia, arquitectura, teología, ciencias, etc. Sus publicaciones llamaron poderosamente la atención por su talento, por la elegancia de su estilo, por el dominio de la lengua latina y por la solidez de su ciencia.

La figura del padre Márquez ha sido ajena a los mexicanos; el biógrafo Francisco Sosa⁴ no es el único en lamentar, con justa razón, que este autor fuera más conocido en Europa que en su patria; quizás este desconocimiento se deba a las áreas de estudio en que se especializó nuestro autor, quien se inclinó más bien por las ciencias.

OBRAS

La mayor parte de la producción literaria de Pedro José Márquez fue escrita en italiano, a diferencia de sus compañeros, que escribieron en latín, y publicada entre 1790 y 1812 en Roma, lugar en el que pasó gran parte de su vida. En torno al número de las obras existe una discrepancia; José Bernardo Couto, quien fuera discípulo suyo, mencionaba que eran 22;⁵ Justino Fernández considera 11.⁶ Han llegado hasta nosotros catorce títulos: diez de

³ GABRIEL MÉNDEZ PLANCARTE, *Humanistas del siglo XVIII*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. 21.

⁴ FRANCISCO SOSA, *Mexicanos distinguidos*, Porrúa, México, 1985.

⁵ Cfr. JULIO OLIVA Y OROZCO, *Pedro José Márquez, su vida y su obra, 1741-1941*, Historia y Poesía, México, 1941, p. 19.

⁶ Véanse JUSTINO FERNÁNDEZ, *Pedro José Márquez (1741-1820). Sobre lo bello en general y Dos monumentos de arquitectura mexicana: Tajín y Xochicalco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972 y *Arte moderno y contemporáneo de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1952.

obras impresas y cuatro de manuscritas,⁷ las cuales podemos clasificar por áreas bien definidas: astronomía, estética, arquitectura y arqueología.

Astronomía

- *Observaciones del Padre Márquez acerca del Calendario del código mexicano del cardenal Borgia*, traducción del italiano por Jorge Engerrand, México, Imp. del MNAHYE, 1912. (Se ignora el paradero del original en italiano).
- *Tavole nelle quale si mostra il punto del mezzo giorno e della mezza notte, del nascere e tramontare del sole, secondo il meridiano di Roma*, Roma, Presso il Salomoni, 1790.
- *Saggio dell'Astronomia, Cronologia, e Mitologia degli antichi Messicani. Opera di D. Antonio León Gama. Tradotta dallo Spagnuolo, e dedicata alla Molto Nobile, Illustre ed Imperiale Città di Messico*, Roma, Presso il Salomoni, 1804.

Estética

- *Sobre lo bello en general. Discurso de Don Pedro Márquez, Presbítero*. Socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, Madrid, Oficina del Diario, 1801.

Arqueología y arquitectura clásica

- *Delle case di città degli antichi Romani, secondo la dottrina di Vitruvio*. Esposta da D. Pietro Márquez, Messicano, Roma, Presso il Salomoni, 1795.
- *Delle ville di Plinio il giovane, con un appendice su gli attri della S. Scrittura, e gli scamilli impari di Vitruvio*, Roma, Presso il Salomoni, 1796.
- *Dell'ordine dorico, ricerche*, Roma, Presso il Salomoni, 1803.
- *Esercitazioni architetoniche sopra gli spettacoli degli antichi, con appendice sul bello in generale*, Roma, Presso il Salomoni, 1808.
- *Illustrazioni della villa di Mecenate in Tivoli*, Roma, Presso il Salomoni, 1812.

⁷ No hay que olvidar que a la muerte del padre Rafael Zelis, nuestro personaje continuó con el Catálogo de los sugetos de la Compañía de Jesús que formaban la Provincia de México el día del arresto, 25 de junio de 1767...

Arquitectura americana

El amor a la patria y su espíritu crítico y abierto lo llevaron a ocuparse no sólo de la arquitectura clásica, sino también de la arquitectura prehispánica.

- *Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana. Illustrati da D. Pietro Marquez. Socio della Academia di Belle Arti di Madrid, di Firenze e di Bologna, dedicati alla Molto Nobile, Illustre ed Imperiale Città di Messico*, Roma, Presso il Salomoni, 1804.⁸
- *Sobre lo Bello en general*. (Tuvo dos versiones: la primera impresa en Madrid en 1801, la segunda fue incluida como apéndice a sus *Esercitazioni architettoniche*, publicada en Roma en 1808; esta última fue la definitiva).

Manuscritos inéditos

- *Apuntamientos por orden alfabético pertenecientes a la arquitectura, donde se exponen varias doctrinas de M. Vitruvio Polion, obra compilada por Pedro Joseph Márquez, Socio Honorario de las Academias de Bellas Artes de Roma, de Madrid, de Florencia, de Bolonia y de la Archeologica Romana. Se coordinó en Roma del 1784 al 1806.*
- *Traducción italiana de Vitruvio, con amplias notas.*
- *Riflessioni sopra i muri di pietra irregolare (dissertazione).*
- *Delle strutture antiche, dissertazione.*
- *Villa di Mecenate* (Ms. hológrafo encontrado en el Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús. No he podido cotejar si el contenido de esta disertación se encuentra en la obra impresa del mismo nombre).

Sobre estas obras inéditas cabe señalar lo siguiente:

De la *Traducción italiana del De architectura de Vitruvio, con amplias notas*, se tiene noticia de que tradujo algunos de los 10 libros que la conforman; sin embargo, se ignora su paradero. De los *Apuntamientos por orden alfabético pertenecientes a la arquitectura*, he podido localizar el original y dos copias. Consta de aproximadamente 1512 páginas. El autor invirtió 22 años en su compilación. Sobre la disertación *Riflessioni sopra i muri di pietra irregolare*,

⁸ Parte de esta obra fue traducida por Francisco del Paso y Troncoso y publicada en 1882-1886, en los *Anales del Museo Nacional de México*.

ninguno de los biógrafos del autor la menciona. Lo hallé en uno de los tomos originales de los *Apuntamientos* junto con *Delle strutture antiche*, el cual presentaré a continuación.

DELLE STRUTTURE ANTICHE, DISSERTAZIONE

Sabemos que Pedro José Márquez fue miembro de las principales instituciones eruditas de Italia y España; las Academias de Bellas Artes de Roma, Florencia, Bolonia, Madrid y Zaragoza le abrieron sus puertas. En 1814, Márquez pronunció su disertación *Delle strutture antiche* en la Academia Arqueológica de Roma. En el discurso, compuesto por 28 apartados, el autor aporta los instrumentos necesarios para la datación de los muros de piedra irregular. Para ello, dice, es necesario conocer cuáles fueron las principales estructuras que se construyeron, así como los materiales utilizados en éstas.

El discurso está apoyado principalmente en el Antiguo Testamento, en Vitruvio y en Plinio el Viejo. Relata sucintamente la historia de los orígenes de la construcción, desde el Génesis, pasando por las culturas más antiguas como la egipcia, la griega y la romana, y da ejemplos de construcciones representativas de cada cultura. El autor explica, detenidamente y apoyándose en sus fuentes documentales, los nombres latinos para designar las estructuras y sus materiales. Finalmente, siguiendo la doctrina vitruviana, reconoce tres géneros de edificación civil y cinco materiales de construcción: *saxa quadrata, silex, caementum, coctus later, coctus crudus...*

De este discurso se conserva el borrador original y el texto definitivo en la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). El borrador carece de los tres últimos apartados, probablemente escritos en la redacción final. Los documentos presentan pocas variantes.

Mis avances en la edición de este discurso se deben a que el autor tenía una metodología de trabajo que seguía disciplinadamente. Las características que señalaré serán fundamentales para el establecimiento del texto:

1. La distribución del papel y la caja de escritura es la misma.
2. La hoja está dividida en dos: en el lado derecho encontramos la caja de escritura a renglón seguido.
3. El lado izquierdo está destinado para las citas de fuentes bibliográficas, referencias cruzadas (en el caso del diccionario), o bien para correccio-

- nes (incremento o decremento de frases); para el cambio de una palabra cruza con una línea recta la palabra eliminada y escribe entre el renglón superior la nueva palabra.
4. Cuando decide eliminar todo un párrafo, lo pone entre paréntesis y lo cruza con líneas serpenteantes.
 5. Las notas al margen están colocadas a la altura de la palabra a la que se refiere y utiliza diferentes símbolos como llamada.
 6. La calidad de la letra en el borrador tiene como principal característica ser muy pequeña, demasiado cerca una palabra de otra, lo que dificulta su lectura, pues las astas de algunas letras son cortas.
 7. Generalmente, en las citas (bíblicas y de autores clásicos) da la referencia, las cuales será necesario actualizar con ediciones ya canónicas.

PROBLEMAS DE EDICIÓN

El principal problema que presenta la edición de este texto es carecer de una reproducción directa del discurso, ya que la Biblioteca Cervantina del ITESM no tiene departamento de reprografía.

En cuanto a la lengua, el italiano utilizado por nuestro autor hace evidente la influencia del español.

El borrador carece casi por completo de acentos; en el original algunas veces acentúa, otras no. Pensemos que en el siglo XVIII no se practicaba una normativa de manera general.

CONCLUSIÓN

La importancia de este discurso radica principalmente en la participación que nuestro autor tuvo en los avances arqueológicos de su época. Considero que la obra de Pedro Márquez puede interesar tanto a historiadores como a estudiosos del arte, arquitectos y arqueólogos, de aquí el que proponga la edición crítica, en un principio, de los manuscritos inéditos. Sin embargo, creo que esta tarea no puede llevarla a cabo sólo el filólogo, sino que debe ser emprendida por un equipo multidisciplinario. Así, al filólogo corresponderá la fijación del texto, al lingüista el desentrañar los giros de la lengua y al científico analizar el contenido.

La puntuación en textos novohispanos no literarios del siglo XVIII

Concepción Company Company
Universidad Nacional Autónoma de México

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos menos investigados en la crítica textual actual es el funcionamiento y valor de los signos de puntuación en los textos antiguos. No es tanto desinterés por parte de los estudiosos cuanto la necesidad de preparar ediciones críticas accesibles y listas para ser usadas por lectores del siglo XXI lo que ha llevado casi sistemáticamente a decidir modernizar en la etapa ecdótica de la interpunción. A lo sumo, en un intento de respetar la amplitud del párrafo de los textos medievales y posteriores y de respetar el carácter oral de buena parte de la literatura y documentación antigua, se suele practicar la denominada puntuación ligera, y recomendada también en los manuales de crítica textual,¹ sin entrar por lo regular en mayores detalles sobre el comportamiento de los signos de puntuación en ediciones o manuscritos antiguos. Esto es, se moderniza pero sin poner muchos signos de puntuación, con lo cual ni se moderniza realmente ni se respeta. Tal modernización, real o a medias, ha generado un gran vacío informativo sobre las prácticas de puntuación en periodos pasados y, por esta y otras razones, estamos lejos de poder llevar a cabo una historia de la escritura en lengua española. El estudio introductorio de Millares Carlo a su *Tratado de paleo-*

¹ Cfr. MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997; PEDRO SÁNCHEZ-PRÍETO BORJA, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Arco Libros, Madrid, 1998.

grafía española constituye un intento aislado, y excelente, y es el único, hasta donde sé, que se aproxima a una historia de la escritura.²

El objetivo de este trabajo es examinar el sistema de signos de puntuación y su valor en el español de México del siglo XVIII. El objetivo específico es analizar la puntuación en documentos novohispanos de carácter legal y en textos periodísticos de la primera mitad de ese siglo. Este trabajo constituye, por tanto, una pequeña contribución al conocimiento de los usos escriturales y las prácticas de puntuación en la historia del español.

El corpus base del análisis lo constituye el libro *Lengua y cultura en el siglo XVIII en México. Materiales para su estudio* de Belem Clark, Concepción Company y Raquel Mosqueda,³ que se encuentra actualmente en una etapa avanzada de la investigación. Este libro es una edición crítica que contiene aproximadamente 300 documentos extensos comprendidos entre 1718 y 1789, procedentes de cinco fondos documentales, y está integrado tanto por documentos manuscritos e impresos de carácter legal (juicios, denuncias) y administrativo (bandos, ordenanzas), cuanto por noticias extraídas de textos periodísticos, como la *Gazeta de México*, la *Gazeta de Literatura* de José Antonio Alzate o el *Mercurio Volante*, así como por noticias impresas sobre diversos aspectos de la vida cotidiana en ese periodo y documentación varia de carácter más o menos coloquial. Los fondos de los que procede la documentación son: Archivo Histórico de la Ciudad de México, Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional y Condumex en la Ciudad de México, Fondo Latinoamericano de la Biblioteca Nettie Lee Benson en Austin, Texas. Común a toda la documentación es su carácter de cotidianidad y, en muchos casos, de coloquialidad, y hemos pretendido reflejar a través de ella los usos y costumbres así como los temas diarios que preocupaban a los mexicanos de ese siglo y componían su vida diaria. El motivo de estudiar en detalle sólo ese siglo del virreinato fue, por una parte, el hecho de ser un periodo bastante olvidado de la cultura novohispana, tanto desde el quehacer literario como del lingüístico —si se lo compara, por ejemplo, con los siglos XVI y XVII— y, por otra, el hecho de que una serie de investigaciones lingüísticas previas ha mostrado que el siglo XVIII es un momento clave en la conformación de la identidad lingüística de nuestro país.⁴

² Cfr. AGUSTIN MILLARES CARLO, *Tratado de paleografía española*, con la colaboración de J. M. Asencio, Espasa Calpe, Madrid, 1983, 3 vols.

³ Universidad Nacional Autónoma de México, México, en proceso.

⁴ Véanse, entre otros, CONCEPCIÓN COMPANY COMPANY, "Gramaticalización y dialectología comparada. Una isoglosa sintáctico-semántica del español", *Dicenda. Cuadernos de Filología*

Toda la documentación fue transcrita en paleografía estrecha con un respeto absoluto a la puntuación original de los textos. Cabe decir que la decisión inicial era modernizar la puntuación, según la práctica ecdótica usual antes señalada, sin embargo, tras observar que los signos de puntuación en los materiales parecían reflejar un sistema coherente de relaciones gramaticales, discursivas y de pausas orales, decidimos respetar la puntuación originaria. Cabe decir también que esa decisión fue tomada tras exponer el problema en el Seminario de Crítica Textual que precede a este Coloquio, y que el cambio de decisión fue a sugerencia de varios colegas integrantes de ese Seminario.

Por lo que respecta al periodo elegido para este trabajo, he seleccionado sólo la documentación correspondiente a la primera mitad del siglo XVIII, concretamente la de una década: 1724-1734, ya que pretendo, en este primer acercamiento a la puntuación antigua, observar el funcionamiento de los signos de puntuación en una etapa previa a la normativización lingüística que supuso la creación de la Real Academia de la Lengua Española en la segunda mitad del siglo XVIII. Pasemos, ahora sí, al examen de los signos de puntuación novohispanos.

2. LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN: INVENTARIO Y FRECUENCIA

Se documentan, al igual que en el español actual, cuatro signos de puntuación, que en orden de mayor a menor frecuencia son: <,>, <.>, <.>, <.>.⁵ Además, de manera exclusiva en los textos legales, y en ningún otro, se documenta el signo <=>, que no parece corresponder a una puntuación, sino a una convención jurídica o administrativa para indicar que el contenido medular del escrito inicia propiamente tras ese signo.

La diferencia básica entre el español del siglo XVIII y el actual no es el inventario de signos sino la frecuencia de su uso, además de diferencias de

Hispanica, 20 (2002), pp. 39-71; AXEL HERNÁNDEZ DÍAZ, *Diacronía del verbo haber con valor existencial*, tesis de maestría inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004; NOROHÉLLA HUERTA FLORES, *Estructura y evolución de la posesión nominal en el español*, tesis de maestría inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004; JEANETT REYNOSO NOVERÓN, "Indigenismos y diminutivos en el español colonial de México. Una evolución paralela", *Anuario de Estudios Hispánicos*, 14-15 (2004), pp. 24-47.

⁵ A partir de aquí emplearemos la convención usual de indicar entre paréntesis angulares los signos de puntuación bajo análisis.

funcionamiento en el discurso, que serán analizadas en el siguiente apartado. Respecto a la frecuencia de empleo, llama enormemente la atención el elevado uso de la <> en el periodo analizado, es con mucho el signo más frecuente, y aún más llamativo es el hecho de que los textos periodísticos emplean mucho más esa puntuación que los legales, casi el doble de uso en promedio. A su vez, comparada la documentación periodística del siglo XVIII con la del XXI, aquella dobla a ésta en el uso de <>.

Un conteo de este signo en un número similar de palabras, en textos legales manuscritos, en textos legales impresos y en periódicos del siglo XVIII, así como en un periódico y texto legal (una demanda de otorgamiento y firma de escritura) del siglo XXI arroja los resultados cuantitativos promedio que se exponen en el cuadro 1. Puede apreciarse que la <> se empleaba, en términos generales, mucho más antes que ahora; se observa también que los textos legales, manuscritos e impresos, han mantenido *grosso modo* a lo largo del tiempo la frecuencia de empleo de este signo de puntuación, con un ligerísimo decremento hoy; puede verse también que el texto legal manuscrito tiene un número algo menor de <> que el impreso, lo cual es lo esperado porque es sabido que los manuscritos antiguos prácticamente no tenían, o carecían incluso de signos de puntuación. Ahora bien, el hecho de que el documento legal manuscrito tenga un número de <> próximo al impreso nos dice que en la primera mitad del siglo XVIII la práctica escritural manuscrita había incorporado ampliamente este signo de puntuación. El cuadro arroja también dos informaciones llamativas e interesantes. En primer lugar, que en el siglo XXI hay menos diferencias cuantitativas que en el XVIII entre los dos géneros textuales que se controlan, legal-administrativo vs. periodístico, y en segundo lugar, que comparados los dos periodos del cuadro en cuanto al género periodístico, hoy se ha reducido drásticamente el uso de la <>.

Cuadro 1

Empleo promedio de <> en diferentes tipos de texto en dos siglos

		Número promedio de <>	Palabras promedio
Siglo XVIII	Legal manuscrito	18	250
	Administrativo impreso	22	250
	Periódico	31	250
Siglo XXI	Legal	17	250
	Periódico	19	250

Cabe señalar que el conteo de <,> en el periódico del siglo XXI está realizado sobre la sección de cultura de *El Universal*, cuya temática puede ser, en cierta medida, equiparable a una buena parte de los temas científicos que integraban las primeras *Gazetas* mexicanas.

En el ejemplo de (1a) se muestra el uso de la <,> en un texto legal manuscrito del siglo XVIII,⁶ en (1b) puede verse el abundante empleo de este signo en el primer texto con formato y periodicidad de periódico aparecido en nuestro país, la *Gazeta de México*, y en (1c) puede observarse el uso mucho menor de este signo en un periódico del siglo XXI, que, como hemos dicho, sería un equivalente a las primeras *Gazetas* en cuanto a género textual y temática.

- (1) a. y porque el referido obraxe se compone a fuerza de fuego y la mucha jentte que lo compone, y dicha cassa cercada de varios jacales de donde puede resultar el gravíssimo perjuicio de un yncendio, digno de reparo, y el que con la vozeria y mormollo de la jentte se ocasiona con uno y otro, yntolerable desvelo y ynconbenienttes a nuestra vezindad, el riesgo que se puede temer que esta jentte enzerrada por huirse puede escalar nuestras cassas y combentto, y corren peligros nuestros caudales, pues ni aún la noche que es para el descanso está libre a que se agregan el yntolerable perjuicio de el mucho humo que despide dicho obraje dañando las alajas y cassas (año 1724, Archivo Histórico de la Ciudad de México, ramo: Policía General, número 3648, expediente 1)
- b. Un eclesiástico, que antes ha sido bibliothecario el rey de España (sic), hallándose acá sin empleo, se ha empleado en cultivar el ingenio de este niño, y ha hallado el arte, y secreto de enseñarle en diez meses, sin oprimir el entendimiento, y como jugando con él a leer griego, explicar una recopilación considerable de buenos pensamientos griegos, y más de 200. versos del primer libro de la *Iliada* de Homero, a leer en latín, y explicar otra recopilación de sentencias latinas, y algunos lugares de Virgilio, a leer, y hablar italiano, español, y francés (año 1728, *Gazeta de México*, número 8, julio, p. 63)

⁶ Omíto, para facilidad de lectura, las indicaciones ecdóticas del libro base del análisis, tales como el cambio de línea y su numeración, y las cursivas, resultado de desatar abreviaturas.

- c. El estudio identificó los 2 mil 333 genes que componen a la citada bacteria, así como otros productos genéticos que estarían involucrados en la capacidad de este organismo para atacar y destruir los componentes de la piel humana. Entre ellos existen sustancias asociadas al desencadenamiento de la inflamación de ciertas partes de la piel entre los jóvenes con acné o con otras enfermedades asociadas a la bacteria, como la endocarditis, la sarcoidosis, la alveolitis alérgica o la angitis pulmonar, entre otras (año 2004, *El Universal*, sección Cultura, 27-09, p. F4)

El abundante empleo de la <,> en los textos periodísticos del XVIII novohispano —podría hablarse de abuso desde nuestra perspectiva de hablantes y/o escritores del siglo XXI— va a la par de un escasísimo empleo del <.> y un uso relativamente abundante de los <:>, en ocasiones con un valor similar, como veremos enseguida, a lo que hoy sería <.> y seguido; el <:> tiene un empleo escaso, pero, apreciativamente, es más común en el periodo novohispano analizado que en el español actual.

Antes de valorar el funcionamiento de los signos de puntuación cabe una pregunta a manera de reflexión: ¿qué reflejan tantas <,> en las *Gazetas* de la primera mitad del siglo XVIII? En principio, una <,> reflejaría una pausa, pero el hecho de que sean los textos periodísticos los que contienen tan elevado número de <,> parece indicarnos que no es la oralidad del texto la pauta de la puntuación en ese género textual, puesto que cabe pensar que los periódicos —a diferencia de los bandos o las ordenanzas— no se leían en voz alta, aunque es posible que sí. Este punto de la investigación requiere apoyo de la historia externa, social y cultural, de la época y excede, por el momento, el objetivo de esta ponencia; habremos de incorporar esta información en el libro antes citado, base de este análisis.

3. FUNCIONAMIENTO Y VALOR DE LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN

Todos los signos documentados, al igual que ocurre en el español actual, son polifuncionales, en cuanto que sirven para indicar diversos tipos de relaciones: cambios de tema, relaciones gramaticales, secuencias conceptuales lógicas y también pausas. Hay, sin embargo, respecto del español actual, un uso bastante diferente en el tipo de relaciones o secuencias que se interpuntúan. Analizaré, por razones de tiempo, los dos signos de pun-

tuación más frecuentes en la documentación novohispana del XVIII, la <> y los <:, haciendo hincapié en las diferencias de uso respecto del español actual.

3.1. Valor de la <>

Se emplea casi sistemáticamente para indicar cuatro tipos de relaciones gramaticales, dos de ellas relativas a los argumentos del verbo y dos relativas a secuencias de coordinación y correlaciones. Veamos.

a) Separación entre sujeto y predicado —práctica muy extendida hasta la fecha, aunque reprobada, como se sabe, por la Academia de la Lengua—, como se ejemplifica en (2). Tanto si el sujeto va antepuesto al verbo, como pospuesto, tanto si es adyacente al verbo como distante de éste, se suele poner <> en los textos legales, administrativos y periodísticos de la primera mitad del XVIII. También muy frecuentemente aparecen sujetos sin estar separados por <> de su predicado, como se aprecia en (3), pero esta práctica es algo menos usual que la anterior.

- (2) **El octavo rey de México, se llamó Ahuizotl... y su primer cuydado, fue finalizar el templo de su principal dios (1733, *Gazeta de México*, 70, p. 552)**

sin que **Juan Diego, pudiese volver** a poner en ejecución lo que la Señora le avía mandado (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 98)

se puso reparo a el grave daño, que a toda aquella quadra **puñera aver causado, cantidad de pólbora** (1733, *Gazeta de México*, 74, p. 670)

que muchas personas que **les cogió** en el campo, **la tempestad**, se hallaron después con los cabellos quemados (1734, *Gazeta de México*, 69, p. 551)

el día 9 de julio del año passado de 1727. **murió** en la ciudad de Castelo en la Umbria, **la venerable madre sor Verónica** (1729, *Gazeta de México*, 14, p. 111)

y **la pérdida** de casas, frutos, viñas, y arboledas, **importa** algunos millones (1728, *Gazeta de México*, 8, p. 62)

- (3) **Las cartas de Nápoles refieren**, que hubo en aquella ciudad, y su comarca, una tempestad horrorosa (1728, *Gazeta de México*, 8, p. 62)

Vino el indio muy contento a la ciudad (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 101)

b) Separación entre el verbo y su argumento objeto directo. Ya sean objetos en forma de sintagma nominal, ya sean en forma de oración, adyacentes a su verbo o separados por otros constituyentes, los objetos directos van separados por <, > en el español novohispano del siglo XVIII. Esta práctica, ejemplificada bajo (4), es inconsistente cuando es un objeto directo en forma de sintagma nominal, (4a), pero es totalmente sistemática cuando se trata de un objeto directo oracional (4b).

- (4) a. desbaratte dicho obraje y saque de él, **la leña que tubiere** (1724, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Policía General, 3648.1)
aviendo reconocido, el gran fruto, y esperanza que prometen (1728, *Gazeta de México*, 5, p. 38)
presentó a el cardenal de Fleuri, un niño español (1728, *Gazeta de México*, 8, p. 63)
- b. **juzgando por su candidez, que se le podía ocultar** (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 99)
 Las de París **refieren, que** la causa que se seguía en Dijon (1732, *Gazeta de México*, 50, p. 398)
no obstante que sabía, que allí no había rosas (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 99)
 y le **dixo, que** estaba allí un indio, y trahía un crucifixo a vender (1730, *Gazeta de México*, 28, p. 218)

c) Separación de los miembros de una coordinación. Es similar al uso actual, pero existe una diferencia importante, a saber, que siempre, sin excepción, se pone <, > ante el último miembro precedido por las conjunciones copulativas o disyuntiva, y, ni, y ni, o, como se aprecia en los ejemplos de (5), sin importar si la coordinación es sólo de dos miembros o de más de dos, sin importar si es coordinación de nominales o de oraciones, como es el caso del último ejemplo de (5), y sin importar si esos miembros tienen un referente único, como sucede en la coordinación de apellidos de una misma persona o en las fracciones numéricas de una misma cantidad, como se aprecia en (6).

- (5) debido todo a las **prudentes, y discretas providencias** de su excelencia (1728, *Gazeta de México*, 2, p. 11)
 Que ninguna persona, de ninguna **calidad, o condición** que sea, pueda

vender, ni venda en almonedas, tiangués, ni en otra ninguna parte... so pena de perdida la dicha ropa, y de treinta pesos (Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Fondo Lafragua, 404)

vio una nube blanca, y resplandeciente... y oyó que una dulce, y delicada voz (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 98)

a leer en latin, y explicar otra recopilación... a leer, y hablar italiano (1728, *Gazeta de México*, 8, p. 63)

- (6) Passó a ver sus minas don Pedro de Carvajal, y Barros (1728, *Gazeta de México*, 5, p. 38)

un niño español de edad de cinco años, y quatro meses (1728, *Gazeta de México*, 8, p. 62)

d) Separación de los miembros de todo tipo de correlaciones: comparativas, consecutivas, enumeraciones, antecedente-consecuente, origen-meta, como se ejemplifica bajo (7). Esta práctica es consistente con la separación de miembros de una coordinación comentada antes, en el sentido de que la <> separa sistemáticamente los distintos miembros de secuencias conceptuales, sean cuales sean las relaciones gramaticales internas de la secuencia en cuestión.

- (7) que no bajan de tres, a quatro mil marcos cada quinze días (1728, *Gazeta de México*, 5, p. 38)

y del verbo *eo* que es ir, de suerte, que significa el rodeo (1730, *Gazeta de México*, 26, p. 201)

hállase oy tan opulento, que su altar mayor costó noventa y ocho mil pesos (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 97)

Desde las primeras, hasta las segundas visperas (1728, *Gazeta de México*, 11, p. 89)

desde las dies del día, hasta las tres de la tarde (1728, *Gazeta de México*, 12, p. 93)

pues parecia todo el ayre un globo de fuego, de tal suerte, que assombrados, corrían a esconderse de temor (1729, *Gazeta de México*, 15, p. 117)

Se emplea además la <> para indicar otras muchas relaciones, de manera similar al uso de este signo de puntuación en el español actual: para separar las oraciones relativas de su núcleo antecedente, incluso con relativas especificativas, para introducir oraciones subordinadas adverbiales de diversa función y para aislar oraciones incidentales. También, ocasionalmente, se usa <> para separar secuencias conceptuales de baja relacionalidad o inte-

gración semántica, las cuales hoy se separarían con un <.> y seguido.

3.2. Valor de los <.>

Es un signo muy frecuente en los textos novohispanos de la segunda década del XVIII; de hecho es el más empleado después de la <,> y tiene, al igual que ésta, un carácter polifuncional, aunque en mucha menor medida que esta última. En los textos novohispanos analizados se pueden identificar dos valores básicos para los <.>: uno que parece corresponder a una pausa fuerte en una secuencia temática, que a mi parecer no tiene correspondencia con los <.> del español actual, y otro para introducir una aclaración o explicación, que se recubre bastante bien con el uso de los <.> en la lengua actual. El primer uso, equivalente al actual <.> y seguido, es mucho más frecuente que el segundo, la explicación apositiva, a lo largo de la década analizada. Analicemos con más detalle estos dos valores.

a) Separación fuerte de un subtema respecto de otro precedente en una secuencia narrativa con tema único, como se muestra en (8a), o separación de los nombres de personas que forman parte de un juicio o demanda, situados siempre en la cabeza del escrito o al final de éste cuando se identifican los actores del juicio (8b). En ambos casos es un empleo sistemático a lo largo de las *Gazetas* y textos legales, respectivamente, y, como hemos dicho, se correspondería de manera estrecha con el uso actual de <.> y seguido.

- (8) a. El octavo rey de México, se llamó Ahuizotl, que significa cierto animal palustre, que corresponde a la **nutria: fue electo** por muerte de su hermano en... (1733, *Gazeta de México*, 70, p. 552)
y aquellos cinco, o seis que sobraban los tenían por aciagos, y por desgraciados, a los que en ellos **nacían: a dos de febrero comenzaba** el primer mes de los mexicanos (1730, *Gazeta de México*, 26, p. 201)
cuyo costo pasó de quinientos mil **pesos: hállase oy tan opulento**, que... (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 99)
pero la del costado estaba tan patente, que podían entrar por ellas los **tres dedos: al tiempo** de curarla, se hallaba siempre presente un inquisidor (1729, *Gazeta de México*, 14, p. 111)
- b. El lizenziado don Juan Buitrón, mayordomo del convento de señoras **religiosas: don Juan** de la Peña rexidor de esta novilísima **ciudad:**

y don Miguel Guerrero (1725, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Policía general, 3376)

b) Inicio de una explicación, de naturaleza apositiva las más de las veces (9), casi siempre dependiente de verbos de lengua o entendimiento, como el primer ejemplo de (9a), o dependiente de nominales asociados a verbos de lengua, como *moniciones* reforzado con el verbo de lengua *dictó* en (9b).

- (9) a. Quauctemoc, último rey de México, que se **interpreta: águila** que cae, o se precipita (1728, *Gazeta de México*, 13, p. 99) de la milagrosa aparición del Santo Christo de Totolapam, que **fue así: desseaba** el V. P. Fr. Antonio de Roa... (1730, *Gazeta de México*, 28, p. 218)
- b. con las eficazes moniciones que le **dictó su celo: las quales** dexaron grandes señales de que se logre algún fructo (1731, *Gazeta de México*, 38, p. 300)

4. CONCLUSIONES

Hemos visto que una característica de los signos de puntuación es la polifuncionalidad de las relaciones que expresan. Hemos identificado al menos seis funciones relacionantes básicas para la <> en el español novohispano del siglo XVIII y dos para los <:,>, y hemos analizado en detalle aquellas relaciones que difieren sustancialmente del uso de estos signos en el español actual.

Hemos observado también diferencias cuantitativas sustanciales según el género textual de la documentación en cuanto al empleo de la <:,>. Hemos planteado asimismo el problema, no resuelto en este trabajo, de en qué medida esa mucha frecuencia corresponde a pausas y a una práctica de lectura en voz alta o es simplemente una costumbre escritural de la época.

Finalizaré este trabajo con una pregunta para una tarea pendiente: ¿en el uso de los signos de puntuación, cuál es el nivel de interrelación entre las regularidades impuestas por el sistema de una época y las preferencias y usos dependientes del individuo? Es muy probable que en el empleo de los signos de puntuación, como en el de cualquier uso gramatical en cualquier época, exista un nivel de decisión y creatividad individual. Falta por abordar esa interrelación y esa creatividad en un trabajo futuro.

III. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS
MEXICANOS DEL SIGLO XIX

**Acerca de la edición crítica de las obras
de José Tomás de Cuéllar.
Generación de infraestructura**

Belem Clark de Lara
Ana Laura Zavala Díaz
Universidad Nacional Autónoma de México

ANTECEDENTES

La tarea de reflexionar sobre la propia labor es una vieja tradición en las letras mexicanas. Con claridad, podemos observarla ya en los escritores del siglo XIX, quienes, en su momento, resaltaron la “importancia” de su oficio, al que le atribuyeron la finalidad de “mejorar la sociedad, depurar sus costumbres, robustecer la moral pública, revalorar nuestro patrimonio geográfico y cultural, afirmar nuestra identidad, y, con todo ello, fortalecer la conciencia nacional”.¹ Aunque con ciertos matices ideológicos, tales objetivos, en particular estos últimos, podrían aplicarse al trabajo filológico e historiográfico de la literatura, cuyos estudios actualmente cobran vigencia, y deben ser una prioridad en un país que con insistencia ha buscado incorporarse al mundo de la globalización. Dada su trascendencia, dichas áreas del conocimiento cumplen algunos de los fines fundamentales para los que

¹ Véase JORGE RUEDAS DE LA SERNA, “Presentación” a *La misión del escritor*, organización, presentación y prólogo, de Jorge Ruedas de la Serna. Colaboradores: Margarita Alegría de la Colina, Leticia Algaba, Belem Clark de Lara, Víctor Díaz Arciniega, David Bradley Crow Vaughan, Lilia Granillo Vázquez, Rosaura Hernández Monroy, Rubén Lozano Herrera, Pilar Mandujano Jacob, Pablo Mora, José Ortiz Monasterio, Jorge Rojas Otálora, María del Carmen Ruiz Castañeda, María Teresa Solórzano, Blanca Estela Treviño García, Rossi Vergara Varona, María Elena Victoria Jardón, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 8.

se creó la Universidad Nacional Autónoma de México: analizar y atender los problemas nacionales, al tiempo que difundir los beneficios de la cultura.²

En este mismo tenor, podemos decir que, específicamente, los rescates filológicos proporcionan a los historiógrafos de la literatura y a los lectores, especializados o no, la infraestructura necesaria para un mejor conocimiento y una mayor comprensión de un contexto socio-histórico determinado, a través del estudio, en nuestro caso, de las letras mexicanas decimonónicas.³

Si bien desde la década de los cincuenta críticos como José Luis Martínez marcaron el rumbo que debían seguir las investigaciones filológicas sobre este periodo, fue entrada la segunda mitad del siglo XX cuando, de manera sistemática, se emprendieron proyectos de rescate y de edición de las obras de algunos de los escritores mexicanos más importantes de la antepasada centuria.⁴ Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, aún existe una infinidad de materiales por rescatar de los fondos hemerográficos; esto, a su vez, ha retrasado la elaboración de una historia global de la literatura mexicana del siglo XIX, que necesariamente deberá sustentarse en el trabajo filológico.

Por lo antedicho es que nos parece fundamental el quehacer de la edición crítica, concebida como la disciplina que rescata, depura y fija, es decir, que establece la autenticidad de los textos; los preserva de los desgastes

² Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México, artículo 1º: "La UNAM es una corporación pública —organismo descentralizado del Estado— dotado de plena capacidad jurídica y que tiene por fines impartir educación superior para formar profesionistas, investigadores, profesores universitarios y técnicos útiles a la sociedad; organizar y realizar investigaciones, principalmente acerca de las condiciones y problemas nacionales, y extender con la mayor amplitud posible, los beneficios de la cultura".

³ Cf. Reglamento Interno del Instituto de Investigaciones Filológicas, Capítulo I. *De los objetivos*, artículo 1º.

⁴ Cf. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *La expresión nacional*, Editorial Oasis, México, {1955} 1984, p. 437. Los lineamientos generales para la creación de infraestructura en el campo de la literatura los sugirió José Luis Martínez en su ensayo: "Tareas para la historia literaria de México", incluido en su libro *La expresión nacional* (1955). Tan importantes sugerencias se institucionalizaron un año después, al crearse el Centro de Estudios Literarios (1956) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Si bien dicho proyecto no quedó registrado explícitamente en la documentación oficial, su programa editorial dio cuenta de la intención de contar con materiales necesarios para reconstruir y re-conocer la historia de nuestra literatura. Con metodologías diversas, los productos preparados por dicho Centro, en sus ya 48 años de existencia, son de diferentes tipos: 1) edición crítica de obras y de materiales hemerográficos; 2) ediciones anotadas de inéditos, epistolarios o memorias; 3) ediciones de índices y/o de facsimilares de revistas literarias; 4) edición de estudios monográficos o biográficos; 5) edición de antologías, de hemerobibliografías o de diccionarios.

materiales a los que están expuestos; los salva del olvido, de los cambios, de las alteraciones o de las mutilaciones que sufren a lo largo del tiempo, preparándolos para una crítica eficaz, certera y provechosa, que, por medio de la hermenéutica, conduzca a una cabal interpretación e intelección de un entramado cultural específico.⁵

DESARROLLO DEL PROYECTO⁶

Dedicadas desde hace tiempo a estas investigaciones, decidimos emprender el proyecto de la edición crítica de las obras de José Tomás de Cuéllar, por considerar que es uno de los autores esenciales del siglo decimonónico, en su calidad, por un lado, de figura representativa del movimiento nacionalista, el cual alcanzó su madurez durante la República Restaurada (1867-1876),⁷ y, por el otro, en tanto intelectual crítico que vislumbró y denunció el espejismo modernizador del Porfiriato.⁸

Una más de las razones para recuperar a dicho escritor fue que, aun cuan-

⁵ En este sentido, consideramos que la Filología, como la definen Branca y Starobinski, es “aquella disciplina que comprende fundamentalmente la *ecdótica* (esto es, la recuperación del texto exacto de una obra mediante procedimientos científicos) y la *hermenéutica* (es decir, el aparato histórico, lingüístico, exegético, que permite una plena y rigurosa interpretación, y que condiciona las valoraciones ideológicas, sociales y estéticas).” (VITTORE BRANCA y JEAN STAROBINSKI, *La filología e la crítica literaria*, Roma, Rizzoli, 1977; *apud* CARMEN DÍAZ CASTAÑÓN, “Capítulo III. Estudio filológico”, en *Métodos de estudio de la obra literaria*, coordinación de José María Díez Borque, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989, Persiles, 150, p. 122).

⁶ El presente proyecto de la edición crítica de las obras de Cuéllar cuenta con el apoyo del PAPIIT, de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico. En él participan dos becarias de maestría: Luz América Viveros Anaya y Virginia Mote García. Durante el primer año colaboró también un becario de licenciatura: Francisco Lima Baca. Asimismo, el diseño del banco de datos estuvo a cargo de Iván Micelli León.

⁷ En este sentido, basta con revisar la producción narrativa del autor, que, básicamente, se desarrolló entre 1869 y 1872 y, en su mayoría, se recogió en la primera época de *La Linterna Mágica* (1871-1872), editada en México por el reconocido Ignacio Cumplido. Obras que años después se integraron en la segunda época de esta misma colección (1890-1892).

⁸ Cuéllar cuestionó de manera clara y explícita la realidad mexicana en sus “Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales”, publicados en el periódico *La Libertad* de 1882 a 1884, recogidos en Facundo, *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales*, Primera serie, Imprenta y Litografía de El Atlántico, Blanchard y Compañía, Santander, 1891 (*La Linterna Mágica*, Segunda Época, IX, X), e Imprenta y Litografía de L. Blanchard, Santander, 1892 (*La Linterna Mágica*, Segunda Época, XXI y XXII).

do por lo menos dos de sus novelas se han reeditado con cierta frecuencia y forman parte de las lecturas preparatorias —nos referimos a *Ensalada de pollos* y *Baile y cochino...*—, en realidad su obra yace casi en el olvido; esto debido en gran parte al difícil acceso a ella, como lo demuestra la imposibilidad de localizar en el mercado, y muchas veces hasta en las bibliotecas, el volumen de su *Obra poética* (1856) o las colecciones íntegras tanto de la primera como de la segunda épocas de *La Linterna Mágica*. Ni qué decir de todo aquello que no fue recogido por el propio Cuéllar y que permanece todavía en las publicaciones periódicas de la época, donde vio la luz por primera vez.

Con base en lo expuesto, en términos generales, el objetivo principal del proyecto es dar al público especializado ediciones íntegras, cuidadas y anotadas de la producción literaria de Facundo —seudónimo de Cuéllar—, a partir de las cuales se revalore su obra y se ensayen nuevas aproximaciones interpretativas.

METODOLOGÍA

1. *Recensio*⁹

1.1. *Fontes criticae*

En primera instancia, realizamos una búsqueda exhaustiva de las publicaciones y colaboraciones que José Tomás de Cuéllar entregó a la imprenta; tan minuciosa revisión nos permite contar hoy con un banco de datos en el que se consignan, por supuesto, los diferentes testimonios que tuvieron algunas de sus composiciones, las cuales estamos en la posibilidad de editar críticamente en un mediano plazo. El citado inventario proviene de la revisión de

⁹ El objeto de la *recensio* “es reconstruir según el testimonio de los manuscritos supervivientes la más antigua forma recuperable del texto que yace tras ellos. A menos que la tradición manuscrita dependa de un solo testimonio, es necesario: 1) establecer las relaciones entre sí de los manuscritos supervivientes; 2) eliminar aquellos que se derivan exclusivamente de otros manuscritos conservados y por tanto no tienen valor independiente (*eliminatio codicum descriptorum*); y 3) utilizar las relaciones establecidas de aquellos que quedan (expresadas idealmente en la forma de un *stemma codicum* o árbol genealógico) para reconstruir el manuscrito o los manuscritos perdidos de que descienden los testimonios supervivientes” (LEIGHTON D. REYNOLDS y NIGEL G. WILSON, *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, traducción de Manuel Sánchez Mariana, Gredos, Madrid, 1995, pp. 199-200).

los siguientes acervos: en la Ciudad de México, de la Biblioteca Nacional, del Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, del Archivo General de la Nación y de la Biblioteca del Instituto de Antropología e Historia. En San Luis Potosí, ciudad donde Cuéllar residió de 1868 a 1870, consultamos los archivos de la “Bibliografía Potosina” de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, del Archivo Histórico del Estado, y de las bibliotecas Manuel Muro, del Seminario Guadalupano Josefino, de la Casa de la Cultura y de la Casa de la Cultura Jurídica. Asimismo, en los Estados Unidos revisamos los fondos hemerobibliográficos de las bibliotecas del Congreso de Washington y Pública de Nueva York, ya que Facundo vivió en aquellas tierras durante una década, de 1872 a 1882, en la que se desempeñó como segundo y, después, como primer secretario de nuestra Legación.

En total se revisaron 41 publicaciones,¹⁰ examinando sólo los años de vida productiva de nuestro autor, es decir, del 1º de septiembre de 1848 al último día del mes de febrero de 1894.¹¹ Tan vasta exploración dio como resultado un total de 457 fichas biblioherográficas, sin contar con las diversas entregas o versiones que tienen algunas piezas, como en el caso de la novela inconclusa *El divorcio*, impresa en el *Diario del Hogar*, que constó de 66 entregas. Tales materiales, calculamos, conformarán 17 volúmenes donde se integrará su labor poética —poemas, leyendas, fábulas, obras de tea-

¹⁰ Las publicaciones revisadas a lo largo de estos dos años fueron: *El Álbum de la Mujer*, *El Año Nuevo*, *El Artista*, *La Aurora Literaria*, *Boletín de la 3ª División* (San Luis Potosí), *El Boletín Republicano*, *El Búcaro*, *El Correo de México*, *El Correo de las Señoras*, *Las Cosquillas*, *El Cronista de México*, *El Diario del Hogar*, *El Domingo*, *El Eco de Ambos Mundos*, *El Eco del Comercio*, *La Época*, *La Época Ilustrada*, *La Familia*, *El Federalista* (edición literaria), *El Federalista* (político y literario), *La Iberia*, *La Ilustración Mexicana*, *La Ilustración Potosina* (San Luis Potosí), *La Juventud Literaria*, *El Laberinto*, *La Libertad*, *La Linterna Mágica*, *El Máscara*, *El Monitor Republicano*, *La Orquesta*, *La Patria Ilustrada*, *El Periódico Literario Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, *El Renacimiento* (primera época), *La República* (semana literaria), *La República* (político y literario), *La Semana de las Señoritas Mexicanas*, *El Siglo XIX*, *La Sombra de Zaragoza* (San Luis Potosí). Periódicos extranjeríos: *El Cronista* (Nueva York), *Las Novedades* (Nueva York), *La Producción Nacional* (España).

¹¹ Hasta donde sabemos la primera composición de Cuéllar fue el poema: “Meditación. Leída por el autor en el primer aniversario de la instalación del Liceo Hidalgo. 15 de septiembre de 1848”, recogido en Facundo, *Poesías*, Imprenta y Litografía de El Atlántico, Blanchard y Compañía, Santander, 1890 (*La Linterna Mágica*, Segunda Época, VIII), pp. 107-114. A pesar de que representó el punto de arranque de nuestra búsqueda, por desgracia no hemos localizado la fuente hererográfica original. Cerramos la revisión en febrero de 1894, mes y año del fallecimiento de Facundo.

tro—, y prosística —novelas, cuentos, ensayos, crónicas, artículos, epístolas, discursos y traducciones—. Aun cuando se dio por concluido este proceso, no descartamos la probabilidad de que nuevos documentos incrementen tal número, con, por ejemplo, los “Cuentos del vivac”, de los que sabemos por fuentes indirectas, pero hasta hoy no hemos localizado;¹² al igual que con la mayoría de sus obras dramáticas, que aún seguimos buscando.

Como ya se dijo, uno de los principales frutos de este rastreo fue la ubicación de todos los testimonios de los textos de Facundo; en el caso específico de las novelas, encontramos las primeras versiones de *La Noche Buena* (1882), *Los fuereños* (1883) y *Baile y cochino...* (1885). De igual modo, hallamos dos narraciones inconclusas hasta hoy desconocidas, tituladas *El hombre-mujer*. Novela por Facundo con la colaboración de Mr. Alejandro Dumas (hijo) (1872); y *El divorcio*. Novela contemporánea (1883-1884), arriba mencionada.

Por otra parte, levantamos el registro de otras dos posibles firmas del autor: la primera, “Facundo (el de Logroño)” que apareció al calce de la columna “Artículos trascendentales sobre asuntos ligeros”, en el periódico *La Libertad*. Hasta ahora pensamos que no pertenece a Cuéllar; sin embargo, esto se tendrá que determinar con un análisis estilístico más detallado. La segunda, “F.”, se halló en *La Ilustración Mexicana* durante 1851; dos composiciones publicadas con dicha sigla coinciden con títulos que más tarde el escritor signó con su nombre.¹³ La autoría de ambas piezas como de las demás editadas con dicha inicial están por confirmarse. También tuvimos

¹² En palabras de Ignacio Manuel Altamirano: “Cuéllar, separado del círculo de sus amigos, en el que era tan querido, no ha podido prescindir de sus tareas literarias, que son como una necesidad para su alma naturalmente poética./ Ha estado redactando el *Boletín Militar de la División del Norte*, y este periódico, aunque impreso con malos tipos y en pobre papel, se ha hecho interesante sólo por las producciones de tan distinguida pluma. Además de sus artículos graves sobre instrucción pública y sobre otras materias, Cuéllar ha publicado escritos ligeros, como los *Cuentos del vivac* y como sus crónicas de teatro actuales, que llevan aquella firma, con la que llamó tanto la atención en artículos dignos de Jouy y de Figaro, y que se llamaron ‘Las bancas de hierro’, ‘El crédito público’, ‘La veneración’ y otros” (IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *La literatura nacional, Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, I, edición y prólogo de José Luis Martínez, Porrúa, México, 1949, p. 105). Únicamente tuvimos acceso a un número del periódico que los acogió; de este ejemplar recogimos la poesía firmada por J. T. de Cuéllar, “El 5 de mayo”, en *Boletín de la 3ª División del Norte. Semanario Militar*, t. I, núm. 21 (11 de mayo de 1868), pp. 1-4.

¹³ Nos referimos a las piezas: “Gotas de miel” y “Las palmas”, publicadas en *La Ilustración Mexicana*, t. I (1851), pp. 128 y 153, respectivamente.

en cuenta el dato que aportó Felipe Gálvez Cancino, citado por María del Carmen Ruiz Castañeda, quien atribuyó a Cuéllar, además el “zapodo?” de Grillo; empero, en ninguno de los periódicos consultados se encontró colaboración alguna bajo tal rúbrica.¹⁴

Ahora bien, los primeros volúmenes que propusimos como productos del proyecto fueron las ediciones críticas de *El pecado del siglo. Novela histórica [época de Revillagigedo, 1789]*, ejemplo clásico de un *codex unicus* impreso,¹⁵ y de *Ensalada de pollos* (Novela de estos tiempos que corren, tomada del *cajet* de Facundo), de la que existen tres ediciones.

Si bien el proceso de la *recensio* no aportó otros testimonios a los ya conocidos de estas dos obras, nos permitió confirmar nuestra posición, diversa a la de otros críticos, de que *El pecado del siglo* fue la primera novela escrita por Cuéllar, aunque algunas de sus entregas se distribuyeron después de la publicación íntegra de *Ensalada de pollos*. Lo anterior lo fundamentamos en dos postulados: el primero tiene que ver con el pie de imprenta de *El pecado...*, en el que se consigna como fecha de edición 1869, mientras que *Ensalada...* vio la luz, también por entregas, pero en *La Ilustración Potosina* entre octubre de 1869 y marzo de 1870. El segundo se relaciona con el anuncio que se difundió en el *Diario Oficial* del Estado de San Luis Potosí el 6 de diciembre de 1869, para promover la venta de *El pecado del siglo*. En dicho aviso se afirmó que la novela tendría más de 500 páginas (el volumen quedó conformado, finalmente, por 580), por lo que resulta evidente que el texto ya estaba escrito o casi terminado antes de que se seccionara para su impresión por entregas. De igual forma, en la nota se anticipó que saldrían a la venta una o dos entregas por semana de 24 páginas cada una, las cuales comenzarían a distribuirse entre el 15 de diciembre de 1869 y el 1° de enero de 1870,¹⁶ promesa que se cumplió, según consta en los acuses de recibo que se publicaron en diversos periódicos de la capital.¹⁷ De acuerdo

¹⁴ MARÍA DEL CARMEN RUIZ CASTAÑEDA y SERGIO MÁRQUEZ ACEVEDO, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias, usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 212.

¹⁵ JOSÉ T. DE CUÉLLAR, *El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo. 1789]*, Tipografía del Colegio Polimático, San Luis Potosí, 1869.

¹⁶ Sin firma, “Avisos. *El pecado del siglo*”, en *La Sombra de Zaragoza*, t. III, núm. 301 (6 de diciembre de 1869), p. 4.

¹⁷ Cf. Sin firma, “[Acuse de recibo]”, en *La Iberia*, t. V, núm. 841 (28 de diciembre de 1869), p. 3; y Sin firma, “[Acuse de recibo]”, en *El Siglo XIX*, 7ª época, año XXVII, t. VII, núm. 8 (8 de enero de 1870), p. 3.

con estos datos, encontramos que los 23 fascículos que constituyeron la obra se terminaron de repartir en el mes de junio de 1870, lo que coincidió con la impresión del último número de *La Ilustración Potosina*. Con seguridad, éste fue el origen de la confusión de ciertos estudiosos, quienes supusieron que el proceso de escritura de *El pecado...* fue simultáneo al de su distribución.

Ciertas evidencias nos confirman también que el proceso de escritura de ambas piezas fue distinto. En tanto novela histórica, *El pecado...* requirió de una investigación previa, basada en la consulta de memoriales y de documentos, razón por la cual el autor debió no sólo invertir mayor tiempo y dedicación en su escritura, sino además tener una cierta disciplina y constancia para no perder el desarrollo del hilo narrativo y de los innumerables personajes tanto históricos como ficcionales. Por el contrario, *Ensalada de pollos* se redactó sobre la marcha, bajo la presión de la entrega semanal; de ahí las múltiples divagaciones del narrador y las diversas historias que el autor cerró, con evidentes deficiencias, en el capítulo final de la novela. A partir de este último texto, tal fue el sistema de producción periodística que empleó Facundo, como lo demuestran las dos obras inconclusas antes citadas, y el prospecto de la primera época de *La Linterna Mágica*, donde se ofrecieron dos narraciones que nunca se editaron, a pesar de que se consignaban como “en prensa”; nos referimos a los títulos: “La pelea pasada (exhumaciones sociales)” y “Don Timoteo el imperialista (memorias de la época de bendición)”.¹⁸ Posiblemente, el motivo de dicho incumplimiento fue que, en mayo de 1872, Cuéllar salió hacia los Estados Unidos, para desempeñar su labor diplomática.

1.2. *Collatio codicum*

Una vez concluido el acopio y el análisis histórico de los materiales proseguimos a realizar el cotejo tanto de *El pecado...* como de *Ensalada de pollos*. En cuanto a esta última reiteramos que existen tres versiones: la primera apareció, como ya se indicó, en la revista que editaron el propio Cuéllar y José María Flores Verdad: *La Ilustración Potosina*. Semanario de Literatura, Poesías, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos (1869-1870). La segunda, corregida y aumentada, data de 1871 e inaugura la

¹⁸ Sin firma, “La Linterna Mágica”, en *La Iberia*, año V, núm. 1436 (12 de diciembre de 1871), p. 4.

“Colección de pequeñas novelas” de La Linterna Mágica [primera época].¹⁹ Por último, la tercera se publicó en dos tomos dentro de la segunda época de la Linterna, bajo el sello editorial de Hermenegildo Miralles, en Barcelona en 1890, versión que constituye el texto base para el proceso de fijación por representar la última “voluntad” del autor.

Según puede observarse, no tuvimos el problema de autenticar ni de establecer la filiación de los textos, puesto que todos aparecieron firmados, en el caso de *El pecado del siglo*, con el propio nombre del autor, y, en el de *Ensalada de pollos*, con la rúbrica de Facundo.

1.3. Examinatio y selectio de variantes

Ahora bien, para las piezas con distintas versiones, como *Ensalada de pollos*, decidimos que el primer criterio general sería presentar ediciones críticas genéticas; esto es, ofrecer la última edición corregida por el escritor, con el aparato de variantes de las versiones anteriores, acompañado, cuando se requiriera, de las explicaciones sobre aquellas variaciones que marcaran cambios ideológicos o estéticos. Así, tras el cotejo de todos los testimonios para establecer las *variae lectiones*, nos encontramos con que la versión que fijamos, 1890, es muy parecida a la de 1871. En esta dirección, resulta interesante señalar que, por la naturaleza de las modificaciones, consideramos que la edición española estuvo a cargo del editor, quien quitó ciertos rasgos costumbristas típicos de la escritura de Cuéllar, para ofrecer un texto con un español más culto. Algunos indicios de ello son el intercambio en ciertos fragmentos del uso de *usted* (1871) por el de *vosotros* (1890), o del popular *usté* por *usted*;²⁰ al igual que, en otro nivel, la explicación de mexicanismos tales como *ajolote* o *acocil*, anotaciones necesarias para un lector extranjero.²¹ No obstante lo anterior, no descartamos del todo que Cuéllar hubiera acep-

¹⁹ FACUNDO, *Ensalada de pollos*, ilustraciones de Alejandro Casarín, José M. Villasana y Jesús Alamilla, Ignacio Cumpido Editor e Impreso, México, 1871.

²⁰ Ofrecemos como ejemplo un párrafo significativo. En la versión de 1890 dice: “—Ya lo he entendido todo, continuó el viejo; desde que supisteis [1871: *supiste*] que tú y Rafael no sois [1871: *son*] hermanos, habéis [1871: *han*] dado en quereros [1871: *quererse*] [...]” (Véase “Capítulo X. Continúa la hoja de servicios de don Jacobo”, en FACUNDO, *Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren*, 1871. *Tomada del carnet de Facundo*, t. II, 3ª edición, ilustraciones de José M. Villasana, Hermenegildo Miralles, Barcelona, 1890, La Linterna Mágica, Segunda Época, X, pp. 193-204).

²¹ Al describir el pueblo de Ixtacalco, el narrador dice: “Las aguas que dividen la multitud de cuadriláteros de tierra, que como otras tantas manzanas forman una ciudad de flores, legumbres y sauces espigados, ministran a los rústicos habitantes cultivadores una pesca

tado o realizado esos cambios y esas depuraciones, para idealmente llegar a un público más amplio.

La tarea de consignar las variantes ha resultado en extremo compleja porque, si bien las dos versiones mencionadas guardan entre ellas una enorme similitud, lo cierto es que difieren de manera considerable de la primera edición; de tal suerte que, en ellas, nos enfrentamos no sólo a contaminaciones y variantes de autor y/o de editor, sino incluso a refundiciones, lo que dificulta la elaboración del aparato crítico. Sin duda, tal panorama no coincide con los datos consignados en la reedición de 1946, donde Antonio Castro Leal, a vuelapluma, indicó que la diferencia entre la primera y la tercera ediciones de *Ensalada...* sólo consistía en que la última tenía cinco capítulos más, es decir, constaba de 25 apartados (1890), en vez de 20 (1869-1870).²² La realidad es que los testimonios tanto de la primera como de la segunda épocas de *La Linterna* son textos mucho más extensos, en los cuales hay un gran trabajo de reestructuración y de corrección de estilo. Como ejemplos claros de esto vemos la detallada descripción de las aventuras guerrilleras de Jacobo Baca, padre de Concha, la protagonista, que ocupan cuatro extensos capítulos que no se incluyeron en la versión de 1869; al igual que las grandes diferencias existentes entre los capítulos inicial y final del primer testimonio y de los ulteriores (1871, 1890).

De lo anterior, observamos que la primera edición resulta ser una narración redactada al calor de los recientes acontecimientos políticos del país; es, pues, una obra escrita con apresuramiento resultado de su modo de producción y de la propia circunstancia existencial del escritor, como lo testimonia la alusión a la corrupción del gobierno juarista que hallamos en la versión de 1869-1870, suprimida por Cuéllar en las dos siguientes ediciones. En el capítulo XVIII, al conversar con otro "pollo" sobre su posible condena a muerte por el asesinato de un rival de amores, Pío Blanco afirma: "—Eso ha de haber sucedido. ¿Con que tú crees que no me condenarán?/ —Estoy seguro. Ya sabes que cierta persona muy amiga de don Benito está en el negocio [...]"; las versiones subsecuentes sustituyen *de don Benito por nuestra*, referencia mucho más indeterminada.²³

abundante de pescaditos, ajolotes, acociles y ranas"; el editor de 1890, en nota a pie de página, suscribe: "Ajolotes, renacuajos, acociles, pequeñas langostas".

²² Cf. ANTONIO CASTRO LEAL, "Prólogo" a *Ensalada de pollos y Baile y cochino...*, de JOSÉ TOMÁS DE CUÉLLAR, edición y prólogo de A. C. L., Porrúa, México, 1946, p. xiv.

²³ No se debe olvidar que después de la edición del periódico jacobino *El Correo de México* (septiembre-diciembre de 1867), que se opuso a ciertas propuestas constitucionales de Juárez,

2. *Constitutio textus*

2.1. *Dispositio textus*

Tras el cotejo procedimos a fijar los textos. Como ya mencionamos, *El pecado del siglo* es un *codex unicus* que no presenta la problemática de ofrecer un aparato crítico de variantes, pero nos enfrenta a la necesidad de ajustar y de decidir una serie de criterios para su fijación. Para esta etapa, no desconocemos que la tradición opta por una edición diplomática, la que “supone una pura y simple transcripción del texto”, respetando las particularidades gráficas de la obra, “sin corregir todos y cada uno de los errores por evidentes que éstos sean”;²⁴ o, en su defecto, prefiere una edición semidiplomática, “en la que cabría apenas la modificación a la moderna del uso de mayúsculas, acentuación y puntuación”, conservando tanto los particulares usos ortográficos como los errores mecánicos o culturales del autor, aunque éstos

buena parte de sus colaboradores, entre los cuales se encontraba Cuéllar, fueron desplazados de las altas esferas del poder político y obligados a dedicarse a labores como la docencia, el periodismo y la cátedra. En palabras de Ignacio Manuel Altamirano, Juárez “más implacable en sus rencores personales que en sus odios políticos, desplegó una hostilidad manifiesta contra los liberales que habían apoyado a Díaz o se habían presentado como opositoristas a su administración. En suma, a los pocos días de haber entrado a funcionar como presidente ya había producido numerosos descontentos en el seno mismo del partido republicano y aun entre los pocos patriotas que habían sido fieles a la causa de la independencia. La prensa ministerial deprimía constantemente a estos proscritos de la gracia presidencial, empeñados en atribuir toda la gloria de la defensa republicana al Presidente, con mengua de los méritos de los demás./ Así, en las elecciones de diputados al Congreso de la Unión y en las de poderes locales, se hizo una guerra implacable a los opositoristas y se logró apartar a la mayor parte de ellos” (IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *Historia y política de México, 1821-1882*, prólogo de Ángel Aceves Saucedo, Partido Revolucionario Institucional-Comisión Nacional del CEN, México, 1985, p. 98). Como bien apunta Altamirano, Cuéllar, quien ejerció la ironía y la sátira contra la figura presidencial, tuvo que salir en enero de 1868 “exiliado” de la Capital con destino a la ciudad de San Luis Potosí (véase BELEM CLARK DE LARA, “Estudio preliminar. IV. Los géneros. D. Cuéllar y su soledad. El ‘exilio’ en San Luis Potosí”, en JOSÉ TOMÁS DE CUÉLLAR y JOSÉ MARÍA FLORES VERDAD, *La Ilustración Potosina*, Seminario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos, 1869, edición facsimilar de Ana Elena Díaz Alejo, estudio preliminar, notas, índices y cuadros de Belem Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, pp. 74-80, y ANA LAURA ZAVALA DÍAZ, “Capítulo II. El *Correo de México*: la voz de la oposición y el renacimiento de las letras. 5. Las consecuencias de la oposición. El mundo de las letras: la paz y la represión”, en *El escritor en la República Restaurada: la presencia de José Tomás de Cuéllar en “El Correo de México”*, tesis de licenciatura inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pp. 40-46).

²⁴ Cfr. MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 45.

sean explicados en nota a pie de página.²⁵ El equipo editor de las obras de Cuéllar consideró que, sin separarse del rigor que la disciplina requiere, por la naturaleza narrativa del material, debía arriesgarse un poco más y ofrecer una edición que, sin muchos cambios, diera la posibilidad de una mejor lectura y de una mayor comprensión de la obra. Este mismo criterio sirvió para la edición de *Ensalada de pollos*, y se utilizará en los demás volúmenes.

Con base en lo expuesto, depuramos aquellos elementos que podrían ser motivo de distracción para el posible lector; los criterios generales adoptados para la fijación de las novelas son los siguientes:

1. Actualización de acentuación. Eliminación de acentos en palabras monosilábicas; colocación de acentos en vocablos con terminaciones en *-ón* e *-ía*, básicamente.
2. Modernización del uso de *g*, *j*, *x* y *sc*.
3. Actualización de puntuación. Se optó por utilizar sólo tres puntos suspensivos, ya que Cuéllar empleaba un gran número de ellos sin seguir criterio alguno; empero, respetamos cuando colocó dos líneas de puntos, porque con ello acostumbraba indicar un cambio de escena o de situación. Asimismo, se decidió unificar el uso de los signos de admiración e interrogación, y de los guiones en el caso de los diálogos, pues no los ocupaba de manera sistemática. Finalmente, se enmendó el uso de comas y dos puntos sólo cuando éstos separaban el sujeto del predicado.

Las discusiones en el Seminario Multidisciplinario de Edición Crítica de Textos nos han hecho conscientes de los intereses de otras disciplinas, por lo que ofreceremos, en cada uno de los volúmenes, una nómina de aquellas palabras que actualizamos, para que diversos especialistas, en particular los lingüistas, puedan acercarse desde diferentes perspectivas al material, por ejemplo, para conocer el *usus scribendi* de la época.

2.2. Aparato crítico

En este momento nos encontramos en el proceso de investigación y preparación del aparato crítico. En el caso de *El pecado del siglo*, por razones obvias, sólo presentamos un cuerpo crítico de notas de contexto, cuya documentación ha representado un arduo trabajo, pues, como ya se dijo, se trata de una novela histórica, centrada en el asesinato de once personas perpetrado en la Nueva España entre octubre y noviembre de 1789. Por su parte, En-

²⁵ *Idem*.

salada de pollos, como ya también se indicó, contará con un aparato crítico de variantes abundante y complejo, de corte positivo, en el que seguimos la presentación utilizada en el proyecto Manuel Gutiérrez Nájera, donde primero indicamos en redondas el testimonio, seguido de la variante en cursivas. En cuanto a las notas de contexto, la mayoría gira alrededor de la geografía física y cultural de la Ciudad de México, en lo que coincide con la novela anterior, por lo que el lector encontrará referencias a personajes de la época, establecimientos comerciales, conventos, iglesias, instituciones, edificios públicos, barrios y calles, entre otros. Respecto a la presentación de cada uno de los volúmenes, no está por demás advertir que contarán individualmente con una advertencia editorial, una amplia introducción y los índices pertinentes.

Para concluir, esperamos que con el rescate y la edición crítica de la obra de José Tomás de Cuéllar se puedan replantear muchos de los juicios que la crítica del siglo xx hizo sobre sus creaciones. Crítica que condenó a Facundo a pasar a la historia literaria como un simple costumbrista, dedicado a recrear la vida cotidiana de la incipiente clase media del país. Al poner en circulación la totalidad de su obra, buscamos abrir tan limitadas clasificaciones, que se refutan con tan sólo mostrar las múltiples preocupaciones, así como los alcances de los escritos de nuestro autor, quien, por un lado, fomentó la modernidad cultural en todos los sentidos, y, por el otro, se erigió en una voz de alerta para la sociedad mexicana que ya estaba enfrentando grandes cambios socio-económicos.

La tradición impresa de *Los bandidos de Río Frío*¹

Manuel Sol

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias,
Universidad Veracruzana

Manuel Payno (1820-1894) inició la redacción de *Los bandidos de Río Frío* en Madrid (agosto de 1888) y la terminó en Dieppe, un puerto en la costa norte de Francia (julio de 1891). La primera edición apareció con el subtítulo “Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores”, bajo el pseudónimo “Un ingenio de la Corte”, y a cargo de Juan de la Fuente Parres, dueño de una importante casa editorial en Barcelona y de una librería en la Ciudad de México.² Robert Duclas, el mejor biógrafo y bibliógrafo de Payno, supone que esta edición debió haberse publicado entre 1892 y 1893, es decir, durante los años en que su autor residía todavía en Barcelona,³ pues a México debió haber regresado —después de una larga

¹ El presente ensayo, con algunas modificaciones, es uno de los dos textos introductorios (el otro ha sido escrito por Margo Glantz) de la edición crítica de *Los bandidos de Río Frío*, próxima a publicarse en la Colección Archivos.

² J. F. PÁRRES Y COMP^ª/ EDITORES/ LOS BANDIDOS DE RÍO FRÍO/ NOVELA NATURALISTA/ HUMORÍSTICA, DE COSTUMBRES, DE CRÍMENES/ Y DE HORRORES/ POR/ Un Ingenio de la Corte/ TOMO I/ Barcelona México/ Consejo de Ciento, 301 y 303 Calle de Chiquis, 11 [841 pp.]. JUAN DE LA FUENTE PÁRRES/ EDITOR/ LOS BANDIDOS DE RÍO FRÍO/ NOVELA NATURALISTA/ HUMORÍSTICA, DE COSTUMBRES, DE CRÍMENES/ Y DE HORRORES/ POR/ Un Ingenio de la Corte/ TOMO II/ Barcelona México/ Consejo de Ciento, 301 y 303 Calle de Chiquis, 11 [1150 pp.].

³ ROBERT DUCLAS, *Bibliografía de Manuel Payno*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 61. El mismo Manuel Payno afirma, en el último párrafo de la

estancia en Europa, en donde desempeñó diversos cargos diplomáticos en París, Santander y Barcelona— a finales de 1893 o principios de 1894.⁴

La “segunda edición”, también publicada por Juan de la Fuente Parres (Barcelona-México, dos tomos y sin fecha), registra el nombre de su autor y agrega: “Miembro de las Sociedades de Geografía de México y de Lisboa, del Instituto de New York, y de la Sociedad para los Adelantos de las Ciencias y de las Artes de Londres”. Esta “segunda edición” es idéntica a la primera, salvo algunos ligeros cambios tipográficos en el vocabulario de mexicanismos, que antecede al texto de la novela.

El éxito y la popularidad de *Los bandidos de Río Frío* fueron inmediatos. Robert Duclas registra otras ediciones impresas en Barcelona y en México, que siguen fundamentalmente el texto de la *editio princeps*. Pero en 1928, 34 años después de la muerte de Manuel Payno, el editor Manuel León Sánchez, quien ya había impreso en 1918 *Los bandidos de Río Frío*, publicó una nueva edición, “corregida con vista de los apuntes y borradores”, según se puede leer en la portadilla. Esta afirmación procede de la carta enviada por los nietos de Manuel Payno, cuyo texto completo es el siguiente:

México, D.F., noviembre 18 de 1927.

Sr. D. Manuel León Sánchez.

Editor de la BIBLIOTECA POPULAR DE AUTORES MEXICANOS.

Muy señor nuestro:

Hemos sabido con gusto que se propone hacer una edición de “Los bandidos de Río Frío”, obra escrita por nuestro abuelo don Manuel Payno, y de la que, sin autorización de él ni de nosotros, se han hecho diversas reimpressiones de folletín, siempre descuidadas y mutiladas.

Agradecemos a usted el que la obra de nuestro inolvidable abuelo figure en su patriótica BIBLIOTECA POPULAR DE AUTORES MEXICANOS, que con tanto acierto dirige don Luis González Obregón, y por la presente lo autorizamos para su publicación, convencidos de que será la única edición que se ajustará a la que dirigió y corrigió nuestro abuelo, cuyo retrato

Segunda Parte de su novela, que una vez concluida, en julio de 1891, envió las “pruebas a la imprenta de Barcelona” y agregaba: “Termino, a Dios gracias, la interminable novela de *Los bandidos de Río Frío*...”.

⁴ Véase ROBERT DUCLAS, *Manuel Payno et Los bandidos de Río Frío*, Institut Français d'Amérique Latine-Mexico, México, 1979, pp. 255-258.

nos honramos en enviar a usted por si fuere posible que figurara al frente de la obra.

Ojalá que el éxito corresponda a su entusiasmo por la labor histórica y literaria de nuestro abuelo, y que a esa publicación sigan las de las otras obras cuyas como "El Fistol del Diablo" y "El hombre de la situación", agotada hace años la primera y casi desconocida la segunda, con todo y ser quizá su obra maestra.

Reiterándole nuestra gratitud, nos subscribimos de usted atentos y Ss.
Ss.

ELSA ELORDUY PAYNO

RAÚL ELORDUY PAYNO⁵

Antes de seguir adelante, conviene detenernos un momento en la presente carta. En efecto, hasta esa fecha se habían hecho varias ediciones espurias de *Los bandidos de Río Frío*, tanto en folletín como en libro, "siempre descuidadas o mutiladas".⁶ Por otra parte, hay que destacar que esta edición se publicaría en la Biblioteca Popular de Autores Mexicanos, dirigida, como se ha dicho, por Luis González Obregón, y en la que habían aparecido libros como *Las calles de México* del propio González Obregón, las *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, coleccionados y comentados por Higinio Vázquez Santa Ana y algunas novelas de Vicente Riva Palacio como *Calvario y Tabor*, *Monja, casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*. El interés de González Obregón por divulgar obras relacionadas con la historia y la cultura popular de México era manifiesto. Respecto a la inclusión de *Los bandidos de Río Frío* en esta colección no nos parece nada extraño. González Obregón fue uno de los pocos escritores mexicanos que se ocuparon de Payno cuando éste regresó de España, y en cuanto a la simpatía por su obra y en especial por *Los bandidos de Río Frío* nos lo demuestra el estudio que había publicado como apéndice en la edición de *México Moderno*, aparecida por entregas entre abril y noviembre de 1919, en el que se proponía establecer la identidad de algunos personajes de la novela. En la relectura que hizo de *Los bandidos de Río*

⁵ MANUEL PAYNO, *Los bandidos de Río Frío*, Manuel León Sánchez, México, 1928, t. 1, p. 7.

⁶ Un caso significativo a este respecto, aunque posterior en muchos años, pues Duclas afirma que se empezó a distribuir en 1962 (*Bibliografía de Manuel Payno*, p. 62), lo constituye la edición publicada por la Editorial Ars (México, 4 vols.) en su colección "Autores Clásicos Mexicanos", en donde se eliminaron varios diálogos e innumerables descripciones, reduciendo considerablemente su texto.

Frío debió haber constatado de nuevo la prisa con la que escribía Payno; así que cuando se le presentó la oportunidad de editarla debió haber experimentado una particular delectación, pues estaba en sus manos el ofrecernos una edición libre de los olvidos y descuidos proverbiales de su autor.

Ahora bien, entre las cuestiones que suscita esta carta, quizá la más importante sea, sin duda alguna, responder hasta qué grado la edición de Manuel León Sánchez (=MLS) es mejor frente a la de Juan de la Fuente Parres (=JFP). En principio, habría que decir que si JFP se distribuyó entre 1892 y 1893, Payno tuvo que haberla corregido casi al momento de su aparición o en los primeros meses de 1894, es decir, antes de su regreso a México, en donde murió al poco tiempo, el 4 de noviembre de ese mismo año. En la visita que le hizo González Obregón, en su casa de San Ángel —casa que fue ocupada y saqueada durante la Revolución—, “recién llegado de Europa”, nos comenta que “en su físico era una verdadera ruina [...] y [que] estaba casi ciego y achacoso”.⁸ Sin embargo “su espíritu rebosaba ilusiones y abrigaba proyectos literarios”, entre los que destacaban unas Memorias y la continuación de *El hombre de la situación*. Curiosamente no se hace mención alguna, a pesar de haber sido inmensamente popular, a *Los bandidos de Río Frío*.

No tengo ninguna prueba sobre la inautenticidad de MLS, y quizá nunca la tengamos hasta no contar con el original de la novela o, al menos, con los “apuntes y borradores” —lo cual me parece casi imposible—, pero creo que mientras no conozcamos a ciencia cierta su procedencia y, sobre todo, mientras no sepamos si las supresiones, adiciones y mutaciones eran de puño y letra de Manuel Payno, lo más prudente es seguir considerando a JFP como el *codex optimus*.

Si tuviéramos oportunidad de revisar atentamente el estilo de Payno en otras narraciones, breves como las que aparecieron bajo el nombre de *Tardes nubladas* o largas como *El fístol del Diablo*, tendríamos suficientes pruebas para admitir, junto con González Obregón, que con frecuencia escribía incorrectamente, pero que “siempre se había dejado oír con atención en la tribuna y se había dejado leer en sus libros, porque con la palabra cautivaba y con la pluma seducía, por el estilo llano y pintoresco, aunque ayuno de

⁷ “La bibliothèque, la collection de monnaies, les dossiers et les manuscrits de l'écrivain ont disparu presque en totalité pendant la révolution de 1911-1920”, ROBERT DUCLAS, *Manuel Payno et Los bandidos de Río Frío*, p. 321.

⁸ LUIS GONZALEZ OBREGÓN, “Prólogo”, en *El hombre de la situación*, Manuel León Sánchez, México, 1929.

oscuras exquisitices académicas".⁹ No sería extraño, pues, que alguna persona próxima a Payno, al constatar sus "descuidos" en la novela, se hubiera visto tentada a ofrecernos un Payno pulcro, correcto y académico. Ahora bien, estas enmiendas, al parecer insignificantes, lesionan la lengua y estilo de la novela, ya que obviamente no sólo se corrige el discurso del narrador sino también el de los personajes, ya se trate de monólogos, diálogos o descripciones, alterando no pocas veces su sintaxis y su léxico, lo cual finalmente se convierte en un crimen de *lesa estética*, tratándose de una novela, si no "naturalista", al menos, de "costumbres", que, al decir de algunos novelistas, como Mariano Azuela, es "el trasunto más fiel y verídico de la vida y costumbres de México en tiempo de su Alteza Serenísima don Antonio López de Santa Anna",¹⁰ o bien, de historiadores, como Josefina Zoraida Vázquez, quien afirma que es una de las mejores novelas para conocer nuestro siglo XIX, pues como no es "una reconstrucción histórica, en todos momentos está llena de vida".¹¹

Hay ciertamente errores evidentes e innumerables erratas en *JFP* que Payno habría corregido si hubiera tenido oportunidad de revisar las pruebas de imprenta. Pero la intención sistemática de *MLS* de corregir y de enmendar a *JFP* nos enfrenta a una nueva edición, a un texto distinto que, si se quiere, "mejora" desde el punto de vista de la norma del español culto, pero que altera, en no pocas ocasiones, la sencillez, la espontaneidad, la naturalidad del habla de los mexicanos del siglo XIX y, en ocasiones, el estilo de Payno y aun su táctica como estrategia de la narración.¹² Veamos, entre los cientos de ejemplos, algunas de las diferencias entre *JFP* y *MLS*:

⁹ *Idem*.

¹⁰ MARIANO AZUELA, *Cien años de novela mexicana. Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, t. 3, p. 602.

¹¹ JOSEFINA ZORAIDA VÁZQUEZ, "Prólogo", en *Los bandidos de Río Frío*, PROMEXA, México, 1979, p. xiv.

¹² Un estudio comparativo sobre los cambios, particularmente las adiciones, de *MLS* respecto a *JFP* nos mostraría la distinta concepción sobre algunos elementos narrativos. Las llamadas de atención que tienen como propósito recordarle al lector sucesos narrados en capítulos anteriores resultan casi siempre innecesarias, ya que, si en *JFP* no se encuentran, se debe a que forman parte de la técnica de la novela de folletín. Tal es el caso de la adición en la que se da noticia sobre la identidad del ranchero Pedro Cataño en el capítulo XXXIII ("El herradero") de la Segunda Parte de la novela: "Quizá nuestros lectores habrán ya reconocido en el falso Pedro Cataño a nuestro antiguo conocido Juan Robreño, a quien dejamos moribundo en Mascota, a consecuencia de la bala disparada por el único fusil cargado de uno de los soldados que formaban el cuadro para fusilarlo, y recordarán también que el cabo Franco

1. Existe en *MLS* una marcada intención por corregir el habla popular de los personajes, incluso el discurso del narrador. Cito solamente algunos ejemplos; en primer lugar va nuestra lección siguiendo a *JFP* y, en segundo, las correcciones de *MLS*: *requemado* : quemado (I, VIII); *rejuntaban* : recogían (I, X); *trastes* : trastos (I, XIX); *polvienta* : polvosa (I, XXV); *joyo* : hoyo (I, XLII); *zapotazo* : golpe (II, XXXIII); *cogiéndose lo que podían* : robándose lo que podían (II, XLV); etc. Sin embargo su criterio no es siempre congruente; por ejemplo: casi al final del capítulo “Las brujas” (I, III) una robusta *chichigua* (‘nodriza’) emplea la palabra *riales*, al dirigirse a Jipila, una de las dos herbolarias, y se los ofrece a cambio de una *melecina*, pues el niño que amamanta apenas toma la leche cuando la *gomita*. *MLS* corrige *riales* y escribe “reales” y deja intactas *melecina* y *gomita*, que es precisamente como debía editarse el texto, pues las tres palabras caracterizan el habla del personaje.

2. Cuando se cuenta por primera vez lo que podríamos llamar la prehistoria de Cecilia (I, XXII), se nos dice que como no tenía ninguna instrucción hacia sus cuentas con los dedos de las manos y con el auxilio de frijoles de diversos colores. Los frijoles negros valían un real; los blancos, una peseta; y los *patoles* o colorados, un peso. *MLS* en lugar de *patoles* —que Luis Cabrera en su *Diccionario de artequismos* nos explica que son los colorines o semillas rojas del zompante, utilizados en diversos juegos de niños—, registra por descuido “palotes”.

3. En el capítulo XXX (“En el canal de Chalco”), el Lic. Lamparilla le propone a Cecilia, cuando se disponen a trasladarse a la Ciudad de México, que dejen pasar a las demás canoas, “porque luego se emparejan en el canal y molestan con los cantos de los pasajeros, que a veces llevan guitarras y se emborrachan”; además de “los tropezones que de intento se dan los remeros”. Y Cecilia contesta que está de acuerdo “con tal que lleguemos [agrega] a la garita de la Viga antes de las ocho”. *MLS* registra Villa, en lugar de Viga, errata evidente, pues para llegar al centro de la ciudad desde Chalco no era necesario pasar por la garita de Villa, además de que el desembarcadero del

lo encomendó a los cuidados del anciano cura del pueblo que por lo visto, cumplió bien su cometido”. Explicación todavía más innecesaria, ya que la conversación inmediata entre don Pedro Cataño y *Relumbrón* pone en claro su identidad, pero no de una manera tan directa como lo hace *MLS* que parece desconfiar de la colaboración del lector.

canal de Viga —como se aclara en el mismo capítulo— se encontraba en San Lázaro.

4. Varios son los pasajes en los que el autor de *Los bandidos de Río Frío* echa mano de la técnica naturalista, aunque la novela no lo sea por más que aparezca la palabra en el subtítulo. A veces se trata de una simple imagen, como cuando describe a don Espiridión durmiendo boca arriba y en el labio inferior se le dibuja una “franja encarnada”, como si a propósito se la hubiese hecho un pintor, señal evidente —dice el narrador— de que había comido “mole de pecho o de cecina”, y en su bigote cerdoso fermentaban los últimos restos del pulque que había bebido durante la cena (I, III). En otras se cita directamente la palabra, con propósitos humorísticos, como cuando se alude veladamente a las escenas que podían suscitarse entre los viajeros de una trajinera que hacían la travesía del canal de Chalco durante la noche de regreso o rumbo a México:

Para lances y aventuras amorosas no había más que hacer viajes en las trajineras. A veces los compañeros y compañeras del toldo o camarote, eran tenderos de los pueblos, varilleros, regatonas, viejas que iban a rescatar fruta o a comprar maíz a Chalco; y lo que se pasaba en esa noche con los ronquidos, con los olores de los yerbajos de la acequia y otros peores, con la humedad y el viento que se colaba por los petates, no es para contarlos ni menos para escribirlos, por más que sea moda el naturalismo, hasta los últimos extremos (I, XXX).

Pero, a pesar de que es muy claro el contexto y de que el autor no pudo haber escrito más que *naturalismo*,¹³ MLS sin razón alguna cambia la palabra por “contrabandismo”.

¹³ También hace alusión al naturalismo cuando Evaristo, por haber sido burlado y escarmentado por Cecilia y las dos Marias, promete matar a Cecilia, robarla, martirizarla: “cortarle los pechos con las tijeras; hacer dibujos en las pantorrillas con un cortaplumas; arrancarle con todo y casco las mechas de los cabellos; recortarle las orejas...”. “Estos propósitos y otros más terribles, que el lector de mundo y de experiencia podrá maliciar, pero que no son para ser escritos, ni por el insigne Zola, calmaron la rabia de Evaristo y entró en otro género de cobardes consideraciones” (I, XLVI). O bien, cuando el narrador nos dice, asociando la palabra naturalismo con la de “violencia”, que los léperos suelen demostrar el amor a sus queridas a cachetadas, golpes, apretones o pellizcos, es decir, de una manera “un poco más que naturalista” (I, XIII).

5. Un poco más adelante, cuando Cecilia naufraga por la noche, en el lago de Chalco, junto con el licenciado Lamparilla y Evaristo (que se hace pasar por Pedro Sánchez), dice el narrador que, después de más de media hora, apenas podía sostenerse y estaba ya resignada a hundirse, pues la corriente era cada vez más fuerte y “el viento frío entumía sus miembros” (I, XXXVI). El verbo *entumía* no le satisface a MLS y lo cambia por *entumecía*, en atención quizá a que el *Diccionario* de la Academia no registra “entumir”, pero sí “entumecer”, y a que, incluso, diccionarios con un criterio más amplio, aunque aceptan ambas formas, en cuanto a “entumir” aclaran que se trata de una “voz baja” y que es preferible “entumecer”.¹⁴

6. Al final de esta aventura, después de que nos cuenta cómo Lamparilla había logrado salvarse de morir ahogado, gracias al auxilio del tripulante de otra chalupa, aclara el narrador:

Toda la religión y las creencias que enseñó su madre cuando niño al licenciado, le volvieron en aquel instante, y las *escuadras* y el *ojo del Espíritu Santo* y los *mandiles de las logias masónicas* le parecieron figuras de Satanás, y exclamó con verdadera fe: / —¡Gracias, Dios mío, que me has salvado la vida! (I, XXXVI)

De entre las palabras escritas con cursiva, MLS cambia *mandiles* por *mandamientos* suponiendo que cae fuera de contexto e ignorando que *mandil* es uno de los signos alegóricos de los masones.

7. *Túnico* (I, XXXVII) se nos antoja palabra extraña y a primera vista podría considerarse errata de *túnica*; pero en el lenguaje del siglo XIX figuraba con más frecuencia. Payno en el léxico que encabezaba el primer tomo de la novela, lo definía: “Vestido compuesto de la enagua, el corpiño y mangas. Traje completo de mujer; se dice: es una señora de túnico y no una mujer de enaguas”. En *El Zarco*, Ignacio Manuel Altamirano, al describir la guarida de los *Plateados* en Xochimancas, escribe: “había sillas de montar puestas en palos atravesados, mecates en que se colgaba la ropa, es decir, calzoneras,

¹⁴ ESTEBAN DE TERREROS Y PANDO, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1787, t. 2 s. v.

chaquetas, zarapes, túnicos viejos de percal o de lana" (cap. XVIII). Era, pues, conveniente dejar *túnico* en vez de *túnica*, como prefiere MLS.

8. En el capítulo titulado "Primer asalto a la diligencia", don Manuel Escandón exhorta a los pasajeros para que entreguen sus pertenencias a los bandidos, con el fin de evitar mayor violencia. Sin embargo, dos ancianas de Puebla "fueron sacando como por fuerza medio a medio y real a real, el dinero que tenían en el seno y en las bolsas de su vestido", y Evaristo, el jefe de la banda, en el colmo de la furia, les grita:

—¡Pronto! que no puedo esperar una hora a que se registren esas *viejas chiches*, sacando solamente medios lisos [...] (I, XLVIII)

Por el contexto, resulta evidente que Payno escribió precisamente *viejas chiches* y no *viejas chinchas*, como corrigió, quizá por pudor, MLS.¹⁵

9. En la Casa de Diligencias de Puebla, conversan varios pasajeros, entre los que se encuentran Manuel Escandón, Bernardo Couto, José Joaquín Pesado, que acababan de ser asaltados en los parajes de Río Frío por la banda de Evaristo, y el dependiente de un hombre adinerado llamado Juan Múgica. Escandón y el dependiente opinan que las dificultades y los peligros para los viajeros no terminarán nunca, sino hasta que se construya el camino de fierro. Y ante la insistencia del dependiente que cree que entre Escandón y su patrón pueden construir la vía del tren entre México y Veracruz, don José Joaquín Pesado se ve obligado a replicarle:

—Se conoce que no tiene usted ni idea de lo que son caminos de fierro; ni veinte Escandón, ni veinte Múgica juntos, eran bastantes para hacer un camino de fierro de México a Veracruz. Sabe usted en cuánto calculaba Arrillaga el...

—Ya tengo noticia —interrumpió el dependiente—, poco más de un millón, y Escandón y Múgica lo pueden dar y les queda algo para comer (I, XLIX).

¹⁵ Algo semejante ocurre cuando el Cabo Franco en un enfrentamiento con los valentones de Tepetlaxtóc, exclama: "¡Los soldados del coronel Baninelli no se rinden nunca, cabrones! ¡Allá va!" MLS elimina *cabrones* y deja : c... (II, VIII).

MLS cambia *Arrillaga* por *Arriaga*. Se debe dejar *Arrillaga*, como escribe *JFP*, porque a quien se está refiriendo es a Francisco *Arrillaga*, comerciante vasco, establecido en Veracruz, quien obtuvo en 1837 del presidente Anastasio Bustamante la concesión para establecer la vía férrea entre Veracruz y la Ciudad de México.

10. En el capítulo XXXVI de la Segunda Parte (II, XXXVI), vuelve aparecer el apellido "Arrillaga", esta vez referido al general conservador y Presidente de México Mariano Paredes y Arrillaga (1797-1849), al que el narrador elogia por su honradez, por su buena administración y por el respeto que inspiraba, y del que dice que "Mientras gobernó Jalisco, realmente se podía andar por todo el Estado, como decían los comerciantes de la feria [de San Juan de los Lagos], con el oro en la mano". Pero MLS reduce y cambia el nombre por el de "Mariano de Arrillaga".

11. El afán purista de MLS se advierte no solamente cuando se corrige el vocabulario de los personajes, sino el texto de los pliegos sueltos que narran las noticias de la nota roja, que obviamente incurren en una serie de barbarismos, solecismos e hipérbolos, como *¡El Diario de los Ahorcados! ¡Relación de los horrosos crímenes cometidos en la Estampa de Regina!*, pasquín salido de una imprenta anónima "con unos caracteres de letras casi inteligibles" (MLS dice: "con unos carteles de letras ininteligibles") "y un pésimo grabado en plomo, que representaba dos hombres y dos mujeres sentados en unos banquitos y el verdugo apretándoles la mascada" (II, VI).

12. Hay en MLS una marcada tendencia por suprimir los diminutivos como *tortillitas* (I, V), *monjitas* (I, V), *quedito* (I, VI), *tompiatitos* (I, XXI), *espejito* (I, XXV), *arribita* (I, XLIII), *negocitos* (II, IV), *envoloritos* (II, VI), *papelito* (II, LXII), etc. Todos ellos modificados sin razón alguna, pues forman parte del dialecto mexicano.

13. Cito finalmente algunos ejemplos más de variantes (en primer lugar, *JFP*; después de los dos puntos, *MLS*): *botica de Crespo* : botica de la esquina (I, IV); *trapo* : género (I, V); *después de tantos sustos* : después de tantos años (I, VI); *vajilla* : vasija (I, VI); *compañías presidiales* : montañas presidiales (I, VII); *entusiasmados* : entusiastas (I, VII); *logré mi intento* : logré mi intención (I, VIII); *este terreno es eriazó* : este terreno es erizado (I, X); *candeleros* : candelabros (I, XI); *tenacidad de su carácter* : tendencia de su carácter (I, XV);

qué bien imitadas las pintas con los colores de la madera : qué bien imitadas las pinturas con los colores de la madera (I, XVI); *esperaban en los tránsitos* : esperaban en el tránsito (I, XXII); *bajó la cabeza* : bajó la escalera (I, XXXI); *haciendo en México una corta mansión* : pasando en México un corto tiempo (I, XXXVIII); *el fondo barroso de la laguna* : el fondo borrascoso de la laguna (I, XXX); *protegidos* : prodigios (I, XXXIII); *provecta* : madura (I, XXXIV); *dominio* : demonio (I, XXXV); *fregona* : fregonera (I, XXXV); *mentar* : mencionar (I, XXXVIII); *recompuesta* : descompuesta (I, XXXIX); *los frescos revocados* : los frescos retocados (I, XL); *animal* : criminal (I, XLII); *partes* : papeles (II, I); *especie* : clase (II, VI); *trozos* : pelotones (II, VIII); *tronchos* : troncos (II, XII); *tan luminosos artículos* : tan voluminosos artículos (II, XVI); *turbia* : tibia (II, XIX); *un arroyuelo parlero y clarísimo* : un arroyuelo paralelo y clarísimo (II, XX); *devotas criaturas* : devoradoras criaturas (II, XXIII); *raudal* : caudal (II, XXVIII); *albeitería* : veterinaria (II, XXVIII); *tramitar* : transitar (II, XXIX); *para abarcar todos los ramos de industria* : para acabar todos los ramos de industria (II, XXX); *vividor* : servidor (II, XXXV); etcétera.¹⁶

Entre las ediciones relativamente recientes y que tienen como fuente directa MLS, se encuentra la de Antonio Castro Leal, publicada en la colección de "Escritores Mexicanos" de la editorial Porrúa, en 1945. En el último párrafo de su "Prólogo", Castro Leal afirma que si se compara MLS con JFP las "correcciones son bien pocas y casi nunca de importancia".¹⁷ Él —continúa diciendo— se ha limitado a subsanar "los errores y omisiones de ambas" y a eliminar "las notas del autor cuando explicaban palabras o expresiones que son ya del dominio común o que se encuentran registradas en el *Diccionario de la Academia Española*".

Ahora bien, como hemos tenido oportunidad de observar, las correcciones no son tan pocas (alrededor de siete mil, entre sustituciones, supresiones y adiciones) y no siempre carecen de importancia, ya que implican modificaciones en la morfosintaxis, en el léxico y en la intención costumbrista de su autor. Por otra parte, Castro Leal suprimió no sólo las notas de autor que explicaban palabras del dominio común o que se encontraban en el *Diccionario de la Academia*, sino también algunas otras de circunstancia

¹⁶ A estas variantes léxicas habría que agregar las sintácticas, que el lector puede constatar en el aparato de variantes de esta edición.

¹⁷ ANTONIO CASTRO LEAL, "Prólogo", en Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, Porrúa, México, 1945, t. 1.

histórica, geográfica o, en general, cultural que convenía dejar porque aclaran innumerables pasajes del texto o porque forman parte de la cultura de Payno.

El propósito que me ha guiado al preparar la edición de *Los bandidos de Río Frío* obedece a una doble intención, al parecer contradictoria, que consiste en aceptar todas las correcciones que indudablemente hubiera hecho Manuel Payno si hubiera tenido la oportunidad de corregir las pruebas de imprenta y, además, apegarme en todo lo posible a *JFP*, para salvaguardar los giros populares de los personajes y el estilo, que obviamente no siempre coincide con la "norma lingüística" del español culto de finales del siglo XIX, pero que es el de la mejor novela costumbrista de aquella época.

**Edición crítica de las “Crónicas” de Puck
(Manuel Gutiérrez Nájera, *El Universal*,
3 de diciembre de 1893 - 6 de enero de 1895)**

Ana Elena Díaz Alejo
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

Como todos sabemos es muy reciente nuestra devoción por las ediciones críticas de los escritores nacionales. Por este motivo tengo el deber de informar que es gracias al trabajo ímprobo —en el sentido de ‘excesivo y continuado’— de recopilación que realizó el doctor Erwin Kempton Mapes, que el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas realiza la edición crítica de la obra najeriana. El doctor Mapes consideraba que “uno de los obstáculos más difíciles de vencer en lo que respecta al estudio satisfactorio de los modernistas hispanoamericanos ha sido siempre la falta de textos dignos de confianza”. Éste es uno de los motivos que fundamentan la necesidad de realizar ediciones críticas. Hasta 1958, la obra de Gutiérrez Nájera, salvo textos antológicos, sólo podía ser leída en las ediciones que prepararon, en 1898, Luis G. Urbina (*Obras en prosa I*, con 439 pp.); en 1903, Amado Nervo (*Obras en prosa II*, con 515 pp.); y en 1912, Carlos Díaz Dufoo (*Hojas sueltas*, con 223 pp.). Los tres volúmenes son obras antológicas rescatadas con premura y sin una coordinación editorial que revele un conocimiento amplio de la obra najeriana: los editores sólo espigaron en sus más conocidas columnas. Fueron obras de compromiso, aunque en ellas el amor al maestro haya encontrado un cauce sentimental y deleitoso. Cumplieron importantísima función: no permitir que la obra del Duque desapareciera y, aunque en ámbito muy limitado, difundirla. El propio Duque sólo conoció su personal edición de sus *Cuentos frágiles* (Imprenta

del Comercio, de E. Dublán y Comp., 1883). Desde 1912 hasta 1958 (año de la edición formal de los *Cuentos completos*, vigilada por el mismo doctor Mapes) mediaron 45 años en los que sólo pervivió la poesía del escritor y algunos textos ya clásicos en la narrativa nacional, y en cuyas primeras calas incidió más el sentimentalismo que el asedio crítico, como suele suceder con toda desmesura de la subjetividad.

LAS OBRAS DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

La obra periodística de Gutiérrez Nájera corresponde al periodo 1875-1895, veinte años de escritura cotidiana que dieron lugar a casi dos mil cien textos en diferentes géneros: poesía, crónica, ensayo, narrativa. Algunos de ellos aparecieron, de manera simultánea, en tres o cuatro de las 36 publicaciones periódicas en las que colaboró por compromisos contraídos expresamente para publicar textos originales. Otro tipo de inserciones fue la de los "préstamos" graciosos que, con la autorización del autor, se hacían entre unos y otros periódicos. Para calzar sus escritos elegía entre alguno de sus 26 seudónimos. Sabemos bien que el que lo identifica plenamente es El Duque Job.

La edición de las *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera ha dado lugar a once volúmenes ya publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México en su colección Nueva Biblioteca Mexicana: uno de crítica literaria, seis de crónicas y artículos sobre teatro, dos de narrativa, uno de ensayos de índole política y otro de textos sobre periodismo y literatura. Se encuentran en proceso editorial materiales sobre "meditaciones morales", "crítica literaria", "historia y ciencia", y el que ahora me ocupa: el de las "Crónicas" de Puck.

LOS TEXTOS NAJERIANOS

Con fines estrictamente editoriales, me referiré a los dos tipos de textos que revelan la técnica del trabajo najeriano:

1. Textos independientes con título propio (artículos, ensayos, narrativa, reseñas, crónicas), con un tema único.
2. Textos amparados por el título general de una columna (artículos, ensayos, narrativa, reseñas, crónicas), sin unidad temática entre ellos. Hay que decir que el entusiasmo del autor por fundar columnas y series fue de tal dimensión que jugaba parejas con su saber enciclopédico y con su maes-

tría en diversos géneros, mismos que le permitían poblarlas con tantos temas como le demandaba su espíritu de hombre moderno cuya inteligencia se mantenía en perpetua vigilia. Las circunstancias sociales, los azares políticos, la salud, fueron aclarando el propio mirar hacia su persona y el saber de sus verdaderas fuerzas. Dentro de estas columnas debemos distinguir una subsecuente clasificación:

a) Columnas con textos (artículos, ensayos, narrativa, crónicas) que, bajo la versatilidad magnánima de un título general, permanecían libres de compromisos genéricos o temáticos, pero cada uno entregaba un solo tema. En el momento de su edición se les ha dotado con un título particular preservador de su individualidad y de su adecuada ubicación temática o genérica.

b) Columnas específicas cuyos textos estaban destinados a un solo género. Aquí tuvieron singular importancia los que conformaron su labor narradora, o su trabajo de cronista teatral, así como los que ofrecieron temas de actualidad social, política y cultural: es el caso de su columna "Plato del día" donde cada pieza trata un solo tema en la diversidad que ofrecía el marco cultural, social y político del momento. El estilo —chocarrero, agresivo e irónico— otorga la unidad que identifica a Recamier, el seudónimo firmante. Procedentes de esta columna, algunos artículos forman parte ya de los volúmenes de crónicas teatrales, de narrativa, de crítica literaria o de ensayos sobre moral, política, periodismo, historia o ciencia, que de todo hay en esta villa inmensurable.

c) Columnas de crónicas conformadas por segmentos independientes de temas varios, divididos apenas por una línea blanca y, en el mejor de los casos, por un asterisco. La condición plurivalente y polifacética de estas crónicas ha permitido tomar de ellas algunas secciones muy precisas (crónicas teatrales o textos narrativos) y enviarlas a un corpus *ad hoc* donde formen fila entre sus pares. La crónica, como tal, se ha conservado íntegra editorialmente, sólo que el párrafo "prestado" formará parte de otro volumen con la consiguiente indicación de su procedencia en el aparato de notas. A este tercer inciso pertenecen las "Crónicas" firmadas por Puck, que ahora me ocupan.

LOS MOTIVOS DE LA ESCRITURA Y LAS VARIANTES

Es el momento de hablar de las mociones provocadoras de la escritura najeriana. El tema es importante por cuanto da origen a las distintas versiones que sufrieron sus textos. Me referiré especialmente a dos:

Primero. Escritor apasionado, necesitaba de aguijones que movieran y provocaran su intelecto. “No se puede escribir sin haber leído previamente”, decía, y en efecto, de cada página leída las ideas empezaban a salir y revolver como saetas disparadas desde las líneas librescas, y sus pequeñas ráfagas eran envueltas, presurosamente, en ropajes luminosos; su atmósfera, casi translúcida, era convertida en sólidos conceptos, en frases potentes y avasalladoras, en riqueza verbal sin límites. El lenguaje, humillado ante el poeta, acataba obediente sus dictados. *La escritura nacía de la escritura.*

Segundo. Hombre siempre dispuesto a entender los espectáculos que ofrece la vida en todos sus escenarios y a contemplarlos con mirada crítica, supo degustar, con fruición, amor y compasión el entorno que lo definía, en todas sus escalas; la música en todos sus tonos; el teatro en todas sus posibilidades. *La escritura nacía de las emociones, de las sensaciones y de las pasiones del poeta.*

Esta comunión entre su mundo interior y el que lo envolvía creó una simbiosis en la que iban y venían, por naturales vasos comunicantes, torrentes de ideas, de autores, de libros, de épocas. En este ir y venir, la amalgama crecía y se multiplicaba, y se repetía... inevitablemente. Los nombres se asomaban una y otra vez, obsesivos; las metáforas regresaban, puntuales; las imágenes lo agredían, tenaces; los temas lo agobiaban, insistentes. Y así las estaciones del año y sus eternos ciclos, las vedettes y sus predecibles repertorios, los dramaturgos y sus intermitentes escenarios, las emociones y su palpar constante, etc., etc., etc. Fue ineludible para él, “forzado del periodismo” —certera frase de Justo Sierra—, recurrir a sus propias páginas para insistir, aquí y allá, en los conceptos, en las sensaciones, diluidos en párrafos o en líneas que se abrían paso en textos de diferente filiación genérica.

Reconocer en más de uno de sus textos la hermandad de las frases, sentir la presencia unívoca y equívoca de los recuerdos, observar la persistencia de las anécdotas, recibir la constancia de las ideas, escuchar la cita inacabable de versos y de frases que asaeteaban su estética, y a veces, también, leer las mismas palabras ha sido la mayor tarea que han soportado las notas de variantes. Y éste es el serio problema que han enfrentado sus editoras para integrar el aparato crítico: el que corresponde a las diferentes versiones no sólo de un mismo texto, sino de un párrafo o de una línea. Cada versión, receptora perpetua del amoroso cuidado de su autor, absorbía, en cada salida a la luz, la obligada y continua revisión de ideas, la renovada modulación estilística, lograda, en ocasiones, con sólo un cambio de puntos ortográficos.

LAS NOTAS DE VARIANTES

Dos tipos de notas de variantes han acompañado a los textos najerianos:

El primero es el de las variantes entre versiones de un mismo texto, esto es, cuando el autor lo ha aprovechado en su totalidad y sólo le aplica algunos cambios para adecuarlo al momento en que escribe: título, sustitución de párrafos iniciales o finales para actualizar una nueva circunstancia, o interpolación de líneas convenientes a la nueva versión. Este cuerpo de notas no ofrece problema alguno: los cotejos de dos o tres o cuatro o hasta siete versiones integran un aparato crítico de fácil ordenamiento aunque proceda de una muy dificultosa urdimbre intertextual que hay que desimbricar con precisión.

El segundo tipo de notas es el que procede de manera inversa: textos "nuevos" en los que una página, un párrafo o unas líneas saltan ante los ojos editores que los reconocen como "ya leídos". El problema es la identificación de esa procedencia. Los "asistentes" inmediatos son tres: primero, la lectura atenta que el equipo editor ha hecho de toda la obra najeriana, misma que ha dado lugar, particularmente, a las notas extratextuales, intertextuales e intratextuales. Segundo, los índices de cada volumen editado: personas, obras, personajes literarios, publicaciones periódicas, versos, canciones, frases, calles y avenidas, edificios, instituciones, y de todo lo que haya exigido cada corpus para auxiliar al lector najeriano en su sobrevuelo por el último tercio del siglo XIX, de la mano de su cronista mayor. Tercero, el cotejo obligado —todos sabemos por qué— de las planas sucesivas que nos inflige el proceso de impresión. No hay mal que por bien no venga: los fatigosos cotejos han colaborado también en la familiaridad gráfica, ideológica y emocional, con el universo del escritor, con sus recursos, con sus obsesiones, con sus fobias, con su léxico. Estos tres "asistentes" han entregado al equipo editor una red informativa de presencias textuales conductoras de la identificación de párrafos o líneas que habrán de transformarse en parte del aparato crítico, salvada la técnica correspondiente.

UBICACIÓN CRONOLÓGICA DE LAS "CRÓNICAS" DE PUCK

El periodo de escritura de las "Crónicas" de Puck, 3 de diciembre de 1893 al 6 de enero de 1895, corresponde a los últimos meses de la vida del poeta. Gutiérrez Najera murió el 3 de febrero de 1895. En este periodo colabora de

manera permanente en dos periódicos y una revista: *El Partido Liberal* (desde el 15 de febrero de 1885), y cuya jefatura de redacción ejerce; *El Universal* (desde el 21 de septiembre de 1889), y la *Revista Azul* (fundada el 6 de mayo de 1894). A *El Universal* corresponde el corpus que hoy me ocupa.

PRECISIONES EDITORIALES

Ya he indicado que las “crónicas” de Puck pertenecen al tipo de textos amparados por el título de una columna con segmentos separados por un asterisco o por una línea blanca. Permítaseme precisar. Este sistema no siempre seguía el mismo esquema: no es extraño que después del asterisco haya una continuidad relativa al tema de la sección anterior. En estas “Crónicas” hay información variopinta, cada segmento apunta a los diferentes y distintos intereses del Duque, a las exigencias de una parroquia lectora y, quizá a los que él más disfrutaba, aquellos en los que, sin tema impuesto, divaga y vuela y siente y mira. Aquí sus ideas, envueltas en prosa volandera y cosmopolita, se visten de insuperable gala.

Ahora debo hablar de manera específica de las “Crónicas de Puck”:

CORPUS Y PROCESO

El corpus reúne 57 textos bajo tres títulos alternos: “Crónicas”, “Crónicas dominicales” y “Crónicas de la semana”, firmados por Puck (uno de los 26 seudónimos najerianos). Aparecieron en la página uno de *El Universal*, durante el periodo ya citado.

La primera edición como volumen la realizó el doctor Mapes y su portada dice: *OBRA INÉDITAS DE GUTIÉRREZ NÁJERA. CRÓNICAS DE <PUCK> / RECOGIDAS Y EDITADAS POR E. K. MAPES, INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS EN LOS ESTADOS UNIDOS. NUEVA YORK, 1939.* En la contraportada leemos: “copyright, 1938 by E. K. Mapes. Printed in Cuba by Úcar García y Cía. Habana, Cuba”. La misma imprenta realizó una reimpresión fechada “el 30 de septiembre de 1942”, según reza el colofón, aunque en la portada se observan algunos cambios impuestos indudablemente por quien pagó la edición: *GUTIÉRREZ NÁJERA, OBRA INÉDITAS. CRÓNICAS DE <PUCK> RECOGIDA Y EDITADA POR E. K. MAPES. HISPANIC INSTITUTE IN THE UNITED STATES. NEW YORK, 1943.* Los materiales son idénticos, sólo se trata de una reedición. Ambas fueron publicadas en

formato de 13 cm por 22 cm. La edición y su correspondiente reedición sólo cumplen con el fervoroso deber que el doctor Mapes abanderó por la causa modernista y por los dos hispanoamericanos a quienes él consagró su trabajo: Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío. La edición no está anotada, y no proporciona los datos de identificación de cada texto. Sólo incluye, al final, el índice por fechas, que nos permite confirmar el total de las piezas. Esta información es importante por cuanto precisa, catalográficamente, la coincidencia entre el total de los textos recopilados y el de los identificados en la fuente hemerográfica.

De los 57 textos que integran las "Crónicas de <Puck>", 12 han sido publicados, completos, en los volúmenes de crónicas y artículos sobre teatro. De 29 de ellos algunas secciones han sido copiadas, en su totalidad, como artículos o ensayos en el volumen que les correspondía temáticamente. Los 16 restantes son vírgenes.

Estos 57 textos adolecen, aquí y allá, de la *repetitio*, que ha quedado registrada a pie de página. No ofrecen problema alguno. Los "asistentes" usuales ya citados me auxilian formalmente. Será la "introducción" la que, gracias al aparato crítico, me permitirá presentar a los lectores najerianos el universo bibliográfico del escritor, sus últimas convicciones éticas y estéticas, sus preferencias bibliográficas definitivas y, por supuesto, su *modus* magistral frente al lenguaje, invariable y sumiso esclavo ante la mano ducal que lo fecundó. Preparo su "Introducción" gozosamente porque pertenezco al pequeño grupo que disfruta a cabalidad la espléndida prosa modernista y, en particular, la inigualable palabra najeriana.

El taller poético de Gutiérrez Nájera en sus crónicas

Celene García Ávila
Universidad Autónoma del Estado de México

Gracias a la rapidez y a exigencias de la labor periodística como la brevedad o los temas y formatos del periodismo, Gutiérrez Nájera pudo crear un nuevo tipo de escritura en sus crónicas pioneras de la prosa modernista hispanoamericana, junto con las de José Martí. El valor poético de la prosa de Gutiérrez Nájera fue notado por los primeros comentaristas. Luis Berisso, por ejemplo, opinaba: “en prosa, lírico ó ligero, un periodista boulevardier; en verso, un insigne banvillista en su mejor periodo”. En 1897, el mismo Berisso percibía en la crónica dominical de Puck un “desahogo lírico”:

aprovechaba [Manuel Gutiérrez Nájera] ese paréntesis semanal para hacer su florilegio, llenando cuatro grandes columnas de notas e impresiones, mezclando máximas y anécdotas, novelas cortas y pequeños poemas, el cuento triste y la crónica alegre, el relato de bodas y la reseña teatral, todo en un desborde policromo de matices delicados y colores mareantes.¹

Si bien Berisso destaca el lirismo de las crónicas, no olvida mencionar la mezcla de distintos objetivos que constituye una de sus características fundamentales. Como asegura Ana Elena Díaz Alejo, en la “Advertencia editorial” de *Cuentos frágiles*, “la prosa najeriana rompe linderos entre la poesía, el ensayo, la crónica y el cuento, y afincada en la realidad nacional, se

¹ LUIS BERISSO, “Manuel Gutiérrez Nájera”, en B. G. CARTER Y J. L. CARTER (eds.), *Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio crítico-conmemorativo*, Andrea, México, 1966, pp. 108-109.

aleja de la palabra directa para realizarse en una brillante expresión verbal”.² María A. Salgado dice que “en el modernismo existe poca diferencia entre ésta [la prosa] y el verso. Al dársele el mismo tratamiento cuidadoso que ha sido reservado siempre para la poesía, [la prosa] gana en agilidad y facilidad de expresión”.³ Roberto Meza Fuentes también equipara ambas formas en la obra de Gutiérrez Nájera: “sus crónicas y sus cuentos realizan un milagro estético parecido al de su verso”.⁴

Las alusiones a las cualidades poéticas de la prosa de Gutiérrez Nájera sirven de marco para el presente trabajo, en el cual quiero dar cuenta del taller poético de El Duque Job, es decir, del proceso de composición en el cual el autor busca mayor precisión, tanto formal como expresiva. Analizaré la reescritura de dos crónicas, “Puestas de sol” y “En el hipódromo”, para dar cuenta del grado de acercamiento de estos textos periodísticos a la poesía.

Agradezco las pistas que Ana Laura Zavala me proporcionó para consultar, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, algunas de las fuentes originales empleadas en este trabajo.

COMENTARIO SOBRE “PUESTAS DE SOL”

Compararé dos versiones de “Puestas de sol”; la primera se publicó, firmada por “El Duque Job”, en el número 1539 de *El Partido Liberal* el 27 de abril de 1890; fue reproducida, con algunas erratas, el 17 de marzo de 1895 en el número 20 de la *Revista Azul*, poco después de la muerte de Gutiérrez Nájera.⁵ La segunda versión corresponde a una de las crónicas dominicales que Puck publicaba en *El Universal*, fechada el 11 de marzo de 1894;⁶ ésta consta de dos partes y sólo la primera retoma la versión de 1890. Es una

² ANA ELENA DÍAZ ALEJO, “Advertencia editorial”, en MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, *Cuentos frágiles*, edición y prólogo de Alicia Bustos Trejo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, p. 5.

³ MARÍA A. SALGADO, “La nueva prosa modernista”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 22 (1967), p. 93.

⁴ ROBERTO MEZA FUENTES, *De Díaz Mirón a Rubén Darío: un curso en la Universidad de Chile sobre la evolución de la poesía hispanoamericana*, Nascimento, Santiago de Chile, 1940, p. 39.

⁵ MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, “Puestas de sol”, *El Partido Liberal*, 9, 1539, 27 de abril de 1890, p. 2 y “Puestas de sol”, *Revista Azul: 1894-1896*, 2, 20 (1895), pp. 309-311 (reproducción facsimilar Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988).

⁶ MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, Puck, “Puestas de sol”, *El Universal*, 22, 59, 11 de marzo de 1894, p. 1.

crónica extensa que presenta algunos pasajes poéticos en los cuales Gutiérrez Nájera emplea su genio y su humor. Destaca el uso de las prosopopeyas, pues alrededor de estas figuras se desarrolla paulatinamente el texto con sus múltiples representaciones del sol al arardecer.

De la "Crónica" de Puck, tomo sólo la primera parte; la segunda trata de los días de calor de la Semana Santa como pretexto para referirse a los paisajes exóticos de Oriente, como si viajara con Pierre Loti. Luego el cronista critica una zarzuela de Arcaraz porque no está de acuerdo con el tratamiento que se dio al personaje del Hijo Pródigo en dicha obra. Por último, hay una crítica a la crisis de fin de siglo y al vano refugio en el "magismo", o "experiencias hipnóticas".

En la infatigable tarea periodística de Gutiérrez Nájera, es evidente la adición de oraciones introductorias que se adecuan al asunto específico de la crónica en turno. Cada vez que Gutiérrez Nájera refunde segmentos de trabajos anteriores en nuevas entregas, somete sus textos a una renovación constante. Es evidente, por ejemplo, la adición de oraciones introductorias en los fragmentos que selecciona de crónicas anteriores para adecuarlos a asuntos nuevos.

En la crónica de 1890 se nota el interés por crear la mayor variedad posible de imágenes poéticas que expresen el paisaje atrayente de las puestas de sol en la avenida Reforma de la Ciudad de México. En las imágenes poéticas, las palabras, como signos, enmascaran (o encubren) el Objeto (o referente de la realidad) con las percepciones particulares del poeta; de esta manera se crea un Objeto poético que el lector debe descubrir (o desenmascarar) para comprender el mensaje poético, en el cual el autor recrea el lenguaje y, también, los Objetos. Los conceptos de base que sostienen esta idea acerca de la lectura poética se encuentran en la semiótica de Peirce, concretamente en su teoría del signo, que trata, entre otros asuntos, de la invención creativa en distintos ámbitos. El interpretante es la tercera función que da sentido al texto con su interpretación cargada de referencias, creencias y paradigmas que posibilitan la interpretación.⁷

Como ejemplo del interés de Gutiérrez Nájera en las imágenes poéticas, cito parte del párrafo inicial de la crónica de 1890, que el autor elimina

⁷ CHARLES S. PEIRCE, *Collected papers. I: Principles of philosophy*, edición de Charles Hartshorne y Paul Weiss, Harvard University Press, Cambridge, 1931, 1.284-1.353 y *Collected papers. VIII: Reviews, correspondance, and bibliography*, edición de Arthur W. Burks, Harvard University Press, Cambridge, 1958, 8.171-8.115, 8.327-8.379.

en la de 1894. El cronista dice que, para poder transmitir la sensación de contemplar las puestas de sol, “necesitaría que unas frases resplandecieran e irradiaran; y que ocultas en otras, como fronda murmurante, cantaran las ideas a semejanza de los pájaros a la caída de la tarde”. En este fragmento Gutiérrez Nájera se ha referido a la realidad física de la puesta de sol para explicar la dificultad de la actividad intelectual nominativa y descriptiva típica de la poesía, que se enfrenta a exponer en palabras las percepciones y las ideas. Este procedimiento poético se encuentra en otros pasajes que fueron eliminados en 1894, como cuando afirma: “Entonces el cielo es como un lago azul y son las nubes como encajes blancos y como cendales amarillos que flotan sobre las olas adormidas”.

Los párrafos segundo y tercero de 1890 fueron eliminados en 1894 y también estaban cargados de imágenes poéticas, si bien un tanto cursis: [el sol] “es un hermoso globo rojo cuyo hilo tiene algún niño príncipe en la terraza del castillo”. Por las correcciones de 1894, podría pensarse que Gutiérrez Nájera detectó cierta falta de unidad en el texto de 1890, probablemente suscitada por la búsqueda de imágenes múltiples y novedosas acerca del mismo tema. También, el autor elimina en la crónica de 1894 algunas digresiones descriptivas del texto de 1890, como las alusiones a la Academia de San Carlos y a la vanidad de la gente que pasea sola.

El texto de 1894 no pierde su carácter de crónica poética por causa de las eliminaciones comentadas; gana, por el contrario, cohesión, ya que el autor, además de conservar muchas imágenes poéticas, modifica notablemente la puntuación que tenía el texto de 1890. El objetivo general en todas las correcciones —sea por adición o eliminación de signos de puntuación, o por cambio en la sintaxis de las oraciones— es afinar la construcción sintáctica por medio de la segmentación de las frases largas y, en algunas ocasiones, solamente yuxtapuestas, como cuando enlaza cinco oraciones complejas con puntos suspensivos. Mientras que en 1890 estas oraciones dependen del verbo de la oración principal “Allá va...”, a la que se suman distintos ejecutantes en nuevas oraciones por medio de puntos suspensivos, en la crónica de 1894 se logra una expresión más natural y directa al sustituir el autor los puntos suspensivos por punto y coma para enumerar oraciones anafóricas, que alternan con el zeugma del mismo verbo: “Allá va la amazona [...]; y a pie, [...] las que vuelven del baño [...]; la miss recién llegada”.

Vale comentar otro ejemplo de cambio sintáctico, que es la corrección de un par de gerundios empleados en 1890. Reza el primero: “está ebrio el barril dando un baño de regadera a la tostada arena”; y el segundo: “los

últimos rayos del sol, como tomando las últimas copas para irse a dormir de buen humor, se disputan los vasos”. No puede explicarse el cambio por alguna incorrección en el uso del gerundio, porque en la primera oración la acción es simultánea al estado de embriaguez del barril, en tanto que en la segunda se usa como una frase adverbial de modo. Más bien, el cambio tiene que ver con la eufonía y con el ritmo de las frases, pues ambas correcciones van acompañadas de cambios de vocabulario. Nótese, pues, la versión de 1894: “está ebrio el barril que da un baño de regadera a la tostada arena”; “Los postreros rayos del sol toman las últimas copas para irse a dormir de buen humor; se disputan los vasos [...]”.

Hay, por otra parte, correcciones de erratas, de usos de mayúsculas y de minúsculas para uniformar criterios en la designación de lugares geográficos o para indicar todo el tiempo que “el Sol” debe escribirse con mayúscula porque es una personificación. Todo el texto parte de este supuesto y genera algunas otras prosopopeyas. Cito ejemplos de 1894: “el árbol, [...] cuando llega a viejo, es viejo verde”, o “México se unirá a Tacubaya que lo espera como una novia espera al novio, con prendido de flores y una rosa en el corpiño”, o, como último ejemplo, “atrás se queda la accesoria que parece una tortillera sentada en cuclillas”.

Las imágenes poéticas, el ritmo, la corrección sintáctica, la propiedad en la puntuación, el afán de limpiar la crónica de las consabidas erratas de los linotipistas, el interés por la extensión adecuada del texto y por sus subdivisiones interiores en párrafos son algunos de los aspectos que motivan las numerosas variantes de la crónica de 1894 respecto de la de 1890. Pero también Gutiérrez Nájera pone atención a la coherencia de las ideas; en algunas sustituciones se nota este afán de claridad. Por ejemplo, cuando cambia el género singular de la frase “con espada de relámpago” (1890) por el plural: [el sol] “suele morir [...] como escondiéndose en los montes, para no ver los gigantes negros que, con espadas de relámpagos, trepan rugiendo por Oriente”; es obvio que se requiere el plural porque si se habla de “gigantes”, es mejor atribuirles el uso de “espadas”. Por razones similares cambia “topacio” (1890) por su respectivo plural: “Los postreros rayos del sol [...] pagan convirtiendo en topacios la cerveza” (1894).

La oración “Más justo parece lo que dice Flammarion” (1890) se cambia por “Más exacto [...]” (1894) para lograr mayor concisión en la idea. La afirmación “[...] los que no ven más nubes que las grandes chimeneas” (1890) se mejora al centrar claramente la atención en el sustantivo “nubes”, en lugar de desviarla a “chimeneas”: “[...] los que no ven más nubes que las nubes de

polvo" (1894). Me he referido sólo a algunas variantes que considero ejemplares para comprender el trabajo minucioso de Gutiérrez Nájera, con el afán de reconocer en qué consiste la prosa poética de este gran escritor. En el trayecto, he tenido que reconstruir las variantes entre ambas crónicas.

PUESTAS DE SOL

Empleo dos versiones de "Puestas de sol". La primera corresponde a Puck, "Crónica", *El Universal*, 22, núm. 59, 11 de marzo de 1894, p. 1 (primera de dos partes). Todas las variantes indicadas a pie de página se refieren a la segunda versión: El Duque Job, "Puestas de sol", *El Partido Liberal*, 9, núm. 1539, México, 27 de abril de 1890, p. 2 (se incluyen las dos partes de esta crónica). La ortografía y la acentuación se han modernizado en ambos textos y se han corregido las erratas.

¹El Sol,² como los grandes trágicos, sabe morir de muchas maneras. Lo he visto caer al Océano,³ caer como⁴ escudo de oro arrojado por titán iracundo⁵ desde la cúspide más alta. Lo he visto hundirse en esas mismas ondas con la augusta majestad de un soberano.⁶ Expira, a veces, lánguido, y despidiéndose de todos poco a poco, como un poeta enamorado y joven.⁷ En otras tardes⁸ muere herido desangrándose, envuelto en mares de púrpura.⁹ A ocasiones se suicida, se echa al mar, sin vacilaciones, en un instante.¹⁰ Suele morir contemplando

¹ [Omisión del inicio] ¿Habéis visto la puesta de sol en las últimas tardes? Necesitaria el colorido hermoso y caliente de Eugenio Fromentin para describirla. Necesitaria palabras color de fuego, palabras color de ámbar, palabras color de oro. Necesitaria que unas frases resplandecieran e irradiaran; y que ocultas en otras, como fronda murmurante, cantaran las ideas a semejanza de los pájaros a la caída de la tarde.

² sol

³ Océano...

⁴ [Omisión] un enorme

⁵ iracundo,

⁶ Soberano

⁷ lánguido y despidiéndose. Entonces el cielo es como un lago azul y son las nubes como encajes blancos y como cendales amarillos que flotan sobre las olas adormidas.

⁸ tardes,

⁹ en el revuelto océano tinto en púrpura.

¹⁰ mar sin vacilación, en un instante. A ocasiones su agonía es lenta y tranquila.

amorosamente a la pálida luna que, vestida de blanco, sube por el *cielo*,¹¹ y suele morir también como corrido, como escondiéndose en los montes, para no ver los gigantes negros que, con *espadas de relámpagos*,¹² trepan rugiendo por Oriente. Son los titanes que van a robar el fuego del cielo: ¡son sus enemigos!¹³

Pasead a esas horas por la calzada de la Reforma, si no podéis, alejaros más de la ciudad. ¿No habéis observado cómo casi todas las grandes ciudades marchan rumbo a Occidente? Porque las ciudades andan, emigran y hasta *suelen*¹⁴ *mudar de aires*. Y México, como *aquellas*,¹⁵ camina hacia el Oeste.¹⁶

Observadlo en París. Ha dos mil años *que*¹⁷ París estaba en la vertiente Noroeste de la *Montaña*¹⁸ de Santa Genoveva, en donde todavía se miran hoy las *Termas*¹⁹ de Juliano. Y ha ido bajando, siguiendo la misma ruta que el sol sigue en el *cielo*. *Llegó*²⁰ al *Bosque*²¹ de Boulogne y ya se extiende paulatinamente rumbo a Saint Cloud. Y lo mismo *que París*²² han hecho Londres y San Petersburgo, Berlín y Viena, Lieja y Turín, todas las grandes ciudades

¹¹ cielo,

¹² espada de relámpago

¹³ [En ambas versiones falta el signo de admiración inicial y lo he insertado. Hay omisión de los dos párrafos finales de la primera parte].

Quando le place, no permite que nadie lo vea expirar. Ciega al osado que clava en él la vista. Pero en estas tardes ha permitido que los mortales lo veamos; ha recogido sus rayos y los ha envuelto en una tela de goma opaca.

Miradlo: no parece que va a caer sino que va a subir. Es un hermoso globo rojo cuyo hilo tiene algún niño príncipe en la terraza del castillo. Pero, de repente, el gas de ese globo comienza a escaparse... el globo se desinfla poco a poco y cae lentamente sobre los árboles del bosque. ¡Ya va a llegar! ¡Ya va a enredarse entre las hojas! ¡Ya se quedó prendido y apagado y roto en las ramas de aquel ahuehuete! Las estrellas, que son muy inocentes y que se entretienen muchísimo con los globos de goma, sobre todo cuando son tan grandes como el sol, asómanse anhelantes y con los ojos, de pestañas rubias, muy abiertos... pero ¡ya se rompió el globo! ¡ya no está!

¹⁴ salen a

¹⁵ todas las ciudades

¹⁶ [Punto y seguido]

¹⁷ [Adición]

¹⁸ montaña

¹⁹ Termas

²⁰ cielo; llegó por fin

²¹ bosque

²² [Adición]

modernas, así como lo hicieron las antiguas. Si queréis un ejemplo de la antigüedad, ahí está Pompeya.

¿Por qué esta *caminata*²³ hacia Occidente? De París podría decirse que sigue el curso del Sena; pero el Támesis de Londres *sigue, precisamente, curso*²⁴ inverso. Más *exacto*²⁵ parece lo que dice Flammarion: “*las ciudades son atraídas por la luz*”.²⁶ La vida sigue al astro-rey, sigue *a*²⁷ su padre. Él la ha enseñado a caminar en cierta dirección, y *ella, obediente*,²⁸ lo acompaña a donde va. Al *Este*²⁹ quédanse los pobres, los tristes, los esclavos del trabajo, los que no ven más nubes que *las nubes de polvo*.³⁰ Los ricos, los felices, los desocupados, los favorecidos de la suerte, van camino de Occidente. Porque son ricos, *porque*³¹ tienen títulos de nobleza y pertenecen a la *Corte del Rey Sol*.³² *Le*³³ van siguiendo. Allá al *Poniente*³⁴ están los hermosos paseos, los sitios de recreo. La vida y la civilización caminan como guiadas por el Sol.³⁵

México *se va*³⁶ desprendiendo y alejando del lugar en donde lo dejaron los conquistadores. Va para *donde*³⁷ presume, y con justicia, que debió haber sido su asiento. Y rumbo al *Oriente*,³⁸ la flor parece más hermosa, como vestida de paseo; el agua salta en chorros *limpidos, como*³⁹ diciendo al aire que se muere de calor: “*¡toma, refréscate!*”⁴⁰ la calle es más amplia *para servir de*⁴¹ cauce a la corriente humana, ya más caudalosa;⁴² atrás se quedan los

²³ [He restituido el signo de interrogación inicial que aparece en 1890, pues en 1894 hay un signo de admiración] *marcha*

²⁴ *sigue precisamente un curso*

²⁵ *justo*

²⁶ Flammarion; que las ciudades son atraídas por la luz.

²⁷ al astro rey, al que es

²⁸ *ella obediente*

²⁹ Rumbo a Oriente

³⁰ las grandes chimeneas

³¹ [Adición]

³² corte del sol.

³³ Lo

³⁴ Poniente,

³⁵ sol

³⁶ parece como irse

³⁷ allá en donde

³⁸ Poniente

³⁹ limpidos como

⁴⁰ ¡toma, refréscate!

⁴¹ significando que es el

⁴² para un río humano ya más caudaloso

callejones *torcidos*,⁴³ los que se hicieron para los retablos, para los asaltos nocturnos, los que parecen embozados, los contruidos adrede para obligar a creer que los faroles de aceite o las mechas alimentadas con grasa, alumbran de verdad; atrás se quedan esas casas que parecen *prisiones*⁴⁴ habitadas por enfermedades, las *fachadas*, *amarillentas*⁴⁵ de ictericia, las puertas *verdinegras* que dan entrada a oscuros pasadizos, las azoteas que todavía están armadas de canales por horror al agua, por horror a la limpieza, o por fingir que tienen carabinas y mosquetes y amenazan con ellos a los indios enemigos; atrás se queda la accesoría que parece⁴⁶ una tortillera sentada en cuclillas y la vivienda *chaparra*, *de un solo balcón*, *a guisa de*⁴⁷ olla; y allá, por donde el sol pasea en las tardes, las casas, aunque no sean ricas, están bien *vestidas*, *de*⁴⁸ percal y muselina, pero de muselinas y percales que respiran frescura; a sus azoteas sube el agua, para bajar presa en tubos angostos, a la tina del baño; en sus vidrieras hay persianas y en los barandales de sus balcones hay campánulas; el *árbol*, *que*⁴⁹ cuando llega a *viejo*, *es*⁵⁰ viejo verde, se aproxima a esas muchachas, las *corteja*, *y*⁵¹ no piensa en buscar a las solteronas *viejas*⁵² y cacarizas del Oriente; la luz se despide más tarde de esas *salas*, *en*⁵³ donde prolonga su visita porque está muy a *gusto*; *y*⁵⁴ ¡para allá va la civilización, para allá va la luz, para allá va la vida!⁵⁵

¡Cómo brotan casas en esa *calzada*!⁵⁶ ¡Cómo va dejando la ciudad a los pobres!, parecida a la dama elegante que percibe un *mal*⁵⁷ olor y recoge su

⁴³ tortuosos

⁴⁴ prisiones,

⁴⁵ fachadas amarillentas

⁴⁶ [Omisión] una A,

⁴⁷ chaparra de un solo balcón que parece

⁴⁸ vestidas de

⁴⁹ árbol que

⁵⁰ viejo es

⁵¹ corteja y

⁵² gordas

⁵³ salas en

⁵⁴ gusto y...

⁵⁵ [He insertado el signo de exclamación que abre esta frase y que falta en la versión de 1894, porque está en la de 1890].

⁵⁶ Calzada de la Reforma!

⁵⁷ [Adición]

falda de seda y sale aprisa de la iglesia. La lechuga vive en la *Merced*,⁵⁸ la flor vive⁵⁹ en San Cosme. Lo que en los barrios de Oriente es *canasto*, es *delicada cesta*⁶⁰ en los del Oeste.⁶¹ Pronto, sin duda, México se unirá a *Tacubaya*⁶² que lo espera como una novia espera al novio, con prendido de flores y con una rosa en el corpiño.⁶³

Id a disfrutar de *esas*⁶⁴ hermosas puestas de sol en la Reforma, o id de mañana, cuando el calor no *hable*⁶⁵ aún en voz alta. En la mañana, los alemanes, los franceses, los yankees, son los que más frecuentan la calzada.⁶⁶ Allá va el comerciante en su caballo, haciendo provisión de oxígeno para no asfixiarse en la obscuridad del almacén.⁶⁷ Allá va el diplomático en su *buggy* o en su *faetón* o en su *caballo*.⁶⁸ Allá va la *amazona*, *seguida por el hermoso perro*; y a pie, en las aceras,⁶⁹ las que vuelven *del baño, frescas*,⁷⁰ risueñas, con el pelo *suelto*; la *miss*⁷¹ recién llegada, con su enorme ramo de botones de rosa sobre el *pecho*; un *viejo inglés*, *leyendo*⁷² en una banca su *periódico*... y⁷³ en medio de la *calzada*, *el*⁷⁴ *carro en que descansa*⁷⁵ un gran barril acostado,

⁵⁸ Merced,

⁵⁹ {Adición}

⁶⁰ canasta, es cesto

⁶¹ Poniente

⁶² Tacubaya,

⁶³ [Punto y seguido]

[Omisión] Y no sólo van los carruajes elegantes camino del Oeste; también se van las estatuas, se va el arte, como huyendo de la Academia de San Carlos, que está muy al Oriente...; pero muy al Oriente! [He insertado este signo de admiración que cerraba la exclamación en 1890].

⁶⁴ estas

⁶⁵ habla

⁶⁶ Calzada

⁶⁷ {Punto y aparte}

⁶⁸ su faetón o en su buggy de ruedas coloradas.

⁶⁹ amazona con su largo vestido negro o gris y su lazo de seda azul en el sombrero... El noble perro de casa rica, con su collar y su cadena de luciente acero...

⁷⁰ de la alberca frescas

⁷¹ suelto... La Miss

⁷² pecho... Un viejo inglés leyendo

⁷³ periódico... Y

⁷⁴ calzada el

⁷⁵ que lleva

porque se bebió a sí mismo;⁷⁶ y está ebrio el barril que da⁷⁷ un baño de regadera a la tostada arena⁷⁸.

Por las tardes, esa pequeña faja trazada por el café que Zepeda fundó, parece⁷⁹ de parisiense boulevard. Los postreros⁸⁰ rayos del sol toman⁸¹ las últimas copas para irse a dormir de buen humor;⁸² se disputan los vasos, y pagan convirtiendo en topacios⁸³ la cerveza, en oro el cognac, el absinto en esmeralda, y⁸⁴ la grosella, la más inocente de todas⁸⁵ las bebidas, en rubor.⁸⁶

Y en los landós, en las victorias,⁸⁷ pasa la hermosura envuelta en polvo de oro, mientras⁸⁸ el globo rojo del sol permanece⁸⁹ enredado entre⁹⁰ los corpulentos⁹¹ ahuehuetes⁹².

COMENTARIO SOBRE LA SEGUNDA PARTE DE "EN EL HIPÓDROMO"

Presento la reelaboración de la segunda parte de "En el hipódromo" (*Cuentos frágiles*, 1883) en una versión de 1894. El texto de 1883 se basa, a su vez, en una crónica anterior —según señala Alicia Bustos en su edición crítica—: El Duque Job, "Crónica color de águila", *La Libertad*, 5, núm. 263, 19 de

⁷⁶ mismo y

⁷⁷ ebrio, dando

⁷⁸ reseca tierra

⁷⁹ de Zepeda, parece como desprendida

⁸⁰ últimos

⁸¹ sol, como tomando

⁸² humor,

⁸³ topacio

⁸⁴ esmeralda y

⁸⁵ [Adición]

⁸⁶ [Omisión] ¿Por qué no bajan las señoras de sus coches? ¿Por qué algunos van solos en los suyos? ¿Van a que los veamos? ¿No queremos? ¿No tienen amigos? ¿Quieren ir a solas con su vanidad? Si son poetas, soñadores, en busca de soledad y de silencio, que vayan al bosque!

⁸⁷ [En la versión de 1894, hay aquí punto y coma en lugar de coma, pero es obvio que, por la sintaxis, es necesario emplear la coma que aparece en 1890] en las duquesas y victorias

⁸⁸ oro... Hasta que

⁸⁹ queda

⁹⁰ [Omisión] las ramas de

⁹¹ [Adición]

⁹² [Omisión], y las pupilas se apagan y los focos de luz eléctrica se encienden.

noviembre de 1882. En realidad, son muy pocas las modificaciones que hace Gutiérrez Nájera al primer texto de 1882 en la versión de los *Cuentos frágiles* (1883).

Aclaro que la versión de 1894 no es tomada en cuenta por Alicia Bustos Trejo ni por Ana Elena Díaz Alejo en su edición del segundo tomo de la narrativa de Manuel Gutiérrez Nájera, dedicado solamente a los relatos.⁸ Las editoras publican la versión de este texto recogida en la recopilación de Francisco Monterde titulada *Cuentos y cuaresmas*.⁹ Bustos Trejo y Díaz Alejo anotan las variantes de las versiones del 19 de noviembre de 1882, publicada en *La Libertad* con la firma de El Duque Job y con el título de “Crónica color de águila”;¹⁰ del 22 de noviembre de 1891, en *El Partido Liberal* con el título de “Estrellas y caballos”,¹¹ y del 10 de diciembre de 1893, “Crónicas dominicales. Después de las carreras”, en *El Partido Liberal*.¹² La “Crónica Dominical” de 1894 pertenece a la serie que Puck publicaba en *El Universal* aproximadamente cada semana, entre el 3 de diciembre de 1893 y enero de 1895, cuando comenzó la enfermedad que llevaría al autor a la muerte.¹³

En esta crónica se cuenta la noticia de que ese día iniciaron las carreras de invierno del Jockey Club; el cronista siente cierta nostalgia por la suntuosidad y eficacia de los caballos de antaño y menciona a los protagonistas equinos valiéndose de la versión de 1883. Insiste el cronista en la elegancia y hermosura de las mujeres asistentes y describe enseguida los pasteles de tema hípico del pintor italiano De Nittis; conserva la mención de tres y la descripción sólo de dos. La presentación de los dos cuadros tiene algunas variaciones, ya que en 1894 describe con más rapidez y precisión, resalta los

⁸ ANA ELENA DÍAZ ALEJO, “Advertencia editorial”, en MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, *Obras. Narrativa, 2. Relatos (1877-1894)*, edición de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 389-397.

⁹ MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, *Cuentos y cuaresmas del Duque Job. Cuentos frágiles. Cuentos color de humo. Primeros cuentos. Últimos cuentos. Prólogos y capítulos de novelas*, ed. e introd. Francisco Monterde, Porrúa, México, 1963.

¹⁰ MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, “El Duque Job”, “Crónica color de águila”, *La Libertad*, 5, 263, 19 de noviembre de 1882, p. 2.

¹¹ MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, “Estrellas y caballos”, *El Partido Liberal*, 16, 2624, 10 de diciembre de 1893, p. 1 [Segunda parte].

¹² MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, “Crónicas dominicales. Después de las carreras”, *El Partido Liberal*, 12, 2010, 22 de noviembre de 1891, p. 1.

¹³ E. K. MAPES, “Introducción”, en MANUEL GUTIÉRREZ NAJERA, *Obras inéditas de Manuel Gutiérrez Nájera: crónicas de “Puck”*, edición de E. K. Mapes, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1939, pp. 5-6.

colores de una manera directa, pero conserva los detalles de la versión de 1883 que vivifican los cuadros. Hasta aquí llega la primera parte. La segunda trata de la moda que lucían los espectadores del Jockey Club; el autor logra un tono humorístico.

La última sección de esta crónica de Puck corresponde a la reescritura de la segunda parte de la versión de *Cuentos frágiles*; las variantes son muy significativas respecto de la versión de 1883. Destaco la subdivisión en párrafos más numerosos y breves en la "Crónica Dominical" que en "El hipódromo". Los dos párrafos con que empieza esta tercera parte de la crónica de 1894 sirven de enlace con el segmento anterior y de introducción para el tema hípico; en el tercer párrafo de la versión de 1894 inicia la reescritura de la segunda parte del texto de 1883.

Como en "Puestas de sol", los cambios de puntuación y la eliminación de frases explicativas o adjetivos manifiestan un interés por mejorar lo anteriormente escrito para lograr mayor concisión. "El vibrante florete" de 1883 se modifica por "el florete"; la oración "Tus pupilas despiden luces frías, como flechas de acero" pierde la comparación final en 1894; y se elimina una lista de metáforas: "Eres el arca santa o la terrible caja de Pandora, el cóndor o el gusano", que precedía a la sencilla secuencia bimembre de la "Crónica dominical", en la cual se saca mejor partido del contraste de la antítesis "cumbre" / "barranca": "Eres la cumbre en que se está próximo al cielo o la barranca cuyo abrupto fondo caldean las llamas del infierno".

El autor corrige, por medio de la eliminación del adjetivo "escondidos", el pleonasma que se formaba al referirse a "los pensamientos que guarda tu frente impenetrable", solución más directa y agradable al oído. Elimina también la mayúscula que personificaba a la muerte en el cuento frágil "En el hipódromo", con lo cual evita que la típica representación de la muerte como una catrina se interponga entre el cronista enamorado y las imágenes de la mujer y de los caballos.

Otro ejemplo de búsqueda de sencillez y claridad es la sustitución, en la "Crónica dominical", de la frase de enlace "al propio tiempo que" por la conjunción "y" para unir los términos "el amor y la muerte". El sintagma pobre "duro suelo" se cambia por "abrupto fondo" para representar mejor el infierno. Vale notar que en la mayoría de las sustituciones sintagmáticas de este tipo Gutiérrez Nájera conserva un número similar de sílabas: esto manifiesta un cuidado de la cadencia de las frases.

Son también numerosas las imágenes poéticas en estas versiones de "En el hipódromo"; la central es la metáfora doble del caballo como una mujer

y viceversa, que sirve para explicar la sensualidad de ambos y el deseo que provocan en el cronista y, por supuesto, en los espectadores. Con este procedimiento retórico, el texto logra la unidad tan difícil de crear entre el discurso dinámico y heterogéneo de la crónica modernista. Además, hay un tono lírico en todo el texto de 1894 que pone de manifiesto las vibraciones del cronista al admirar tanto a la mujer como al caballo. Es revelador constatar en este texto que Gutiérrez Nájera lleva a la práctica casi todas las recomendaciones de la antigua retórica en cuanto a las “figuras afectivas” se refiere.

Muchas “figuras afectivas” surgen de “encararse el orador con el asunto y, sobre todo, las figuras nacidas de encararse el orador con el público”, puesto que contienen afectos. Las figuras afectivas eran parte del *ornatus* y se consideraron parte de las *figurae sententiae* que se referían al enfrentamiento del autor con el asunto. En la crónica es indispensable que el cronista establezca un vínculo estrecho con sus lectores, así que no es extraño encontrar en este género periodístico procedimientos propios de la retórica para cautivar al público. Por cierto, bien puede relacionarse la oratoria con la crónica, en especial en el estilo martiano, pues el cubano estaba habituado a dar discursos e incorporaba con naturalidad la retórica en la composición de sus textos periodísticos.

Lausberg consigna la *exclamatio*, la *evidentia*, la *sermocinatio*, la *fictio personae*, la *expolitio*, la *similitudo* y la *aversio* como las principales figuras afectivas.¹⁴ Gutiérrez Nájera emplea todas estas figuras en las dos versiones. La *evidentia* con todos sus detalles es, precisamente, el objetivo que se persigue en el fragmento comentado: “la descripción viva y detallada de un objeto [...] mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía)”.¹⁵ Otro medio importante para lograr la *evidentia* es “el apóstrofe a personas que aparecen en la narración”; el apóstrofe crea un apartamiento del público y una intimidad entre el emisor del discurso y el objeto tratado.¹⁶ Este procedimiento se intensifica en el texto del cual me he ocupado aquí.

La *fictio personae* o prosopopeya tiene un papel relevante en esta crónica hípica; se relaciona con la *sermocinatio* porque a veces puede utilizarse el modo directo de esta última figura combinado con una prosopopeya.

¹⁴ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1966-1968, t. 2, p. 223.

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 257.

Gutiérrez Nájera, sin embargo, prefiere que la *fictio personae* sea presentada por la voz del cronista y suele combinarla con la *similitudo*, aunque este procedimiento se aprecia mejor en otras partes del cuento frágil “En el hipódromo”. Es evidente que el caballo adquiere la delicadeza y coquetería de la mujer y ésta manifiesta la sensualidad salvaje del caballo que se sintetiza en frases como “tus pupilas despiden luces frías”, o bien “tu seducción diabólica” (1894). Esta idea capital se expresa varias veces en el texto por medio de ideas secundarias y variedad de ejemplos, y tal procedimiento corresponde a la *expolitio*.¹⁷

Finalmente, la unidad de tono también se logra con el empleo frecuente, en ambas versiones, de la *exclamatio*, que “es la expresión del afecto mediante la *pronuntiatio* aisladora y elevada que es igualmente propia de la *interrogatio*”.¹⁸ En el breve segmento que he estudiado de 1894 hay siete exclamaciones que contribuyen a transmitir la emoción del cronista-poeta. Gutiérrez Nájera logró con la refundición de la segunda parte de “En el hipódromo” en la tercera de la “Crónica dominical” una prosa lírica, breve y con cierta independencia del resto de la crónica. Presento las dos versiones para que se constaten los cambios que acabo de describir.

Como conclusión a estos análisis de las versiones de “Puestas de sol” y “En el hipódromo”, considero que son tres las causas principales por las cuales la prosa de Gutiérrez Nájera tiene características poéticas: la primera se refiere al empleo de imágenes poéticas que exigen una lectura que podría llamarse “en segundo plano”; la segunda, al cuidado de la forma lingüística en todos sus estratos (el fónico, el léxico, el sintáctico y el semántico), tal como muestran las variantes, y la tercera, a la transmisión de las percepciones emotivas del sujeto que enuncia por medio del empleo de figuras afectivas.

UN SEGMENTO DE “EN EL HIPÓDROMO”
EN UNA “CRÓNICA DOMINICAL”, DE PUCK

Trabajo solamente con el final de la “Crónica Dominical” de Puck, que tiene otras dos secciones, y que fue publicada en *El Universal* el 18 de noviembre de 1894 (no me fue posible consultar el documento original porque

¹⁷ *Ibid.*, p. 245.

¹⁸ *Ibid.*, p. 223.

estaba en malas condiciones y recurrí al microfilme que resguarda la Hemeroteca Nacional); registro en notas al pie las variantes respecto de la segunda parte de “En el hipódromo”, de la versión de los *Cuentos frágiles* (1883), que consta de seis partes. Empleo la edición de Alicia Bustos Trejo y de Ana Elena Díaz Alejo citada anteriormente.

Ninguna otra fiesta puede ahora registrar la crónica. Ninguna novedad en el teatro. La misma señorita Rusquella no es ya una novedad. Hasta la revoltosa y alegre “Niña Pancha” está corriendo el riesgo de transformarse en la “Señá Frasquita”.

Patines y carreras de caballos. ¡El sport triunfa en toda la línea! Y allá; lejos, por donde el cielo, cuando el sol se hunde en el ocaso, semeja un mar de sangre, gritos... la bestia humana aullando... ¡toro! ¡toro!

¡Ah! Decididamente prefiero las carreras de caballos.¹ *El caballo también puede matar. ¡Cuántos jockeys han muerto en el steeple chase!*² Pero también una dama, casta y buena, puede poner en nuestra³ mano el⁴ florete del duelista o el *revólver*⁵ del suicida. Todo amor da la muerte.⁶

Nosotros acariciamos la crin sedosa del caballo o nos dormimos a la sombra de una tupida cabellera negra, como la Africana bajo la fronda pérfida del manzanillo.⁷ *Tus piernas son nerviosas ¡oh caballo!*;⁸ mis dedos quieren esconderse entre tus *crines*⁹ y cuando tú, alargando el noble cuello, dilatas la *nariz*, y *corres como dardo*¹⁰ disparado, yo siento las palpitaciones de tu *cuerpo*,¹¹ y te *paseo*¹² ebrio de orgullo.¹³

¹ [Omisión del inicio] La arena del Hipódromo ha recibido ya su bautismo de sangre. Pero, ¿quién piensa, durante la animación de las carreras, en esos tristes lances de tragedia? El caballo pasea con arrogancia dentro de la pista, como una hermosa en el salón del baile. Sabe que es arrogante y sabe que le miran.

[Adición de los dos primeros párrafos y de la primera oración del tercero]

² Y el caballo puede matar a su jinete en el steeplechase,

³ como la dama, por casta y angelical que os parezca, puede también poner en vuestra

⁴ [Adición] vibrante

⁵ revólver

⁶ [Punto y seguido]

⁷ [Punto y aparte]

⁸ —Tus piernas son nerviosas “¡oh, caballo!”,

⁹ crines,

¹⁰ nariz y corres, como un dardo

¹¹ carne y

¹² paseo y te amo,

¹³ [Punto y seguido]

Bien sé que en uno de tus botes puedes arrojarme a *enorme distancia*,¹⁴ como se arroja un saco de huesos desde lo alto de una torre. Mi cuerpo irá a caer en la barranca o quedará desamparado en la llanura, siendo pasto de los buitres. *Pero ¿qué importa?*¹⁵ *¡Fuiste mío!*¹⁶

—Tus ojos —¡oh *mujer!*¹⁷ ocultan el amor y¹⁸ la muerte, porque son negros como la noche y en la noche reinan *los astros de oro*¹⁹ y los perversos malhechores. Tus pupilas despiden luces *frías*.²⁰ Nadie ha podido sorprender los²¹ pensamientos que guarda tu frente impenetrable.²²

Eres²³ la cumbre en que se está próximo al *cielo*²⁴ o la barranca cuyo *abrupto fondo*²⁵ caldean las llamas del *infierno*.²⁶ El árbol traicionero alza su copa hermosa sobre los demás: no hay nidos en sus *ramas*:²⁷ abajo está la *muerte*.²⁸ *Puedo ir a*²⁹ reposar bajo otros árboles, bajo la encina honrada o el nogal hospedador. Pero éstos no poseen tu seducción diabólica ni son tan bellos como tú. He corrido los campos y los bosques; el cansancio me *agobia*:³⁰ déjame, pues, dormir bajo tus hojas.³¹

¹⁴ distancias enormes

¹⁵ Pero, ¿qué importa?,

¹⁶ ¡yo te amo!

¹⁷ mujer!—

¹⁸ al propio tiempo que

¹⁹ las pálidas estrellas

²⁰ frías, como flechas de acero.

²¹ [Omisión] escondidos

²² [Punto y seguido]

²³ [Omisión] el arca santa o la terrible caja de Pandora, el cóndor o el gusano,

²⁴ Cielo

²⁵ duro suelo

²⁶ Infierno. [Omisión] Me han dicho que no debo quererte, y por eso te amo, como José adoraba a Carmen la gitana.

²⁷ ramas;

²⁸ Muerte

²⁹ Puedo, si quiero,

³⁰ agobia;

³¹ [Omisión] y beber por mis poros el veneno de la Muerte!

El “desorden organizado” en la narrativa nerviana. Una propuesta de edición para los cuentos de Amado Nervo (1890-1900)

Claudia Cabeza de Vaca Villavicencio
Universidad Nacional Autónoma de México
Yólotl Cruz Mendoza
Universidad Nacional Autónoma de México

A poco más de ochenta y cinco años de su muerte, diversa ha sido la lectura de la obra de Amado Nervo. El público ha leído la obra nerviana en función del trabajo editorial; los editores se han acercado a este extenso corpus a partir de los intereses de los lectores y las exigencias del mercado. La labor del editor determina, en gran medida, el modo en que un autor pueda ser leído por varias generaciones.

El primer esfuerzo por recuperar y organizar la creación literaria del escritor nayarita es de Alfonso Reyes, quien a escasos meses de la muerte de Nervo, en 1919, se hace cargo del trabajo editorial de las *Obras* para la Biblioteca Nueva de Madrid.¹ El interés central de los veintinueve volúmenes de la obra nerviana preparada por Reyes es reunir con rigor metodológico y lo más exhaustivo posible la prosa y el verso, muchos de ellos dispersos en las páginas de publicaciones periódicas de países como Argentina, España, Francia o México. Como primera organización de los textos nervianos, la edición de las *Obras* es loable; sin embargo, las imprecisiones cronológicas y genéricas en las que cae el editor, al agrupar cuentos y *nouvelles*, se repetirán en los trabajos editoriales posteriores, propiciando lo que hemos llamado “el desorden organizado” en la narrativa nerviana.

En 1938, como continuación del rigor filológico de Reyes, Alfonso Mén-

¹ Alfonso Reyes señala en su carta a Juana de Irbarborou que el volumen XXIX tiene el crédito inmerecido ya que él no intervino en su preparación; ALFONSO REYES, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, t. VIII, pp. 31-38.

dez Plancarte publica en la editorial Botas *Mañana del poeta*, persiguiendo también la idea de acrecentar la extensa obra nerviana.² *Mañana del poeta*, título dado por el editor, recopilaba los primeros versos y prosas del autor nayarita en su estancia en Zamora, a partir de manuscritos que pertenecían a unos familiares del propio editor. El interés que manifiesta Méndez Plancarte por la obra de Nervo se consolida hacia 1952, cuando, en dos volúmenes, publica con Francisco González Guerrero las *Obras completas* en la editorial española Aguilar, si bien la edición de Aguilar se enfoca en aspectos generales y adolece de no contar con un soporte crítico que le dé “nuevos aires” a la lectura de la obra de Amado Nervo.³

La aparición de las obras mostraba que, a pesar del desprecio de la crítica,⁴ debemos reconocer que por la amplitud de los materiales rescatados en periódicos, revistas y manuscritos inéditos, estos dos tomos han sido considerados canónicos y han determinado la lectura de las letras nervianas por medio siglo, pues constituyen, hasta ahora, su más completa recopilación.

Aun considerando el enorme valor que tiene esa edición, es necesario señalar que el trabajo de Francisco González Guerrero en la prosa y el de Alfonso Méndez Plancarte en la poesía muestran una desigualdad metodológica. Mientras Méndez Plancarte revela un estricto sentido filológico, González Guerrero descuida la historia de cada texto, sin informar las fuentes de dónde proceden; asimismo, la introducción que hace para la prosa no cuenta con un aparato crítico, ya que originalmente el texto fue concebido para su publicación semanal en *El Universal*, del 15 de enero al 26 de marzo de 1949.

Las decisiones tomadas por Francisco González Guerrero en la edición de la prosa dejaron consigo ambigüedades en la clasificación de géneros, y revelan la ausencia de una visión editorial integral. Ejemplo de esto es el

² Cfr. AMADO NERVO, *Mañana del poeta*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, Botas, México, 1938.

³ Cfr. AMADO NERVO, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1952, 2 vols.

⁴ Ejemplo de esta crítica adversa al escritor nayarita es el texto “Situación de Amado Nervo” de José Luis Martínez, quien, siguiendo la postura de los Contemporáneos en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), afirma: “Seguirá Amado Nervo en las bibliotecas rosas por sus incapacidades insuperables: por su deplorable inclinación a la chabacanería, por su gusto dudoso, por su carencia de profundidad y de misterio, por su falta de poder para desvelarnos radicalmente y dramáticamente nuestra alma [...] y sobre todo, porque no tiene una dimensión más allá de su eficacia comunicativa [...]” (JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *Literatura mexicana del siglo XX. 1910-1969*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, p. 159).

título "Cuentos de juventud" que da al periodo de los relatos de 1894 a 1900, cuando ya Nervo se encuentra en la Ciudad de México, sin considerar que también los cuentos de *Mañana del poeta* pertenecen a esa etapa inicial del escritor.⁵ La historia de los textos también presenta una serie de inexactitudes: así como González Guerrero conserva un título como *Mañana del poeta*, hace lo mismo con la sección *Cuentos misteriosos*, sin mencionar que estos cuentos no fueron publicados en vida del autor como libro, ni mucho menos que el título fuera decisión de Nervo, sino de Alfonso Reyes al agruparlos en el volumen XX de las *Obras* por él editadas, siguiendo el título que el autor dio a uno de los relatos de este grupo.

El proyecto "Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo", coordinado por Gustavo Jiménez Aguirre en el Instituto de Investigaciones Filológicas, trabaja en una nueva percepción de la obra nerviana a partir de nuevas propuestas de edición: el hipertexto, la edición anotada del epistolario general y la crítica textual de los primeros trabajos de Amado Nervo en sus diferentes géneros: crónica, cuento, novela y poesía.

El primer volumen de este proyecto abarca las primeras crónicas nervianas, las de la estancia del escritor en Mazatlán (1892-1894). En lo que respecta a la narrativa, se considera la publicación de un primer volumen de cuentos, que reúne por vez primera los tres momentos forjadores de este género en Nervo. El estudio preliminar de este trabajo está a cargo de José Ricardo Chaves, y la edición y notas de Gustavo Jiménez, Claudia Cabeza de Vaca y Yólotl Cruz. Más adelante se considera editar un volumen de *nouvelles* (1892-1918), y un segundo volumen de cuentos (1904-1919).

El primer volumen de cuentos presenta los materiales a partir de los lineamientos de la crítica textual, con el fin de promover una lectura ordenada, sistemática y coherente de esta etapa formativa del autor, buscando eliminar las ambigüedades que dejaron las ediciones anteriores, cuyo único fin era la divulgación de la obra. Se pretende orientar una nueva lectura de la narrativa temprana de Amado Nervo que permita al público descubrir los orígenes y la transformación estilística de sus inicios narrativos. Es el caso del cuento de 1890 "Delirio y realidad", donde aparecen ya algunos de sus tópicos frecuentes, como la ideal figura femenina, inalcanzable para el personaje masculino, o bien el aire andrógino que se percibe en otro cuento del mismo año, "Aventura de carnaval", asunto que más adelante explorará

⁵ Cabe señalar que ni Alfonso Méndez Plancarte ni Francisco González Guerrero conocieron los cuentos de Mazatlán.

en sus novelas *El bachiller* (1895) y *El donador de almas* (1899). Las notas de contexto de la edición abordarán, entre otros asuntos, aspectos relevantes de las relaciones intra e intertextuales en beneficio de la nueva lectura que se propone.

La edición que propone este proyecto no atiende a la división por etapas como se presenta en las *Obras completas* de Aguilar, sino a la integración de esta narrativa temprana en un solo corpus, especificando en las notas de ubicación las fechas y lugares de publicación de cada texto (excepto en el caso de la narrativa de Zamora por las razones que adelante explicaremos), con el fin de que pueda apreciarse la evolución en el estilo del autor de manera continua, gracias a la anotación crítica. Comprende los primeros 58 relatos que Nervo escribió en su juventud, desde sus prácticas escolares en Zamora (1890), su iniciación en el modernismo durante su estancia en el puerto de Mazatlán (1892-1894) y los de su llegada a la Ciudad de México entre 1894 y 1900, año en que parte a París como corresponsal de *El Imparcial* de Rafael Reyes Spindola.

La prosa del volumen de *Mañana del poeta* editado por Méndez Plancarte se divide en tres secciones: "Páginas autobiográficas", "Recuerdo de las vacaciones de 1888" y "Cuentos y prosas varias". Esta última parte, compuesta por once textos, agrupa siete cuentos y tres prosas poéticas, dos de las cuales, señaladas entre corchetes, fueron tituladas por el mismo Alfonso Méndez como "Tres fases de la Naturaleza", "Recuerdos" y un tercero, titulado por Nervo, "Meditación". Cabe mencionar aquí la peculiaridad del texto "De los sueños" —titulado también por Alfonso Méndez—, donde se encuentra por primera vez un rasgo peculiar de la narrativa nerviana, la hibridez entre los géneros. En éste, los límites entre el cuento y la prosa poética no son del todo precisos; la anécdota del texto, el sueño de un hombre que ha encontrado a la mujer ideal, es utilizada por su autor para explorar la descripción de estados de ánimo, transmitir sensaciones de voluptuosidad entre las relaciones del hombre y la naturaleza y ensayar varios procedimientos comunes a la prosa del modernismo, las correspondencias y contrastes entre los elementos naturales y las sensaciones de los personajes. Se ha decidido, para la primera edición crítica de los cuentos, publicar ocho textos de esta sección, tomando en cuenta que el objetivo del mismo es reunir sólo los primeros relatos de Nervo: "Caricias feroces", "¡Si fueras inglés...!", "Aventura de carnaval", "Lógica de los hechos", "La fuerza del sigilo", "Delirio y realidad", "Besos que matan" y el texto híbrido "De los sueños", cuya anécdota, como se ha señalado, lo acerca en buena medida a las características propias del gé-

nero del cuento, aun con el tratamiento de prosa poética que le dio el autor. Es importante mencionar que en el cuento "Delirio y realidad", de este periodo zamorano, Nervo utiliza el seudónimo de Román Pedro que después reducirá, en Mazatlán, a Román. Señalamientos como éste se informarán al lector en la edición crítica, buscando orientar en buena medida esa nueva lectura de la obra nerviana a la que se ha aludido. Los manuscritos consultados por Méndez Plancarte en el rescate que hizo de las prosas y poemas de la etapa de Zamora han desaparecido, por lo que nuestra fuente directa para la edición de los textos correspondientes es la de la editorial Botas de 1938.

Trece cuentos de la estancia de Amado Nervo en Mazatlán forman parte de este volumen, los cuales fueron localizados por Gustavo Jiménez Aguirre en el diario mazatleco *El Correo de la Tarde* para el estudio de su tesis *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*; algunos de ellos fueron adelantados por él en diversas publicaciones periódicas como la *Revista de Literatura Mexicana*,⁶ y compilados en el 2002 por Mayra Elena Fonseca en una edición de difusión titulada *La obra periodística de Amado Nervo en "El Correo de la Tarde" (1892-1894)*, que comprende también la crónica y poesía de este periodo.⁷

La peculiaridad de ese momento porteño en la obra de Nervo consiste en que el autor comienza a desarrollar su labor periodística como un verdadero oficio, y esto se trasluce desde sus crónicas de la sección "Mis Lunes" de Mazatlán, hasta sus poemas dedicados a las señoritas de la sociedad porteña y, por supuesto, los cuentos, utilizando los seudónimos de Román para la crónica y el cuento y el de El Conde Juan para la poesía. Las únicas versiones que tenemos de estos textos son las aparecidas en el diario *El Correo de la Tarde*, fuente directa para el proyecto de esta edición. No se conocen los autógrafos de tales relatos, por lo que nuestras fuentes son los textos del diario mazatleco rescatado por Jiménez Aguirre.⁸

Un rasgo sobresaliente de este periodo, que trasluce los cambios estilísticos del novel escritor, es la reelaboración del cuento de 1890 "Caricias que matan", contenido en *Mañana del poeta*, con el nuevo título "Caricias feroces" del 11 de junio de 1894. Dada la imposibilidad de registrar las variantes

⁶ Cfr. GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, "En tanto yo forjo mi revista semanal. Cuatro crónicas no recopiladas de Amado Nervo", *Revista Mexicana de Literatura*, IX-2 (1999), pp. 523-541.

⁷ Cfr. MAYRA ELENA FONSECA ÁVALOS, *La obra periodística de Amado Nervo en el Correo de la Tarde (1892-1894)*, Universidad Autónoma de Nayarit, Tepic, 2002.

⁸ GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, "Amado Nervo, un conde modernista en Mazatlán", *Biblioteca de México*, 42 (1997), pp. 23-28.

entre uno y otro —pues, como hemos dicho, es una reelaboración—, se ha decidido presentar los dos textos en sus respectivos momentos cronológicos con el fin de que el lector distinga la evolución narrativa de Amado Nervo. Peculiaridades como éstas se mencionarán en la advertencia editorial del volumen.

Por último, la serie de cuentos que publicó el autor en el semanario capitalino *El Mundo Ilustrado*, desde su arribo a la Ciudad de México en 1894 hasta 1900, será editada tomando en cuenta sólo las versiones hemerográficas, pues como sucede con los cuentos de Mazatlán, no contamos con manuscritos.

Nuestra edición, además de señalar la ubicación de cada uno de los textos en el semanario y de asentar las fechas de sus publicaciones, pretende mostrar al lector, a través de una anotación contextual lo más exhaustiva posible, el ambiente intelectual del autor. El nivel estilístico, plenamente modernista, invita a un vasto cuerpo de notas, a diferencia de las dos etapas anteriores. El lector podrá constatar la evolución del quehacer narrativo de Nervo, así como el fuerte tinte cosmopolita que evidencian estos cuentos en relación con los de sus etapas zamorana y mazatleca. Un texto sobresale entre los recogidos en *El Correo de la Tarde* y los relatos ciudadanos, “El coscorrón”, aparecido por vez primera el 30 de julio de 1894 en el vespertino diario porteño, y en una segunda versión en el semanario capitalino *El Mundo Ilustrado*, el 13 de enero de 1895. Como sucede con las versiones de “Caricias feroces” y “Caricias que matan”, es imposible presentar como texto base la última versión con sus notas de variantes, en relación con la primera, por lo que mostramos también las dos versiones en sus respectivos momentos.

En favor de la clasificación de géneros a que atiende nuestra edición, se debe aclarar que, en la mencionada sección “Cuentos de juventud” del tomo I de las *Obras completas*, Francisco González Guerrero incluyó dos textos —también aparecidos en *El Mundo Ilustrado*— que rebasan los límites del género cuentístico, *Esmeralda*⁹ y *La diablesa*.¹⁰ Concebidos por Nervo como novelas, dados los subtítulos con que aparecen en las versiones hemerográficas, se ha creído conveniente no editarlas en este volumen y reservar su aparición para el dedicado a las *nouvelles* de este autor.

El trabajo que proponemos ofrecerá una lectura más completa del origen y desarrollo de la prosa nerviana. Dado que los materiales sólo fueron pu-

⁹ *Esmeralda* (novela), *El Mundo Ilustrado*, t. 1, núm. 27, 7 de julio de 1895, pp. 9-11.

¹⁰ *La diablesa* (novela), *El Mundo Ilustrado*, t. 2, núm. 7, 25 de agosto de 1895, pp. 50-51.

blicados una vez en vida del autor, nuestra edición no contendrá notas de variantes, pues no atiende a una edición genética de los textos. La datación y la anotación contextual de cada uno busca enriquecer la nueva lectura del primer Nervo cuentista.

IV. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS
MEXICANOS DEL SIGLO XX

Notas para una edición crítica de *Zozobra* de Ramón López Velarde

Carlomagno Sol Tlachi
Universidad Veracruzana

En el primer volumen de *La obra del arte*, Gérard Genette reflexiona sobre el modo de existencia de las obras artísticas. Dado que toda obra literaria es, antes que nada, un artefacto, es decir, una cosa o la manifestación de un objeto, su forma primaria de existencia es la inmanencia y a ésta se agrega, desde el proceso de su producción, la trascendencia. La inmanencia está definida por los tipos de objetos en los cuales “consisten” las obras; a partir de ello es posible ubicarlas en dos grupos: las *autógrafas* y las *alógrafas*. Las primeras se definen por su identidad específica, su inmanencia es material y se manifiesta a sí misma; las segundas consisten en objetos ideales, no es su materialidad la que las define sino que se llega a ellas por un proceso que Genette llama de *reducción* con base en manifestaciones físicas, por ejemplo, libros o partituras.¹

La literatura pertenece al grupo de las obras *alográficas*, es decir, llegamos a conocer su inmanencia ideal por medio de su manifestación física que es el libro, el texto escrito. Como se ve, la literatura no implica solamente la interpretación del sentido de la obra, sino que exige el conocimiento de su manifestación física: el texto.² En tanto objeto ideal, toda obra literaria es

¹ GERARD GENETTE, *La obra del arte I: inmanencia y trascendencia*, traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1997.

² Sobre este tema, el de la importancia de la fijación del texto, Pérez Priego anota lo siguiente: “Tanto desde la propia historia literaria, como desde la hermenéutica del texto o desde la moderna semiótica, se ha venido proclamando el interés por la restauración y fijación del texto como paso previo a cualquier indagación ulterior” (MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, “La importancia de la edición crítica”, en *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 9).

única; en relación con su materialidad, es múltiple. Tales son las condiciones necesarias para el modo de existencia de un objeto de inmanencia ideal: la existencia de una manifestación y la existencia de una inteligencia en condiciones de hacer su *reducción*. Podría entenderse la segunda condición como la actividad hermenéutica propiamente dicha y la primera, como la “fijación” del texto —fase metodológica elemental de la crítica textual— que, como lo hemos mencionado, es necesariamente una actividad anterior a la de interpretar. Es claro que una obra literaria es un objeto alográfico dado que su intencionalidad textual es la de ser interpretado, pero también es, al mismo tiempo, un objeto autográfico único del que una “copia fiel” resulta ser un facsímil;³ de aquí puede deducirse que el trabajo de la *crítica textual* tiene fuertes implicaciones no sólo en la historia de la literatura, sino en la recepción del texto. Leer tal o cual edición y sobre ella desarrollar una propuesta de investigación es ya un factor determinante. Lo esencial no reside en conocer el sentido de una obra, sino en cómo ese sentido se construye por medio de las relaciones del texto y en su transformación a través del tiempo. Reconstruir el contexto de un texto para fijarlo en su perspectiva histórica implica ubicarlo en la tradición, pues es allí donde la actividad filológica halla su mejor referente.

Genette llama “trascendencia” a la forma en que se desborda la inmanencia de la obra: bien manifestándose en varios objetos no idénticos (improntas), bien de manera fragmentaria (transcripción) o indirecta (copias, reproducciones, descripciones). También puede darse la trascendencia de cualquier obra según actúe por el lugar en que se ubica, la época en que se produce, los individuos que la contemplan y las circunstancias del medio.⁴ En tal sentido, la propuesta fundamental de Genette es que la obra de arte no se reduce a su objeto de inmanencia, dado que su ser es inseparable de su acción: la obra de arte es, antes que nada, la obra *del arte*. Volvemos al punto en que debieran equilibrarse la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*, pues tal es el punto hacia donde mira la ecdótica. De modo que, para elaborar una edición crítica, habría que fijarse en la intención autorial y tratar de apropiárnosla, para lo cual la tarea de reconstruir la “conciencia histórica” del texto y la del escritor (vida y circunstancia) son tareas insosla-

³ Un manuscrito pertenece al régimen autográfico único, pero la tirada de cierta cantidad de ejemplares a partir de él lo ubica en el régimen autográfico múltiple sin que se vea afectada su idealidad, sino únicamente su materialidad, cuestión que a la crítica textual por supuesto corresponde discutir (véase GENETTE, *op. cit.*, pp. 64-65).

⁴ Cfr. *ibidem*, p. 94.

yables.⁵ Como quedó anotado, no se trata de rechazar la hermenéutica, sino de que se ejercite de acuerdo con su definición: interpretación de textos, mismos que comprendemos a la luz de un determinado tratamiento de los sucesos que aparecen en el texto y de su percepción.

Un texto (y, más generalmente, un objeto alográfico) que sólo haya

[...] tenido un ejemplar de manifestación (por ejemplo, un manuscrito autenticado como autógrafo) apenas plantea problemas de establecimiento (salvo, como ya he dicho, corrección de posibles *lapsus* o impedimentos manifiestos) y, naturalmente, ese ejemplar único puede prestarse directamente a un número indefinido, salvo desgaste, de recepciones individuales o colectivas, como la lectura de una carta de familia que pasa de mano en mano. En cambio, la explotación de su carácter (potencialmente) alográfico, es decir, la transmisión correcta de su texto a nuevos casos de manifestación, supone cierto número de operaciones que hemos de considerar un poco más detenidamente.⁶

La transmisión íntegra, correcta, del objeto de inmanencia en estos casos recibe el nombre aludido de facsímil, y a partir de él, cuando lo hay, es que debe partir el trabajo del crítico textual; en caso contrario habría que tomar en cuenta las varias reproducciones del objeto. Cuando se trata de un procedimiento, como el de la crítica textual, que no transmite *otra cosa que el texto*, sin ocuparse de los elementos paratextuales del modelo (forros, portada, epílogos, epígrafes, dedicatorias, advertencias, etc.), la competencia lingüística de quien realiza el procedimiento es indispensable. Este modo específico de reproducción es llamado por Genette *transcripción* y, más que ser fiel, debe alcanzar el estatuto de “correcto”.⁷

⁵ Gadamer emplea la noción de “retrotracción del texto” para referirse al hecho de que siempre será necesario recurrir a la conciencia histórica, pues la interpretación no depende de la relación subjetiva del lector con la obra, sino que depende de la Historia, en el sentido de que la comprensión corresponde al ser de lo que es entendido (H. G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, introd. de Rafael Argüillol, traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós-ICE-Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991).

⁶ GENETTE, *op. cit.*, p. 137.

⁷ En este punto, Genette hace el siguiente señalamiento: “Ciertas variedades de transcripción (de manuscrito a tipografía), utilizadas en las ediciones ‘diplomáticas’ o en los estudios de génesis, se obligan, además, a conservar lo más posible, como significativa, la disposición especial del manuscrito” (GENETTE, *op. cit.*, p. 138).

Si se reconoce el importante papel que desempeña la crítica textual como orientadora y enriquecedora de la comprensión del texto, una edición crítica de *Zozobra* debiera intentar, al menos, contribuir a que el lector contemporáneo establezca con el poemario una comunicación lo más completa, rica y precisa que sea posible, lo cual se consigue a base de la reconstrucción del texto. En este poemario, contamos con dos testimonios que nos permiten salvar la distancia histórica y lingüística que hay entre el texto de 1919 y un lector contemporáneo. No importa cuán amplia sea la distancia que separa al lector del texto, siempre hay transformaciones que atender, pues el texto que tenemos como *dato* pocas veces ofrece garantías de fidelidad: no nos llega tal cual salió de las manos de su autor, sino que pasa por otras manos: las de sus editores, las de los tipógrafos.

La *editio princeps*⁸ de *Zozobra* es, como sabemos, de 1919 y corresponde a la colección "Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos" de Ediciones México Moderno.⁹ A esta edición, que considero el arquetipo, contrapongo los siguientes testimonios: en todos los casos posibles, la fuente en que se publicó por primera vez el poema, así como el volumen *Obras*, editado por el Fondo de Cultura Económica, correspondiente a la edición aumentada de 1990.¹⁰ Un antecedente significativo es el "Examen de López Velarde", los datos a la "Presente edición", la "Cronología bibliográfica" y las notas finales con que José Luis Martínez acompaña la edición por él dirigida. De igual importancia es el *Álbum de Ramón López Velarde* de Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1988 para conmemorar el centenario del natalicio del poeta.¹¹ Asociamos como antecedentes del *Álbum...* los libros de Guadalupe Appendini: *Ramón López Velarde; sus rostros desconocidos*, publicado en 1971 por la Editorial Novaro,¹² y *A la memoria de Ramón López Velarde* publicado

⁸ "En el caso de las ediciones impresas, se puede hablar de *editio princeps* o primera edición, ediciones corregidas (o no), ediciones aumentadas, revisadas por el autor, etcétera. Edición vulgata es la más difundida y puesta en circulación, debido a que en un determinado momento se consideró más autorizada" (PÉREZ PRIEGO, *op. cit.*, p. 22).

⁹ RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Zozobra*, México Moderno, México, 1919.

¹⁰ RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Obras completas*, 2ª edición aumentada, compilación de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

¹¹ ELISA GARCÍA BARRAGÁN y LUIS MARIO SCHNEIDER, *Ramón López Velarde, álbum*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.

¹² GUADALUPE APENDINI, *Ramón López Velarde; sus rostros desconocidos*, Novaro, México, 1971.

por el Gobierno de Zacatecas en 1988, en conmemoración del centenario del natalicio del poeta. De actualidad y relevancia determinante son los trabajos que sobre Ramón López Velarde reúne Gabriel Zaid en su libro *Tres poetas católicos*, publicado por la editorial Océano en 1997. Finalmente, y como cuarta referencia, está la *Antología crítica de la poesía modernista hispano-americana* de José Olivio Jiménez, editada en Madrid en 1985 por Ediciones Hiperión.

De los 40 poemas publicados bajo el título de *Zozobra*, en 1919, se dieron a conocer aisladamente 19, durante 1916 y 1917, con excepción de "La última odalisca" publicado en 1919, lo cual indica que en 1918 López Velarde no publicó poema alguno.¹³

Considerando las fechas de escritura de algunos poemas y la fecha de publicación, la mayoría de ellos fueron publicados el mismo año en que fueron escritos. La colocación dentro del libro revela que son pocas las variaciones en el orden de publicación en revistas y en el lugar que ocupan en el libro, inclusive. Son muy pocos aquellos poemas en que el juicio del autor determinó cierta intención que va más allá del orden en que fueron escritos.¹⁴

¹³ "Transmútase mi alma" (18 de marzo de 1916), en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 28 (miércoles 29 de marzo de 1916), p. 15 [de 20 pp. sin numerar]; "El viejo pozo", en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 37 (jueves 8 de junio de 1916), p. 13 [de 16 pp. sin numerar]; "Tu palabra más fútil" (25 de abril de 1916), en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 34 (miércoles 10 de mayo de 1916), p. 13 [de 20 pp. sin numerar]; "Para el zenzontle impávido", en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 40 (29 de junio de 1916), p. 15 [de 18 pp. sin numerar]; "Que sea para bien", en *Revista de Revistas*, núm. 313 (4 de junio de 1916), p. 10; "El minuto cobarde", en *Revista de Revistas*, núm. 330 (27 de agosto de 1916), p. 10; "La mancha de púrpura", en *Revista de Revistas*, núm. 324 (16 de julio de 1916), p. 12; "Introito" (ca. 1916) apareció, como su nombre lo indica, como introducción al libro *Con la sed en los labios* de ENRIQUE FERNÁNDEZ LEDESMA en 1919, México Moderno, México, pp. 14-16; "Día 13", en *El Universal Ilustrado*, vol. 1, núm. 16 (15 de junio de 1917), p. 12; "Despilfarras el tiempo..." (noviembre de 1916), en *Pegaso*, vol. 1, núm. 13 (7 de junio de 1917), p. 8; "Himeneo" (ca. 1917), en *El Universal Ilustrado*, vol. 1, núm. 16 (15 de junio de 1917), p. 12; "Las desterradas", en *Pegaso*, vol. 1, núm. 2 (15 de marzo de 1917), p. 5. La revista *Pegaso*, en la sección "Poemas inéditos", publica tres poemas: "Las desterradas", "Tus dientes", "Mi corazón se amerita...", véase vol. 1, núm. 2 (15 de marzo de 1917), p. 5; "Dejad que la alabe...", en *Pegaso*, vol. 1, núm. 15 (21 de junio de 1917), p. 8; "Tierra mojada", en *Pegaso* vol. 1, núm. 15 (21 de junio de 1917), p. 8; "Como en la salve...", en *Pegaso*, vol. 1, núm. 13 (7 de junio de 1917) p. 8; "La estrofa que danza", en *Pegaso*, vol. 1, núm. 15 (21 de junio de 1917), p. 8; "La última odalisca", en *El Universal Ilustrado*, vol. 2, núm. 101 (11 de abril de 1919), p. 6.

¹⁴ Con base en la cronología registrada en que fueron escritos y/o publicados el orden es el siguiente: "Transmútase mi alma" (18 de marzo de 1916), en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 28

Muy probablemente la aparición de los poemas en publicaciones periódicas obedeció a un hecho meramente aleatorio, donde privó la consideración de que se trataba de poemas terminados. Mucho se ha dicho respecto de la persecución del adjetivo preciso que podría durar a veces un tiempo considerable hasta hallar aquel que cumpliera las exigencias del poeta. Esto aseguraba que, de acuerdo con la poética de López Velarde, poco hubiera que corregir. En el "Prólogo" a la segunda edición, declara:

Enemigo de explicar mis procedimientos aun en las ocasiones en que la crítica apta o la bajeza de la estulticia han tocado temas generales, quiebro hoy esa línea de silencio.

Deseo afirmar que por lealtad y legalidad conmigo mismo, esta *segunda edición* es idéntica a la de 1916, sin cambio de una palabra, ni de un punto, ni de una coma. Una sola novedad: en el primer poema, el nombre de la mujer que dictó casi todas las páginas.

Retocar el pasado es superchería. De tal modo soy fanático por la inmutabilidad de la obra de arte, que le hago extensiva a sus anexos. Por ello conservo, en las dedicatorias, a algunos individuos, eliminados, a la fecha, de la órbita de mi voluntad.¹⁵

Las ediciones de los poemas sueltos y la publicación como libro fueron víctimas del descuido del tipógrafo. Sabiendo de la pulcritud del poeta y del es-

(miércoles 29 de marzo de 1916), p. 15 [de 20 pp. sin numerar]; "Tu palabra más fútil" (25 de abril de 1916), en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 34 (miércoles 10 de mayo de 1916), p. 13 [de 20 pp. sin numerar]; "Que sea para bien", en *Revista de Revistas*, núm. 318 (4 de junio de 1916), p. 10; "El viejo pozo", en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 37 (jueves 8 de junio de 1916), p. 13 [de 16 pp. sin numerar]; "Para el zenzontle impávido", en *Vida Moderna*, vol. 1, núm. 40 (29 de junio de 1916), p. 15 [de 18 pp. sin numerar]; "La mancha de púrpura", en *Revista de Revistas*, núm. 324 (16 de julio de 1916), p. 12; "El minuto cobarde", en *Revista de Revistas*, núm. 330 (agosto 27 de 1916), p. 10; "Las desterradas", "Tus dientes", "Mi corazón se amerita...", vol. 1, núm. 2 (15 de marzo de 1917), p. 5; "Despilfarras el tiempo...", "Como en la salve..." (noviembre de 1916), en *Pegaso*, vol. 1, núm. 13 (7 de junio de 1917), p. 8; "Día 13", "Himeneo" (ca. 1917), en *El Universal Ilustrado*, vol. 1, núm. 16 (15 de junio de 1917), p. 12; "Dejad que la alabe...", "Tierra mojada", "La estrofa que danza", en *Pegaso*, vol. 1, núm. 15 (21 de junio de 1917), p. 8; "La última odalisca", en *El Universal Ilustrado*, vol. 2, núm. 101 (11 de abril de 1919), p. 6; "Introito" (ca. 1916), Introducción al libro *Con la sed en los labios* de ENRIQUE FERNÁNDEZ LEDESMA en 1919, México Moderno, pp. 14-16.

¹⁵ RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Obras*, edición y estudio de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 135.

merado cuidado que tenía con la escritura, se puede deducir que la edición de *Zozobra* no pasó por sus manos.

Justo aquí es donde entra en labor la crítica textual con el propósito de restituir al texto aquella forma originaria¹⁶ que resulta del cotejo textual de los testimonios citados.¹⁷

Debe acompañar a cada poema una nota que señale (cuando la haya) la fuente en que fue publicado, el número y la fecha, además de algunas circunstancias relacionadas con la publicación. En el siguiente campo se incluyen las notas aclaratorias que se consideran necesarias. En un tercer campo, se anotan las pocas variantes que aparecen en la edición de *Zozobra* en México Moderno con respecto de la publicación anticipada de algunos poemas en revistas; se toma en cuenta para esta finalidad la comparación de las ediciones posteriores a la edición príncipe, como la edición de las *Obras*, editada por José Luis Martínez, y la de Alfonso García Morales. Finalmente se incluyen palabras y sintagmas cuya explicación pudiera servir en el auxilio de algunos pasajes y propiciar una lectura menos dificultosa. Después de la pleca aparece el número de verso en que se encuentra el término o sintagma; inmediatamente viene la palabra como se halla en el verso y después de dos puntos deberá anotarse la descripción del término.

El punto de partida con el que podemos aproximarnos a la obra poética de López Velarde es la trayectoria que la propia obra ofrece. Se trata de dos etapas globalmente significativas: a la inicial pertenecen sus primeras poesías, y culmina con la publicación de *La sangre devota*. La segunda está representada por los poemas de *Zozobra* y *El son del corazón*.

Los atributos de esta segunda etapa obedecen a distintos órdenes. Ya la crítica se ha encargado de señalar lo que en algunos poemas y prosas ha declarado el poeta respecto de su arte poética: destaca fundamentalmente su relación cuasi orgánica con el lenguaje y el valor que éste adquiere, no

¹⁶ "El conjunto de testimonios constituye la tradición textual de una obra y sólo a través de ellos podemos llegar hasta la forma original de ésta tal como fuera concebida por su autor. Pero, como advertía Pasquali, los testimonios no son meros portadores de errores y variantes, sino que poseen una específica fisonomía cultural, razón por la cual la crítica del texto ha de ir acompañada de la historia de la tradición" (M. Á. PÉREZ PRIEGO, *op. cit.*, p. 36).

¹⁷ "Es muy importante aquí conocer con toda la precisión posible lo que en sentido amplio llamaríamos el *usus scribendi* y los pormenores de la tradición: conocer muy bien el uso lingüístico de la obra y de la época, las particularidades dialectales, el uso estilístico y métrico del poema, del autor y del género, las características del manuscrito conservado, etcétera" (*ibid.*, p. 45).

para rellenar huecos en el verso sino para crear, en una suerte de acto demiúrgico, un lenguaje que es en sí su propio referente.¹⁸ Otro aspecto lo constituye el privilegio que el poeta da a los cinco sentidos, demostrando grandes reservas en la aprehensión del conocimiento por medios intelectuales.¹⁹ La entrega a las potencialidades de la percepción le hicieron posible la empresa de explotar la riqueza de lo pequeño y diminuto.²⁰ En esta segunda etapa, nos encontramos con un López Velarde audaz y temerario, al que ya no pueden seguir los críticos que gustaban de aquel poeta que hablaba de la provincia. El hecho se debe a logros creativos, representados por poemas como "Todo...", "La última odalisca", "El candil", "Treinta y tres", "El sueño de los guantes negros", entre otros.

En este trabajo, nos damos a la tarea de señalar que López Velarde es un poeta heredero del modernismo y de ningún modo modernista pleno, ni mucho menos epígono. Es un poeta que está más allá de este movimiento, en un espacio que Federico de Onis —en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, editada en 1934—, denominara el "posmodernismo".²¹

En términos generales, el posmodernismo tiende hacia diferentes aspectos que no están presentes en la poesía modernista. Debe anotarse como uno de esos rasgos distintivos el carácter autorreferencial del poema, en donde éste no es una manifestación intermediaria entre el poeta y su entorno. El poema no está al servicio de una réplica de referentes inmediatos, ni de biografías, de metas o fines morales ajenos al poema en cuanto entidad que se traslada al plano de ser su propio universo. El arte poético está al servicio de sí misma, en una suerte de autonomía que crea su propio espacio.

Los estudios acerca de la obra de López Velarde han hecho avances considerables en la recreación y exégesis de su obra. Ya desde 1944, en el co-

¹⁸ Cfr. RAMÓN LÓPEZ VELARDE, "La derrota de la palabra", en *Don de febrero y otras crónicas [1907-1917]*, en *Obras completas*, pp. 439-444; de aquí en adelante: *Don*.

¹⁹ "En cuestiones estéticas, López Velarde aclaró para sí cuánto desinterés le causaban las cuestiones filosóficas porque no era un poeta a quien inquietaran especulaciones metafísicas; vivió exclusivamente para su cuerpo y sólo llegó a preguntarse por la desfiguración que sufriría a su muerte. Ni cielo ni infierno le causaron desvelo" (BLANCA RODRÍGUEZ, *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 48).

²⁰ Véase "El predominio del silabario", en *Don*, pp. 457-459.

²¹ FEDERICO DE ONIS, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1961.

mentario final que hace Francisco Monterde a “La suave patria”, nos dice: “Contemporáneos del autor, percibimos totalmente el mensaje; pero sus metáforas y reminiscencias ya intrigan a los extraños: mañana cada frase requerirá una exégesis, aunque no se realice la desvinculación, el presentimiento de López Velarde”.²²

A partir de trabajos aparecidos hacia 1970 y cuya constancia se extiende hasta la actualidad, incluyendo la segunda edición aumentada de las *Obras* de Ramón López Velarde hecha por José Luis Martínez, se ha dilucidado cuáles poemas de *Zozobra* están inspirados por Margarita Quijano y quién era esta persona, tan sólo conocida como “la dama de la capital”.²³ Se ha escudriñado en su poesía hasta desentrañar algunos pasajes intrigantes en versos como el del “acólito del alcanfor”,²⁴ o “un clima de ala de mosca”,²⁵ o estrofas completas como:

En mis andanzas callejeras
de Jeroglífico nocturno
cuando cada muchacha
entorna sus maderas
me deja atribulado su enigma de no ser
ni carne ni pescado.²⁶

Se llegó así, a pesar de las agudas observaciones que se han hecho en torno a su obra poética,²⁷ a la evidente inagotabilidad del legado que dejó el poeta.

Uno de los motivos que originan estas notas se debe a la importancia que adquiere *Zozobra*. Las composiciones que lo integran en su mayoría representan, a pesar de la muerte del poeta en plena juventud biológica, una madurez colmada de creatividad. Se trata de un poemario que establece

²² FRANCISCO MONTERDE, “La Suave Patria de López Velarde”, en *Aspectos literarios de la cultura mexicana*, Galache, México, 1975, pp. 196-200.

²³ Véase GUADALUPE APPENDINI, *op. cit.*, pp. 104.

²⁴ Véase ELISA GARCÍA BARRAGÁN y LUIS MARIO SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 153.

²⁵ Véase JOSÉ EMILIO PACHECO, *Antología del modernismo; 1884-1921*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970, p. 162; GERARDO DENIZ, “Una curiosidad velardeana; el ala de mosca”, *La Gaceta*, núm. 208 (abril de 1988), p. 40. GARCÍA BARRAGÁN y SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 172, y RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Obras*, edición y estudio corregidos y aumentados de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 881.

²⁶ E. GARCÍA BARRAGÁN y L. M. SCHNEIDER, *op. cit.*, pp. 172-173.

²⁷ Véase RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *op. cit.*, p. 876.

referencias respecto de la obra anterior y a la edición póstuma de la reunión de poemas que el poeta tenía pensado llamar *El son del corazón*.²⁸ La importancia del libro, aparte de la relación que guarda con la obra, va más allá: se trata de un vínculo dialéctico unido al proceso evolutivo de la poesía modernista con la posterior poesía moderna mexicana. Ese vínculo es el posmodernismo con características propias y del cual López Velarde es el mejor representante.

Nuestro propósito consiste en mostrar ese vaivén entre arte poética y vida del poeta, lo cual da como resultado ese recorrido entre un extremo y otro que nos ofrece la obra: se trata de esa amalgama obtenida mediante la experiencia de la lectura auxiliada, en algunos casos, por otras más que ofrece la crítica. Hay en ello, antes que arte poética, poema; antes que dato biográfico, la riqueza de una biografía imaginada. El pretexto son los poemas de *Zozobra*. De la configuración más a fondo de un yo lírico se ha ocupado Alberto Paredes en *El arte de la queja*.²⁹

Si se compara la vida del poeta con la biografía ficticia del "ser poeta", ésta resulta ser una certidumbre maravillosa; en ella se compendia una vida de poeta, un arquetipo de poeta, antepuesta al hecho construido con datos como, por ejemplo, el de la honda pena acumulada en diversas etapas de su vida, ligada a la adversidad para cumplir con el compromiso del primogénito con relación a la solvencia y satisfacción de las responsabilidades con la familia.³⁰

²⁸ *El son del corazón* es un libro en que sus amigos (Enrique Fernández Ledesma, Pedro de Alba, Jesús B. González, entre otros) reúnen algunos poemas no coleccionados, algunos de los cuales son posteriores a *Zozobra* (cfr. RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *La sangre devota, Zozobra, El son del corazón*, edición, estudio introductorio y notas de Alfonso García Morales, Hiperión, Madrid, 2001 y *Zozobra*, 1919).

²⁹ ALBERTO PAREDES, *El arte de la queja; la prosa literaria de Ramón López Velarde*, ALDVS, México, 1995.

³⁰ En una carta dirigida a su padre y fechada el 13 de mayo de 1908 en San Luis Potosí, López Velarde manifiesta este sentido de responsabilidad, carta en la que se infiere que éste le pregunta acerca de su situación sentimental, a lo que López Velarde responde: "No, papá, mi tristeza no reconoce esas causas que con todo y ser pueriles, son siempre poderosas. Estoy triste porque mi juventud es tan sólo consumidora: nada produce, y por ello sufro, no por egoísmo, sino porque de esa manera estoy privado de satisfacer mis ingentes deseos de que usted no trabaje ya, sino que sea yo quien atienda las solicitudes del amor y los recursos del dinero a la vejez de mis padres y a la formación de mis hermanos. ¡Esa sería la mayor ventura de mi vida!" (GUADALUPE APPENDINI, *A la memoria de Ramón López Velarde*, GEZ, Zacatecas, 1988, p. 17). De los aspectos relacionados con la veracidad de los hechos con que se ha tratado a la persona de López Velarde, se han hecho estudios responsables con dedicación

La pertinencia de la aclaración tiene como finalidad no privilegiar una biografía a secas o la biografía ficcionalizada, porque finalmente, y de acuerdo con lo que el autor ha dejado aquí y allá para su lector virtual, ¿dónde empieza o termina una y dónde la otra? No podemos dispensar el desequilibrio. El descrédito de la crítica impresionista se debe al extremo de haber dejado relegadas las cualidades del texto y ceder el lugar a las circunstancias biográficas del autor. El caso contrario se dio al haber inclinado la balanza hacia el otro extremo: la independencia total de la obra. La alternativa que proponemos se sitúa en medio: está presente el contexto del autor, también hay una clara ficcionalización en que ingresa el yo del poeta dentro de un espacio lírico y, también, hay una búsqueda de posibilidades estéticas que ofrecen una autonomía del producto creado.

Como se ve, el movimiento entre la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris* es cuestión indispensable para la edición crítica de un texto. Este propósito se cumple con observaciones indispensables como las siguientes; fuera de las actualizaciones ortográficas del sistema de puntuación decimonónico, como por ejemplo la sustitución de los dos puntos por el punto y coma, y la eliminación del acento en los monosílabos, señalaremos algunas observaciones:³¹

Originalmente, el poema “Hoy como nunca...” no estaba fechado; pero por “circunstancias exteriores”, como señala A. W. Phillips,³² puede situarse hacia 1917, año en que muere Josefa de los Ríos (7 de mayo), quien es inconfundible destinataria del poema. Escrito en 1917, adquiere un lugar de

esmerada. Todavía hay mucho por hacer en este campo; los trabajos de Gabriel Zaid son un ejemplo de lo que en la actualidad ha sido esta labor consecuente. Al respecto de la pobreza creciente de López Velarde y la historia de su mala fortuna para obtener un empleo que le remunerara lo suficiente y satisfacer las demandas de una familia, ya que en ese mismo año en que escribe la carta y en que el poeta presagia la muerte de alguien, muere su padre el 12 de noviembre, sugerimos la lectura de Zaid: “Aclaraciones sobre López Velarde”, en “Exámenes de conciencia: López Velarde ateneísta, López Velarde y el Plan de San Luis, Un amor imposible de López Velarde, López Velarde civilista, López Velarde reaccionario y Aclaraciones sobre López Velarde”, en GABRIEL ZAID, *Tres poetas católicos*, Océano, México, 1998, pp. 75-232.

³¹ El corpus utilizado lo constituyen los 19 poemas publicados en revistas, anticipadamente a la conformación como libro: *Pegaso* (P), *El Universal Ilustrado* (UI), *Vida Moderna* (VM), *Revista de Revistas* (RR), y la *editio princeps* de *Zozobra* (1919) que incluye 21 poemas más, lo cual da un total de 40 poemas. RAMÓN LÓPEZ VELARDE *Obras* (1990) (O), RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *La sangre devota, Zozobra, El son del corazón* (2001) (GM).

³² A. W. PHILLIPS, *Ramón López Velarde: el poeta y el prosista*, INBA, México, 1962, p. 59.

colocación en el libro antes que otros de hechura anterior. Se entiende que el poeta ha dispuesto una estrategia de acomodación en donde “Hoy como nunca...”, a primera vista, parecería que pretende repetir la estructura o criterios de la edición del primer libro, pues al igual que “En el reinado de la primavera”, poema con el que abre *La sangre devota*, la destinataria es Josefa de los Ríos, Fuensanta. Sin embargo, no es más que un eslabón entre un libro y otro que disfraza una aparente continuidad, pues, como veremos más adelante, nos hallamos ante logros poéticos completamente distintos, así como también ante dos destinatarios diferentes que sobresalen. Este poema, curiosamente, no fue publicado como sucede con el grupo que le siguió.

“Transmútase mi alma...” es un poema publicado en *Vida Moderna*. Como se dijo, López Velarde rechaza retocar sus textos después de publicados, se declara “fanático” de la inmutabilidad de la “obra de arte”. Esta actitud determinó su producción literaria; debido a ello, sobran los dedos de una mano para contar las variantes que aparecen en sus poemas y prosas. Fueron pocos los poemas publicados anticipadamente (19); aún más, la existencia de ellas se debe muy probablemente a erratas cometidas por el formador. Este poema aparece con el pronombre reflexivo antes del verbo en *Vida Moderna*: “Se transmuta mi alma”. En la *editio princeps* el pronombre se pospuso, tal y como se conoce hasta ahora. En VD, EP y GM, el verso 8 no está acentuado “prohíben”, lo cual altera la métrica. En los versos 20 y 21, después de “frutal” hay punto y coma, y después de “Corpus” hay una coma en todas las ediciones. La puntuación correcta debe ser: sustituir por coma el punto y coma después de “frutal” y, en consecuencia, eliminar la coma después de “Corpus”, debido a que se trata de dos circunstanciales coordinados de modo.

En “El viejo pozo”, en GM el verso 20, “liquida” como adjetivo de “pupila”, no tiene acento, por lo cual se lee “liquida”. En EP, en el verso 25 después de “lejanía” hay coma, separando el circunstancial de tiempo que, por hipérbaton, comienza la oración; coma que desaparece en las ediciones posteriores.

En el poema “Para el zenzontle impávido...” en VM, por errata se lee “aspadas” en lugar de arpadas. En EP la disposición del verso 27 se quiebra a la mitad, por lo que puede inferirse que se trata de un descuido del formador. Sin embargo, desde la primera publicación de este poema en VM, la continuación de este verso se hace a bando, para determinar que se trata de una continuación métrica del verso 27, y no de un verso distinto.

En el verso 15 del poema “Que sea para bien...”, todas las ediciones con-

servan punto y coma (“Día último de marzo; emoción; aves; sol...”), la sustitución del punto y coma por coma no le resta intención y sería lo correcto.

“El minuto cobarde” en GM se acentúa la palabra “más” (“más en mi pecho siguen germinando / las plantas venenosas”), cambiando la intención original de conjunción adversativa por adverbio de cantidad.

“La mancha de púrpura”. En GM, quien sigue la edición de *Obras*, en el segundo verso se elimina la coma después de “ojos” (“porque mis ojos, / cuando por fin te miren,”) y se mantiene en “miren”, quitándole el carácter incidental a la subordinada adverbial. En EP en el verso 7 “oh creatura solar” no lleva admiraciones, dejando el carácter interjetivo del enunciado a la interjección “oh”.

En UI y EP, en “Himeneo” López Velarde escribe en el verso 18 como adjetivo de mano “grietada”; la actualización a partir de la primera edición de O es “agrietada”.

“Mi corazón se amerita”. En O y en GM se omite la coma antes de “leal” (“Mi corazón, leal, se amerita en la sombra”). Es de noción básica gramatical que la oración es una unidad, por tanto no debe dividirse la unidad sujeto y predicado con una coma. Aunque en expresión oral se hace una pausa, ésta no tiene representación en lengua escrita.

“Tus dientes”. En O y GM la palabra “ángel” del verso 26 aparece con baja. Se trata del Ángel Miguel como luchador contra el dragón luciferino; López Velarde ha escrito “Ángel” con alta por esta razón. Verso 27, en P: “traza” por “traga”, por errata.

“La doncella verde”. En el verso 7: “que hoy arroba el Zodíaco con su arenga optimista”, O, a diferencia de EP, acentúa la palabra “Zodíaco”, lo cual altera el verso.

“Fábula distica”. En EP, el verso 12 finaliza con punto y seguido. Es posible que el formador siguiera mecánicamente el criterio de separar cada dístico con punto y aparte, cuando, ortográficamente, en algunos dísticos continúa la misma oración. El verso que inicia con mayúscula en EP funciona como circunstancial de modo: “Aletargándose en la melodía debe iniciar con baja: “aletargándose”. Lo mismo sucede con el verso 21, cuyo enlace es la conjunción adversativa “mas”, por lo cual debe ajustarse a la observación anterior.

Crítica genética. Seis textos de Bernardo Ortiz de Montellano en *Excélsior*

Lourdes Franco Bagnouls
Universidad Nacional Autónoma de México

ANTECEDENTES

Las seis piezas que ahora presentamos y que se prepararon para ser publicadas en la sección Textos y Documentos de la revista *Literatura Mexicana* se inscriben en el contexto de edición de las obras de Bernardo Ortiz de Montellano; a la fecha he editado ya: la obra poética, la obra en prosa que contiene narrativa, teatro y ensayo y el epistolario general así como treinta y seis cartas de Jaime Torres Bodet a Ortiz de Montellano en edición independiente además de la edición conjunta de los *Sueños* (poemario) más cuatro cartas de Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia respectivamente, publicadas en 1946 por la editorial Rueda con el título de *Una botella al mar* que representan un testimonio de la recepción del poemario *Sueños*. Se han publicado también en la *Revista de Literaturas Populares* cuatro cuentos de literatura fantástica rescatados del archivo Ortiz de Montellano en Princeton University. Queda ya muy poco material sin publicar, textos sueltos y poemas de juventud de escasa relevancia.

RECENSIO

En 1927 Bernardo Ortiz de Montellano ya había publicado dos libros de poemas: *Avidéz* y *El trompo de siete colores*, el primero en 1921 y el segundo en 1925; también en 1921 había colaborado en la revista *México Moderno* y,

en 1922, había participado junto con Jaime Torres Bodet en su primera aventura editorial, la publicación de la revista *La Falange*, que duraría escasamente dos años; es así que para 1927, año en el que dirige una carta a José Gorostiza fechada el 25 de octubre cuando éste se hallaba en Londres adscrito al consulado de México en Inglaterra, la experiencia adquirida por Ortiz de Montellano en el mundo de las letras era considerable, aunque estaba aún por venir su consagración definitiva cuando él y sus amigos participaran en la empresa de *Contemporáneos* en 1928. En esa carta a Gorostiza, Ortiz de Montellano le cuenta que tanto él como Jaime Torres Bodet comenzarían a colaborar semanalmente en el periódico *Excelsior*, en sustitución de Victoriano Salado Álvarez y Monseñor Rafael Guízar y Valencia. Es importante recordar que esta sustitución se da en pleno conflicto cristero; en el caso de monseñor Guízar la razón es obvia, en el caso de Salado Álvarez sus conflictos políticos surgieron a raíz del desacato que cometió al organizar una misa en su casa. Las colaboraciones en cuestión no se habían publicado con anterioridad en la recopilación de las *Obras en prosa* de Ortiz de Montellano pues no existía noticia sobre ellas. De acuerdo con la fecha de la carta se estableció el periodo en el cual pudieron aparecer los artículos; se encontraron seis, el primero publicado el 24 de octubre, un día antes de la fecha de la carta y el último el 6 de diciembre de ese mismo año, siempre en la página editorial.

Los seis artículos revelan un interés primordial sobre la esencia de lo mexicano y el iberoamericanismo y contribuyen sin duda a desmentir el lugar común de la actitud europeizante de los *Contemporáneos* en detrimento del interés nacional.

COLLATIO

Los títulos de los seis artículos en cuestión son: "Una característica nacional", fechado el 24 de octubre de 1927; "El sentimiento popular de la muerte", fechado el 1 de noviembre de 1927; "De la pampa argentina al Valle de México", del 7 de noviembre de 1927; "El cine de pandereta", del 15 de noviembre del mismo año; "Frente al iberoamericanismo", del 22 del mismo mes y año, y por último, "La cultura musical en México. Al margen de un libro virtuoso", del 6 de diciembre de 1927. Se eligió para la organización y publicación del corpus un criterio estrictamente cronológico. La nota de presentación a los textos se realizó con base en el contexto histórico-cultural

en el que se produjeron, destacando, por una parte, la trayectoria de su autor, su conocimiento acerca del folclor nacional y la poesía indígena, así como de la historia de México y su pasión por el cine, afición compartida por otros miembros de su generación y que se dio a partir del viaje de Sergei Eisenstein al país; en el caso de Ortiz de Montellano, esta pasión por el cine lo llevó a escribir dos guiones cinematográficos y varios relatos donde la técnica heredada del séptimo arte es evidente. Su interés por el iberoamericanismo tiene en estos artículos de *Excelsior* una de sus primeras manifestaciones; más tarde, cuando estuvo al frente de la dirección de *Contemporáneos*, estableció múltiples relaciones con escritores y editores de revistas iberoamericanas de primer nivel como *Revista de Avance* en Cuba, dirigida por Juan Marinello, *Caballo Verde*, dirigida por Pablo Neruda, *Atalaya*, de Porfirio Barba Jacob y las revistas argentinas *Sur* y *Nosotros*, así como *Martín Fierro* de Chile además de *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente* de España.

El otro aspecto que se destaca en el prólogo es la inserción de los artículos en el contexto político del México de entonces, esto es: la convulsionada sucesión presidencial al finalizar el gobierno de Calles, entre cuyos hechos destacan la matanza de Huitzilac ocurrida el 2 de octubre de 1927, la conspiración entre Calles y Obregón para conseguir la reelección de este último y finalmente el asesinato de Obregón ocurrido en julio del año siguiente.

Me detendré en cada uno de los artículos para establecer sus necesidades de anotación.

En “Una característica nacional”, Ortiz de Montellano reflexiona a propósito de la tendencia mexicana hacia la improvisación a partir del viaje de Lindberg en “El espíritu de San Luis” en la que fue la primera travesía sin escalas entre Nueva York y París en 1927. La tónica del artículo de Ortiz de Montellano queda de manifiesto en el siguiente párrafo: “Pensadores y artistas arrastran, a través de la historia de nuestra cultura, la cualidad de la inteligencia, desaprovechada, olvidando que para hacer bella la obra, debe ser útil la vida, espíritus sagaces consumidos por el desorden; vidas pintorescas y picarescas, a veces, pero siempre desaprovechadas en todo género de actividades”. Dada la naturaleza ensayística entendida como ejercicio del intelecto que tiene este texto, las necesidades de anotación se redujeron a la información referente al viaje de Lindberg, quien en esas fechas preparaba su viaje a México, ciudad a la que llegaría el 14 de diciembre en medio del revuelo nacional.

En “El sentimiento popular de la muerte”, Ortiz de Montellano exhibe su conocimiento profundo de las costumbres y la historia del México

antiguo. Menciona en el texto un hecho narrado por Hernán Cortés en sus *Cartas de relación*; se buscó en las cartas la mención hecha por Ortiz de Montellano, se descubrió que correspondía a la III carta fechada el 15 de mayo de 1522 al rey Carlos V y se copió el párrafo exacto. Así mismo, cita Ortiz de Montellano de manera textual un fragmento de la *Historia antigua de México* del padre Clavijero; la cita corresponde al libro IV, apartado 40, referente a ritos funerarios. Ortiz de Montellano hace alusión también a la ceremonia mortuoria en Janitzio y al vuelo menciona a Francis Toor, la escritora y folclorista estadounidense que visitó México por estos años y recorrió el país en toda su extensión, editora de una revista importante tanto en México como en el extranjero: *Mexican Folkways*, fundada en 1925. Fue condecorada por el gobierno mexicano con la Orden del Águila Azteca. En este artículo enumera también el autor algunos corridos: Macario Romero, Benito Corrales, la Güera Chabela y Lino Zamora, la nota correspondiente contiene una sinopsis de los contenidos de cada uno de estos corridos.

“De la pampa argentina al Valle de México” se refiere a un hecho de estricta actualidad: un argentino llamado Aimé Félix Tsichffely cruzó a caballo el continente americano para demostrar la calidad y resistencia de los equinos de su patria y para llevar un mensaje de concordia entre los pueblos americanos. La revisión del periódico en los días previos a la publicación del artículo proporcionó el contexto necesario para sustentar la comprensión del mismo: así, se pudo anotar que la Asociación Nacional de Charros organizó en México una fiesta en su honor a la que asistieron entre otras personalidades, Genaro Estrada, por entonces subsecretario de Relaciones Exteriores, el embajador de Cuba, Guillermo Fernández Masca-ró y los representantes diplomáticos de Alemania, Argentina, Chile, Italia, Perú y Japón. Alfonso Taracena también se ocupa de este personaje en un artículo del mismo periódico *Excelsior* el 8 de noviembre; por su parte, Ortiz de Montellano orienta su texto en torno a la figura mítica del gaucho y su proyección en la literatura con las menciones indispensables del *Martín Fierro* de Hernández y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. En éste, como en muchos trabajos de Ortiz de Montellano, el punto focal está puesto en la tradición popular y su importancia decisiva en la conformación de los pueblos de América.

“El cine de pandereta” es una crítica mordaz en contra de las aberraciones que el cine norteamericano comete cuando trata de representar la vida mexicana superponiendo trajes y costumbres de la cultura española. Este cine norteamericano —apunta— “contiene, en su carácter, todas las virtudes

y defectos del pueblo que lo prolija". Este artículo, ligero y en apariencia intrascendente, encierra un punto importante: evidencia la barrera infranqueable que se establece entre el mundo anglosajón norteamericano y el mundo latino de Iberoamérica por el desconocimiento total de los norteamericanos de las auténticas formas de nuestra realidad y nuestra idiosincrasia.

"El frente del iberoamericanismo", quinto de la serie, exalta la idea de unión latinoamericana no como retórica vacía, sino como un plan común de estrategias conjuntas para luchar en contra de la invasión del capitalismo norteamericano y critica acremente a Leopoldo Lugones, no por su poesía, que le parece magnífica, sino por su actitud de "poeta práctico" poseedor de una "ideología encanecida" que "elogia el militarismo, la tiranía y desdeña ajustarse a los problemas de otros pueblos de América que no son el suyo". Ortiz de Montellano en su artículo alude vagamente a una opinión de Jaime Torres Bodet, también negativa en torno a Lugones; para completar el sentido del artículo de Ortiz de Montellano se buscó el texto de Torres Bodet recogido en el libro *Contemporáneos. Notas de crítica*,¹ en el que dice: "Los treinta años de poesía que ha vivido la Argentina desde la fiesta del modernismo pueden dividirse en tres épocas bien determinadas. La primera la inició, la inundó y la agotó una personalidad que no ha sabido agregar a sus talentos la cuidadosa inteligencia de limitarlos ni a las márgenes de una escuela ni a las fronteras de un género: Leopoldo Lugones". Esta coincidencia de los dos futuros miembros de *Contemporáneos* en contra del argentino marcan ciertamente una pauta generacional contraria a la persona y a la estética del autor de *Lunario sentimental*, quien precisamente por el año de 1927 publicaba *Poemas solariegos*. A la figura retrógrada de Lugones antepone Ortiz de Montellano la figura revolucionaria de Vasconcelos, cuyo secretario particular era nada menos que Jaime Torres Bodet y bajo cuya protección se cobijaron los *Contemporáneos* en la Secretaría de Educación Pública poco tiempo después.

El último de los artículos de la serie, "La cultura musical en México. Al margen de un libro y un virtuoso", demuestra una vez más la profunda pasión que las manifestaciones de la cultura indígena despiertan en Ortiz de Montellano. De nuevo en este artículo, sus presupuestos estéticos van de la mano con los sucesos de actualidad que el ejercicio del periodismo requiere; el detonante en este caso es la presencia del violinista Jascha Heifetz en México. Este violinista ruso nacido en Vilna se presentó en México en el

¹ Herrero, México, 1928.

teatro Arheu con al menos cuatro conciertos de los cuales el último tuvo lugar el 3 de diciembre. Coincidente con este hecho importante destaca Ortiz de Montellano otro no menos significativo: la publicación por parte de la Secretaría de Educación Pública de la obra de Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana* en edición "desordenada e incompleta", palabras textuales de Ortiz de Montellano, pero aún así de suma importancia para el conocimiento de nuestras raíces y nuestro folclor. Era importante apuntalar aquí la trayectoria de Rubén M. Campos, compositor y poeta que desde 1898 impartió clases de lengua española en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Nacional de Maestros; en el año del centenario de nuestra Independencia fue nombrado profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Música, fue colaborador de la *Revista Moderna* y además del libro comentado en este artículo publicó otros libros relacionados con el mismo tema.

Llama la atención el profundo conocimiento que desde estas épocas posee Ortiz de Montellano con respecto a temas folclóricos y musicales, experiencia que culminaría años más tarde con la publicación de dos libros: *La poesía indígena de México*, publicado por Talleres Gráficos de la Nación en 1935 y *Literatura indígena y colonial mexicana*, publicado por la Secretaría de Educación Pública en su colección Biblioteca Enciclopédica Popular en 1946. En este artículo publicado en las prensas del *Excelsior*, Ortiz de Montellano conoce y reconoce la labor de los músicos mexicanos, y menciona por ejemplo a Joaquín Beristáin, a Melesio Morales y a Carlos J. Meneses; el primero de ellos fundó en 1838, junto con Agustín Caballero, la Academia de Música, a Melesio Morales se le considera el iniciador en México de la escuela italiana de composición y a Carlos J. Meneses le corresponde el honor de haber sido el primer director mexicano de orquesta sinfónica. Además de la *Historia* de Clavijero, Ortiz de Montellano conoce y cita la obra de fray Diego Durán: *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*; además de conocer la labor que en la investigación del folclor lleva a cabo Rubén M. Campos, menciona los estudios al respecto de Miguel O. de Mendizábal, jefe de etnólogos del Museo Nacional y maestro del Politécnico y de la Normal Superior. Tal manejo de fuentes históricas y de tradición cultural y filología de la música ponen de manifiesto no sólo el conocimiento *per se* de Ortiz de Montellano en estos campos, sino que la reiterada mención en sus artículos de dichos temas explicita el enorme interés que tales asuntos despiertan en él, más que por un mero prurito de erudición, por la legítima certeza de su importancia en el desarrollo de nuestras propias expresiones

artísticas. La música y el folclor indígenas son precisamente la base de una de sus más importantes muestras poéticas, el *Primero Sueño*.

CONCLUSIONES

El trabajo de edición de estos seis artículos contribuye, por una parte, a completar, hasta donde esto es posible, el corpus de la producción literaria total de Bernardo Ortiz de Montellano. Sin negar, sin embargo, que esta tarea en sí misma resulta importante, reviste mayor relevancia la corroboración, desde etapas tempranas, de los asuntos que habrán de constituir el motor de toda su labor como creador y crítico, a saber: la preeminencia de lo autóctono frente a lo extraño y la presencia indiscutible de este sustrato indígena con sus ritmos y sus imágenes en la obra poética y teatral de quien fuera director de una de las revistas más trascendentes del México del siglo xx. Por otra parte, sin la conciencia clara de la necesidad impostergable de la unión cultural con Iberoamérica, la proyección de *Contemporáneos* en el mundo cultural de habla hispana hubiera sido muy otra. El descubrimiento de estos seis artículos, si bien no modifica la percepción que sobre Ortiz de Montellano se tenía, sí contribuye significativamente a establecer el trazo de una línea continuada y ascendente de los tópicos que persisten a lo largo de toda su producción.

En busca del texto perdido. El *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta

Evodio Escalante
Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

De entre los escritores del grupo conocido como los Contemporáneos, Enrique González Rojo y Jorge Cuesta son quienes han corrido con la peor suerte editorial. La muerte prematura del primero relegó sus postreros poemas a la suerte advenediza de las revistas, y sólo en 1987, casi cincuenta años después de su deceso, Guillermo Rousset Banda y Jaime Labastida pudieron reunir y publicar su obra completa en la ahora desaparecida editorial Domés. Esta edición sirvió de base a la que publicó hace dos años la editorial Siglo XXI: Enrique González Rojo, *Obra completa. Versos y prosa: 1918-1939*. El único cambio advertible es un prólogo un tanto más amplio de Jaime Labastida, y un cambio de singular a plural en el subtítulo del libro: donde en la edición de Domés se leía “verso” ahora aparece “versos”. Desafortunadamente, como lo señalé en su momento en alguna reseña, los editores dieron por buena la versión no corregida del que es quizás el más importante poema de madurez de González Rojo, el “Estudio en cristal”, subestimando por considerarla tan sólo como un “borrador” la que tendría que ser la versión definitiva del mismo. Este trastocamiento editorial no deja de tener consecuencias en la lectura, pues desdibuja a mi modo de ver el fino oficio, el paciente trabajo de orfebrería de un poeta que en el último tramo de su vida estaba obsesionado con la idea de la “poesía pura” tal y como la había transmitido Paul Valéry. En su *Museo poético*, Salvador Elizondo ya ubicaba de esta manera al autor del “Estudio en cristal”: “Es, seguramente, el poeta mexicano que más evidentemente deriva de Valéry en los aspectos formales,

que son los menos interesantes en la medida en que son tan perfectos”¹. Esta perfección, lamento disentir de Elizondo, sí es interesante, sobre todo cuando corona una voluntad artística. El “Estudio en cristal” es, como su nombre lo dice, un “estudio” que investiga ciertas tonalidades de la expresión del mismo modo que Frédéric Chopin podía hacer un estudio para las teclas negras del piano. Una de las cosas que González Rojo estaba explorando, además de la posibilidad de una “poesía pura”, desprovista de anécdota, en que lo único que debería imponerse al lector consistía en una sensación implícita de serenidad y de luz, eran las posibilidades del endecasílabo heterotónico, es decir, de un verso disciplinario que se prohíbe reiterar un acento que caiga en la misma vocal. Es esta peculiar musicalidad, de alguna manera afin a la dodecafonía schoenberguiana, la que los editores nos impiden escuchar al desechar como versión “primitiva” lo que era la versión depurada del texto. Si mi observación es correcta, el poema de González Rojo está todavía en espera de un adecuado trabajo de restitución que nos permita leerlo tal y como su autor lo perfeccionó.²

La muerte sorprendió a Jorge Cuesta antes de que pudiera publicar un solo libro. Es el caso más extraordinario entre nosotros de un autor cuyas publicaciones, al menos en forma de libro, son todas ellas póstumas. En vida, Cuesta, además de prologar y firmar la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), que no había sido un proyecto de él sino de sus amigos,³ publicó sólo un par de folletos, “El plan contra Calles” y la “Crítica de la reforma del artículo tercero” (ambos de 1934), así como numerosos artículos de muy variada indole en periódicos y revistas. En un par de ocasiones,

¹ SALVADOR ELIZONDO (comp.), *Museo poético*, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela para Extranjeros, México, 1974, p. 12.

² Por esta razón prefiero la versión que registra el *Museo poético* de Salvador Elizondo a la que se recoge en las obras “completas” que prepararon Rousset Banda y Labastida.

³ Véase a este respecto el artículo de GUILLERMO TOVAR DE TERESA, “Hallazgo en torno a Contemporáneos”, *Vuelta*, núm. 206 (enero de 1994), pp. 61-63. La documentación encontrada por Tovar de Teresa comprueba que los autores de la selección y de las notas que preceden a cada uno de los poetas antologados son Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y Xavier Villaurrutia. Tovar supone con buenas razones que también pudo colaborar en este trabajo Bernardo Ortiz de Montellano. Empero, un reciente hallazgo de Jesús Martínez Malo, editor de las *Obras reunidas* de Cuesta que publica el Fondo de Cultura Económica, indica que al menos la nota sobre López Velarde habría sido redactada por Jorge Cuesta (CUESTA, *Obras reunidas*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, t. 2, p. 561). Lo anterior me obliga a matizar la afirmación con la que excluía del todo a Cuesta de la concepción de la obra.

la revista *Examen*, de la que él era el director, anunció en un recuadro la aparición próxima de unos *Sonetos morales*, de Jorge Cuesta, pero este libro nunca salió a la luz. Al trabajo meritorio de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider debemos que los textos dispersos de Cuesta, algunos de ellos en forma de manuscrito, hayan conocido el destino del libro. Los *Poemas y ensayos* de Cuesta fueron publicados en cuatro volúmenes por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1964, más de veinte años después del fallecimiento de su autor.⁴ Una nueva edición en dos tomos apareció en 1994, a cargo de la editorial El Equilibrista. En esta misma línea, la tercera serie de la colección *Lecturas Mexicanas* había publicado en 1991 una selección de los poemas y los artículos de Cuesta bajo la responsabilidad del ya mencionado Schneider.

Hace unos pocos meses, Jesús Martínez Malo anunció con bombo y platillo la publicación por parte del Fondo de Cultura Económica de lo que sería, según las normas no escritas de un optimismo galopante, la edición “más completa y corregida hasta ahora” de las obras de Cuesta, la cual estará dividida en tres tomos.⁵ No es difícil concordar con la primera mitad de su afirmación: es la más completa pues agrega un breve, disparatado e ininteligible poema de seis líneas escrito durante su estancia en el manicomio (“En la sempiternia Samarcanda”) que no había sido incluido antes en libro, creo que por obvias razones; incluye además sus traducciones de poesía y algunos pocos inéditos encontrados entre sus papeles. La segunda mitad de la afirmación, por desgracia, no es sino la expresión de un deseo piadoso. La edición de Martínez Malo conserva en lo fundamental todas las erratas que se encontraban en las ediciones preparadas por Capistrán y Schneider, a lo que —por si esto fuera poco— agrega las suyas propias, además de que comete un sensible atentado al eliminar sin previo aviso las notas filológicas contenidas en todas las ediciones anteriores, y que servían para indicar los problemas de fijación de texto que están presentes en una gran parte de los poemas de

⁴ Un quinto tomo, suerte de “alcance” a la edición que se menciona, apareció en 1981. JORGE CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, edición de Luis Mario Schneider, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

⁵ Véase JESÚS MARTÍNEZ MALO, “Sobre esta edición”, en JORGE CUESTA, *Obras reunidas*, edición de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. 1, p. 12. En una discusión pública con quien esto escribe, Martínez Malo fue un poco más allá. Sostuvo que la suya era la edición “más completa, corregida y cuidada” (sic). Véase JESÚS MARTÍNEZ MALO, “Del «ditirambo» y la academia”, *La Jornada Semanal*, núm. 469 (29 de febrero de 2004), p. 14.

Cuesta. De algunos de los sonetos, por poner un ejemplo, hay a veces dos o más versiones, sin que pueda llegar a establecerse cuál es la definitiva. Al menos, Capistrán y Schneider se tomaban el trabajo de indicar la fecha y el lugar de la primera publicación y de las subsecuentes, así como de anotar las variantes, en el caso de que las hubiera, con respecto a los manuscritos. Todo este trabajo de anotación ha sido echado por la borda sin la menor consideración, y sin que en ningún momento los editores prevengan de esto al lector.

No es difícil probar que la nueva edición del Fondo reproduce las erratas que vienen plagando los textos de Cuesta desde que éstos aparecieron de modo original en periódicos y revistas. Daré un par de muestras tomadas del tomo II, que incluye sus artículos y ensayos, y del tomo I, que concentra su producción poética. Del tomo III no puedo decir nada porque hasta ahora no ha sido publicado. Sea el ensayo titulado “La provincia de López Velarde”, incluido en el tomo de ensayos. Al abordar el sentido provinciano que destilaría un poema como “La suave patria”, Cuesta atreve esta escalofriante radiografía crítica que ha sido pasada por alto. Sostiene ahí: “Si se tiene en cuenta que el «fachismo» es, en la política, como restauración del instinto y de la tradición, un regreso a la provincia, La suave patria⁶ no puede ocultar un inconfundible sentimiento «fachista», que es posible reconocer en la tendencia racionalista de la revolución; es decir, en *La suave patria* se manifiesta el mismo retorno al instinto, el mismo retorno a la infancia que caracteriza al sentimiento del irracionalismo político contemporáneo”.⁷ Hasta aquí Cuesta. Un cambio mínimo, la imposición de una “erre” en lugar de una “ene”, es culpable de la corrupción del texto. En efecto, no hace sentido hablar de una “tendencia racionalista de la revolución”, ¡qué contrasentido!, cuando a todas luces lo que se quiere decir es... ¡nacionalista! En efecto, “nacionalista” rima con fachista, pero fachista no rima de ningún modo con “racionalista”. Por lo demás, que se sepa, la Revolución mexicana nunca tuvo una tendencia “racional”, que pudiera adscribirla por así decirlo al “proyecto inacabado” (como postularía Habermas) de la Ilustración. No averiguo en este momento si el padre de la errata fue un linotipista de *El Universal*, el periódico donde apareció por primera vez este artículo, o los

⁶ Transcribo de modo fiel lo que consta en la edición del Fondo de Cultura Económica. Esta vez el título del poema de López Velarde va sin comillas y sin otro recurso que lo destaque como tal.

⁷ JORGE CUESTA, *Obras reunidas*, t. 2, p. 404.

editores Capistrán y Schneider, o el mismo Cuesta, quien pudo haber oprimido con “la prisa de los traslados” —como habría escrito sor Juana— una tecla incorrecta. Lo indudable en este caso es que se trata de una errata que, pese a reiteradas declaraciones de “limpieza”, lejos de haber sido depurada, adquiere en el ruedo de la cultura una renovada consagración.

También el tomo de los poemas de Cuesta reproduce y conserva los gzapos que ya estaban en las antiguas ediciones. Esto quiere decir que ni Martínez Malo ni ninguno de sus asistentes en el Fondo en lo que podemos llamar la gestión Fox se tomó la molestia de leer con cuidado los textos de cuya corrección él presume sin fundamento. De tal suerte, la edición de Martínez Malo del *Canto a un dios mineral* del año 2003 acoge con sospechosa hospitalidad las mismas erratas que ya lastimaban la edición de este mismo texto que apareciera en la revista *Letras de México* en 1942. Sesenta años de distancia editorial quedan reducidos a cero de un solo palmetazo. Es como si los lectores de poesía hubiéramos caído en el hoyo negro del tiempo y estuviéramos obligados a leer exactamente las mismas equivocaciones que leyó Alí Chumacero cuando tenía veinticinco años.

Acudo como ejemplo de las erratas que se conservan religiosamente en esta nueva edición, al soneto “Paraíso encontrado”. La segunda cuarteta nos deja leer, lo mismo en la versión publicada en 1941 por *Tierra Nueva* que en la muy reciente del Fondo de Cultura Económica:

En el otro orbe en que el placer gravita,
dicha tenga la vida y que la enlace,
y de ella enamorada que rehace
el sueño en que la muerte azul medita.⁸

El sujeto es la vida. La vida está llamada a recoger la dicha y a enamorarse de ella. Por eso dice el texto: “Dicha tenga la vida y que la enlace / y de ella enamorada *que rehace*...”. Al final, la sintaxis deja de tener sentido. ¿Qué *rehace* el sueño? ¿De qué se trata? Es obvio que la enunciación en subjuntivo exige que intervenga otro verbo. Si restituimos la “ce” que está faltando antes de la “hache”, el texto adquiere sentido. Quedaría así: “y de ella enamorada que *rechace* / el sueño en que la muerte azul medita”. Saturada de dicha, y enamorada de ella, además, la vida no necesita recurrir al sueño, ese sueño “en que la muerte azul medita”. Esta lógica de la exclusión queda

⁸ El soneto apareció en *Tierra Nueva*, núms. 11-12 (septiembre-diciembre de 1941).

confirmada en el arranque del terceto inmediato, que dice: "Sólo la sombra sueña...". Sí, reitero, la sombra, con sus acentos mortuorios, pero no esta vida saturada de dicha.

Si la restitución del texto en un universo cerrado de catorce versos supone dificultades, éstas se multiplican exponencialmente cuando se trata de una composición extensa como es el caso del *Canto a un dios mineral*, que consta de 37 rigurosas liras. En dos de ellas aparecen de hecho versos que discuerdan de la métrica a la que se supone tendrían que ajustarse, lo cual sólo puede deberse, como diría Borges, a un "error en la grafía" del nombre. Publicado de manera póstuma cuando su autor, que previamente había sido recluido en un hospital para enfermos mentales, estaba imposibilitado para supervisar o cuidar la edición, la pieza maestra de la poesía de Cuesta representa un reto mayúsculo para todo aquél que intente seriamente penetrar su sentido, no sólo por la dificultad intrínseca de la composición, de una densidad intelectual inusitada, sino por las no pocas alteraciones que lo desfiguran. Por lo demás, no se ha encontrado el original manuscrito, sino sólo una copia mecanografiada que parece haber sido la que sirvió de base a la edición de *Letras de México*.⁹

Esta copia, que habría mecanografiado el propio Cuesta, aunque algunos piensan (creo que sin fundamento) que lo hizo su hermana Natalia, no deja de ser a su vez problemática si se tiene en cuenta la extraordinaria cercanía que habría entre la composición del texto y el episodio delirante que llevaría a su autor al internamiento psiquiátrico. La leyenda relata que las tres últimas estrofas del texto las habría dictado el autor en el momento en que llegaban los enfermeros para trasladarlo al nosocomio, y que incluso habría pedido amablemente tiempo para concluir el texto. Se dé o no crédito a la anécdota, una revisión del contenido de este mecanoscrito, posible gracias a la edición anotada del poema realizada por Alberto Pérez-Amador Adam, indica de manera inequívoca la presencia de algunos *lapsus* que podrían

⁹ Véase al respecto ALBERTO PÉREZ-AMADOR ADAM, *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2001, p. 29. En su interesante y muy revelador trabajo de tesis, «Por encima del hondo laberinto». *Aportaciones al estudio de la obra poética de Jorge Cuesta* (tesis de licenciatura inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001), Israel Ramírez Cruz proporciona una copia fotográfica del mecanoscrito y además incorpora copia de un manuscrito autógrafa de las primeras cuatro estrofas del poema.

estar ligados a la *condición delirante* de Cuesta.¹⁰ Si esta suposición tiene algún viso de verdad, entonces la factura del poema tendría que ser reconsiderada en la medida en que con ello se vería afectada la columna vertebral racional que se supone es el hilo conductor del *Canto*, y porque quizás esta circunstancia pone en crisis no sólo la noción misma de autor, sino incluso el estatuto irruptivo del *lapsus* como tal. Esto no excluye, por supuesto, que alguien pueda llegar a sostener que el delirio cuestiano no habría hecho sino adoptar en este texto, por paradójico que parezca, la forma de la más rigurosa racionalidad.

En su minucioso trabajo de tesis, titulado "*Por encima del hondo laberinto*". *Aportaciones al estudio de la obra poética de Jorge Cuesta*, Israel Ramírez Cruz, después de señalar que la obsesión correctora de Cuesta no se detenía con la publicación de sus textos poéticos, sino que a menudo proseguía "todavía

¹⁰ Encuentro dos *lapsus* que de algún modo parecen correlativos en las estrofas 8 y 21 de la composición, ambos ligados según mi lectura a la *condición delirante* de su "autor". En el primer caso, en lugar de escribir "pues al fuego no es *immune*", como se lee en las ediciones publicadas, el texto anota "innune". La errata es curiosa, pareciera que lo que se impone es una extraña doble negación: el sujeto no es in-une al fuego, podría ser la lectura. Quiere decir: que no es una mónada intangible que permanecería separada del fuego, entendido en este caso como el fuego abrasador de la consumación sexual. La contraparte o complemento de lo anterior se encuentra en la muy sintomática "errata" de la estrofa 21. El texto publicado dice: "como si oculta obcecación lograra, / a fuerza de tallar la sombra *avara* / recuperar estrellas." ¡Pero el mecanoscrito de Cuesta anota: como si a fuerza de "tallar la sombra *ovara*."! Este último *lapsus*, que a mí me parece extraordinariamente revelador, no es tan inesperado si se piensa que el tema del engendramiento o de la procreación (y las formas concomitantes de la ovulación, la inseminación, etc.), un engendramiento que tendría lugar en las sombras, es central en un poema en el que ocurre en seis ocasiones la palabra "entraña", complementada además con al menos once versiones "alotrópicas" de este mismo vocablo reconocibles como tales. Remito a mi texto "Las claves nietzscheanas del *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta" que se presentó en un coloquio sobre Cuesta y Villaurrutia celebrado en El Colegio de México en noviembre de 2003 (de próxima publicación en las Actas del mismo). Agréguese a lo anterior, como una posible explicación del *lapsus*, la historia de la "conversión sexual" de Cuesta, de la que me ocupo en seguida. La transformación del ano en vagina, y del sangrado propio de las hemorroides en una menstruación, tal y como se da a entender en la carta que Cuesta dirigiera al Dr. Lafora, vuelve plausible que se hable de una "ovulación." Esto me lleva a decir que quizás no sería exagerado postular que entre el delirio de Cuesta y el del jurisperito Schreber, el famoso caso estudiado por Freud, y de modo más reciente por ROBERTO CALASSO (*El loco impuro*, Editorial Sexto Piso, México, 2003) hay algún parentesco. Por cierto, al revisar la muy completa tesis de Israel Ramírez Cruz, arriba mencionada, no encuentro la lección que Pérez-Amador encuentra en la estrofa 8. ¿Cabe la posibilidad de que los estudiosos estén consultando diferentes mecanoscritos?

después de que estos habían sido ya impresos”, sostiene que “no es posible hablar de un original, tal como lo denomina la crítica, porque según los datos existentes, el poema pudo no ser terminado en su totalidad a falta de las rigurosas correcciones que gustaba de hacer el poeta”.¹¹ Sin restar mérito a este interesante reparo crítico de naturaleza textual, me pregunto —cambiando con esto el “terreno” de la discusión— si la inmediatez del delirio no sería ya un impedimento previo que atajaría o que cuando menos distorsionaría cualquier intento de Cuesta en la dirección “correctora” de su texto. Me pregunto, dicho con otras palabras, si la condición oscilante característica de Cuesta en los tiempos de la escritura de su poema no cancela de principio la posibilidad de aplicar en su caso las nociones tanto de texto acabado como de original. ¿Es posible hablar de un original cuestiano? ¿Puede la condición delirante “fijar” un texto, cómo sería posible esto? ¿La noción de autor, incluso, no queda de algún modo en suspenso? El asunto se agrava, me parece, porque tengo la sospecha de que la condición delirante de Jorge Cuesta no es sólo un hecho que podría pertenecer al espacio de una “historia clínica”, discernible por el personal médico, y diagnosticable por él, sino que es en cierto modo el tema subliminal del *Canto a un dios mineral*, hasta ahora no advertido por los críticos y estudiosos que se han ocupado del mismo. El tema “oculto” —y altamente personal, en la medida en que tiene que ver con la historia del “colapso” del poeta—, que estaría imbricado de modo muy íntimo con las altas preocupaciones líricas que pone en juego el texto y que hacen de él un gran poema intelectual, quedaría corroborado por los lapsus más que inquietantes (conservo el término por catacrexis, esto es, a falta de uno más adecuado) que cualquier lector atento puede discernir en la versión que se ha dado a conocer Israel Ramírez Cruz en la tesis que se menciona.

En una ponencia presentada en El Colegio de México, avancé algunos pasos en este sentido, que yo mismo con cierta prudencia atajé para que no pareciera que me disponía a delirar acerca del delirio, peligro por lo demás casi inevitable cuando se aborda la obra y la figura de Jorge Cuesta. Creo, sin embargo, que el asunto tendría que ser reconsiderado, y no me costaría trabajo proponer que la génesis del *Canto a un dios mineral* está vinculada

¹¹ ISRAEL RAMÍREZ CRUZ, *op. cit.*, pp. 113 y 121, n. Desde una perspectiva muy diferente, Rodolfo Mata llega a una conclusión muy parecida: “*Canto a un dios mineral* parece así un poema no sólo inacabado sino inacabable” (RODOLFO MATA, “El fruto que del tiempo es dueño: *Canto a un dios mineral*”, *Literatura Mexicana*, vol. 1, 1998, p. 123).

a la consulta que atendiendo a una petición de sus amigos hiciera Cuesta hacia septiembre de 1940 al Dr. Lafora, y a la indignada carta que el escritor le dirigiera al médico mencionado, quien se habría negado a revisar *in situ*, esto es, inspeccionando sus partes pudendas, los cambios anatómicos sospechados por el paciente. La historia de la “conversión sexual” del poeta, la historia de su supuesto “androginismo” o “estado intersexual”, si así le podemos llamar —respetando la terminología de Cuesta— al episodio que motiva su visita al Dr. Lafora, es una de las líneas temáticas que parece alentar en el trasfondo del poema. Digo que es *una* de sus líneas, porque no me gustaría reducir o limitar la semántica de un texto riquísimo que hay que leer en primer lugar como una indagación filosófica acerca del surgimiento del lenguaje a partir de una muda materia, que no sería sino el obcecado ser mineral que da título al texto, a un problema de transformismo sexual, por interesante que este último parezca.

Sé bien que sería a todas luces desproporcionado hablar de la existencia de un genotexto o de una “estructura profunda”, para ponerlo en términos chomskianos, si no se contara con una manifestación fenoménica del mismo, esto es, si no pudiera discernirse una expresión correspondiente en el nivel del fenotexto. La estrofa clave, la estrofa preñada de sentidos, en la que el sentido mismo parece estar preñado, sobre todo si se atiende al sentido del extraordinario *lapsus calami* que aparece en la transcripción mecanográfica al que he hecho referencia, tendría que ser para mí la número 21 que a la letra dice:

Signos extraños hurta la memoria,
para una muda y condenada historia,
y acaricia las huellas
como si oculta obcecación lograra
a fuerza de tallar la sombra avara
recuperar estrellas.

Los *signos extraños* hurtados por la memoria, de los que la memoria se “apropia” para *sustraerlos* de la conciencia, podríamos agregar, tendrían que ser —muchos indicios apuntan hacia allá— los de esa *muda y condenada historia* que el Dr. Lafora (pero sin duda también el medio circundante, los amigos del poeta, la hermana Natalia) fue incapaz de “escuchar” y de comprender. Si esta historia, según me lo parece, es estratégica en el poema, al grado de que ahí irrumpiría uno de los *lapsus* más significativos que ya hice notar en

una nota anterior (como si *oculta obcecación lograra / a fuerza de tallar...* que ¡la sombra *ovara!*), entonces con mucha mayor razón la lección de la estrofa 25 de la edición del Fondo de Cultura Económica se equivoca al asentar: “convulso y sofocado por un nudo!”, cuando debiera decir, respetando la lección del mecanoscrito, y de todas las ediciones existentes, por lo demás, “convulso y sofocado por un *mudo!*” Precisamente ese mudo impedido para contar su *muda y condenada historia*, y que por lo mismo tiene que “contarla” de otra manera en su poema. ¿De dónde sacó el Dr. Martínez Malo este *nudo* que intenta, supongo, ser gordiano? No creo que él sea capaz de explicarlo. Lo más probable es que se trate simple y llanamente de una más de esas erratas de las que se supone que carece su muy “cuidada” edición.

En efecto. Se diría que el poeta no estaba en posibilidad de decir o de articular de manera expresa esta historia, no sólo porque ha sido “condenada” por la sociedad o por el aparato institucional del saber médico, del que el Dr. Lafora sería un conspicuo representante, sino porque es una historia intrínsecamente “muda”, que se expresa a través de la semiótica corporal de los síntomas (unas hemorroides —o bien, una próstata degenerada— que alterarían la anatomía del ano, y que habrían convertido a éste en una vagina virtual, con sus correspondientes menstruaciones), que por lo tanto no llega al lenguaje, y que sólo puede expresarse de manera sin duda tortuosa a través de lo que el poema llama unos *signos extraños* hurtados a la conciencia por la memoria.¹²

¹² Transcribo la parte total de la carta que dirigiera el 19 de septiembre de 1940 el poeta Jorge Cuesta al Dr. Gonzalo R. Lafora, una vez que éste, limitándose a hacer un interrogatorio del paciente, se negara a realizar la inspección clínica que Cuesta estaría esperando: “Yo le expuse a Ud. que el carácter que habían tomado unas hemorroides que me afligen desde hace diez y seis años me habían dado el temor de que se tratara de una modificación *anatômica*, que tuviera caracteres de androginismo, como se acostumbra llamar a estas modificaciones, o de estado intersexual, como también se acostumbra llamarle. Ahora bien, *sin hacerme un examen anatômico*, usted calificó que la *exposición* de mi padecimiento, y no mi *padecimiento mismo*, era lo que constituía mi enfermedad, la cual era una obsesión o manía, y por consecuencia tenía un carácter nervioso o mental”, JORGE CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, p. 127; los subrayados son del original. Me parece indispensable agregar que en otra parte de esta carta Cuesta “explica” el posible origen de su mutación sexual por la ingesta experimental de ciertas enzimas que él en su carácter de ingeniero químico se habría autorecetado: “También manifesté a usted que en los últimos meses estuve ingiriendo substancias enzimáticas que yo mismo preparaba por el procedimiento de síntesis que descubrí, con el objeto de experimentar en mí mismo su acción *desintoxicante*. Se lo manifesté a usted con el objeto de que pudiera usted considerar el efecto anatômico o morfológico que hubiera

El fondo ominoso de lo irracional, esto lo sabe de algún modo el poeta, no puede acceder al lenguaje, no al menos en este pasaje del poema. Así lo confirman las estrofas 24 y 25 del *Canto*. Transcribo la sección pertinente:

Cuevas innúmeras y endurecidas,
 vastos depósitos de breves vidas,
 guardan impenetrable
 la materia sin luz y sin sonido
 que aún no recoge el alma en su sentido
 ni supone que hable.

¡Qué ruidos, qué rumores apagados
 allí activan, sepultos y estrechados,
 el hervor en el seno
 convulso y sofocado por un mudo!

La materia, una materia sorda, *sin luz y sin sonido*, como informa el poema, contenida en una infinidad de cavidades que son *depósitos de breves vidas*, que son, para decirlo de otro modo, formas embrionarias, vestigios, pequeños seres en gestación, no ha sido todavía recogida por *el alma en su sentido*. El alma está consignada a otorgar un sentido, una unidad totalizante, podría decirse de otro modo, a la complejidad innumerable de estas pequeñas vidas en gestación... pero todavía no logra hacerlo. Ellas, por sí mismas, no se supone que hablen, aunque pueda adivinarse el ruido del enjambre, o sea, los *rumores apagados*... especie de sordo zumbido de la materia en ebullición. Este es acaso el tormento o suplicio por el que ha de pasar el cuerpo del poema que en este punto tendría que revelarse como un poema esencialmente romántico, en la medida en que supone un viaje a los orígenes tanto de la vida como del lenguaje, y en la medida en que, de manera concomitante, está transido por el dolor y por la necesidad —y

podido tener en mí la ingestión de esas sustancias". En una sección previa de este mismo documento, Cuesta sugiere que las alteraciones sufridas en su cuerpo tendrían que ver con una degeneración de la glándula prostática: "No soy yo quien imagina que hay estados intersexuales, que se manifiestan *anatómicamente*. Ni soy yo quien expresa que la forma de esta manifestación anatómica puede ser, en unos casos, una desviación o degeneración de la próstata" (Los subrayados son del original).

hasta la urgencia— de otorgar un sentido (una inteligibilidad) a aquello que en esencia quizás no lo tiene.¹³

En uno de sus ensayos titulado “El lenguaje de los movimiento literarios”, Jorge Cuesta se sirve de una sentencia de Valéry para establecer lo que sería según su concepción una distinción entre el arte clásico y el romántico. Conviene tener en cuenta, antes que nada, como un marco para lo que me interesa destacar, que previamente Cuesta cita y hace suya una aguda observación de Brunetière, cuando éste sostiene que la esencia del movimiento romántico habría consistido en una “emancipación del yo individual”. Se trata de la libertad del yo oprimido, de un yo que busca el aire ardoroso de la libertad, un tema que no es ajeno, me parece, a lo que podría ser la columna vertebral del *Canto*. Con esto en mente, el poeta agrega: “Un mal vivo y bien acabado —dice Paul Valéry en un famoso soneto— es mejor que un suplicio latente’. Y éste es el principio clásico que el romántico sustituyó por el culto del suplicio latente y que no se acaba nunca”.¹⁴

Me interesa detenerme en el breve comentario de Cuesta. Cuesta determina que un suplicio acabado, perfeccionado, terminado, corresponde al orbe de lo clásico; el orbe de lo romántico, en cambio, se empecina en lo interminable, en la vibración infinita de un suplicio que ha de ser poetogénico, que ha de engendrar al poema como tal. Este suplicio o herida interminable, que se prolonga acaso durante milenios de gestación que algún día habrán de llegar a la conciencia, la “paciencia y el dolor de lo negativo”, que diría Hegel, propio del “movimiento del concepto”, sólo se justifica, podría decirse, en la visión de Cuesta, si algo tiene que ver con la liberación de ese *fondo aterrado* de que se habla en la estrofa 26 del poema, y que es, si la analogía no me engaña, el equivalente en el poema de Cuesta de lo que Brunetière llamaba la “emancipación del yo individual”.¹⁵ Esto es: la conversión de la piedra inerte en una serie de cristales a los que ya puede herir la luz de la verdad.¹⁶

¹³ Aplico al texto maestro de Cuesta, de algún modo, las palabras con las que él intentó definir el sentido de *Muerte sin fin* de su gran amigo José Gorostiza. En su reseña de esta obra, Cuesta observaba: “Es, por lo que toca a su estructura formal, una poesía romántica. Y lo es de la manera más artísticamente deliberada” (*Obras reunidas*, t. 2, p. 486).

¹⁴ JORGE CUESTA, *Obras reunidas*, t. 2, p. 544.

¹⁵ Arranca la estrofa que se menciona, con una constatación de lejanía: “Pero, ¡qué lejos de lo que es y vive / en el *fondo aterrado* y no recibe / las ondas todavía...”.

¹⁶ Aludo con esto a la estrofa 7 del poema, en la que puede discernirse, por cierto, una extraordinaria carga de violencia sexual. La física aprieta de tal modo la entraña de la roca,

La notable disemia de este *fondo aterrado*,¹⁷ en el que confluyen lo mismo la idea de una presencia aterrorizante ya de por sí, de una presencia angustiante que yace oculta y aprisionada entre los intersticios de la materia, así como la de un núcleo que ha sido “enterrado”, “sepultado” o “cubierto con tierra” por el implacable trabajo de la negación, de la represión de la libido, en la terminología freudiana, podría servir como un indicio no sólo de las inauditas tensiones que recorren el poema de Cuesta de principio a fin, sino como un indicio también del suplicio intrínseco que la condición delirante supone y que el poema de Cuesta ha logrado escenificar.

Este suplicio no es ajeno, como se ha visto, a los *lapsus calami* observables en los manuscritos de que se dispone. Ni es ajeno, tampoco, al estado quizás fatalmente coloidal del texto, ante el que posiblemente tendrá que fracasar todo trabajo filológico que pretenda “fijarlo”, estableciendo por fin una colación definitiva. En un trabajo acerca de la poesía de César Vallejo, Rafael Gutiérrez Girardot observaba: “Cesar Vallejo cristaliza un tipo de poeta, para cuya comprensión o no bastan las categorías de la filología o no han sido elaboradas, es decir, un tipo de poeta que se sustrae a la filología”.¹⁸ No creo que sea un exagerado pesimismo de mi parte sugerir que algo parecido tendría que afirmarse de la obra fundamental de Cuesta, el *Canto a un dios mineral*. El carácter interminado y a la vez interminable de la obra, de algún modo atravesada por el delirio, sustraen al texto de esa certidumbre última que suele ser el objeto de un trabajo académico. El “fracaso” de la filología,

que “la *penetra* con sangres minerales / y la *entrega* en la piel de los cristales / a la luz, que la *daña*.” Subrayados míos.

¹⁷ Inés Arredondo, quien escribiera el primer estudio serio y concienzudo acerca de la obra de Jorge Cuesta, del que de algún modo todos somos deudores —poco importa que algunos de los que fueron muy cercanos a ella omitan extrañamente toda referencia a su nombre—, fue la primera en señalar el papel estratégico que tendría este *fondo aterrado* en la configuración del poema y en la consecuente hermenéutica del mismo. En este punto, pues, no hago sino seguir su indicación: “Creo que el *Canto*, cubierto de una capa helada, está escrito con verdadero terror ‘pánico’. Terror que sólo podría ser frenado por la severidad de la forma, por la naturaleza compacta, casi impenetrable, del poema” (INÉS ARREDONDO, *Obras completas*, Siglo XXI, 1988, México, p. 341). Aquí ya se adelanta, me parece, lo que sería no sólo la clave de la oscuridad del texto, sino de las tremendas tensiones psicótico-libidinales que lo recorren.

¹⁸ Véase RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo”, en CÉSAR VALLEJO, *Obra poética*, edición de Américo Ferrari, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, p. 503.

en caso de que un tal término sea autorizable, no tendría por qué atajar o impedir, empero, las nuevas luces que pueda aportar la fruición de sus actuales y futuros lectores.

La anotación de *Balún-Canán* como una tarea crítica¹

Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

ECDÓTICA Y ANOTACIÓN DE TEXTOS

Refiriéndose al desafío que todo investigador debe enfrentar a la hora de preparar una edición crítica, Alberto Montaner señalaba con razón que “la forma responsable de asumir los riesgos es saber de antemano cómo superarlos, para lo cual nada mejor que las técnicas depuradas y contrastadas por siglos de aplicación de la filología”, abogando de paso “por aprovechar y mejorar un instrumental que ya ha probado su eficacia en innumerables ocasiones”.² Fermín del Pino Díaz, con más humor pero no menos sinceridad, confiesa cómo en los trabajos de ecdótica de Ignacio Arellano encontró “una especie de ‘tabla de salvación’ (teórica y metodológica) a la hora de editar crónicas de Indias”.³ Un “instrumental ya probado” y una “tabla de

¹ Este trabajo y el que le sirve de base, la anotación crítica de *Balún-Canán*, debe mucho a tres amigos que dedicaron buena parte de su valioso tiempo para leer versiones parciales del texto anotado, enriqueciendo el punto de vista original con sus consejos y avisos (y salvándome en ocasiones de caer en errores); me refiero a Lourdes Franco, Aralia López y Rafael Olea Franco, para quienes queda aquí constancia de mi profundo y sincero agradecimiento. Los errores, por supuesto, seguirán siendo sólo míos.

² ALBERTO MONTANER, “Entre Procusto y Proteo o el arte de editar poemas épicos”, en David G. Pattison (ed.), *Textos épicos castellanos: problemas de edición y crítica*, Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000, p. 17.

³ FERMÍN DEL PINO DÍAZ, “A modo de epílogo, la crítica textual, las disciplinas humanísticas y el contexto histórico”, en Ignacio Arellano y Fermín del Pino Díaz (eds.), *Lecturas y ediciones de crónicas de indias. Una propuesta interdisciplinar*. Quinto Congreso Internacional de

salvación” que nos permiten organizar nuestro trabajo, prever posibles problemas y optar entre una variada gama de soluciones, siempre que se trate de la *recensio* o de la *constitutio textus*, pues por desgracia no todos los problemas en ecdótica están resueltos y existen muchas zonas de indeterminación en las cuales los esfuerzos previos por sistematizar las prácticas no son abundantes y el editor novel tiene siempre la impresión de partir de cero.

La anotación crítica es un buen ejemplo de estas lagunas en el método general. Aunque es bien cierto que en un primer momento de la formalización de la disciplina en el mundo hispánico se rehúye el tema de la anotación para no incurrir en la confusión (favorecida por las casas editoriales) donde andan hermanadas edición crítica y edición anotada, edición filológica y edición de divulgación,⁴ el mismo mundo de la compra-venta es el que obliga al investigador a replantearse la anotación crítica de textos. Una revisión superficial del panorama editorial debería bastar para convencer a cualquiera: mientras la anotación no encuentra cabida en la edición crítica más conservadora por su naturaleza hermenéutica, se advierte que tampoco

Edición y Anotación de Textos, patrocinado por la Universidad de Navarra y el Consejo Superior de Investigación Científica (24 de diciembre de 2002), Universidad de Navarra-Iberoamericana-Veruert, Madrid-Frankfurt, 2004, p. 491).

⁴ Un revisión del pionero *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua de 1983 demuestra que falta información sobre la anotación de textos; cargar las tintas en los aspectos tocantes a la fijación del texto crítico podía entenderse, sin duda, como una postura beligerante contra las ediciones que sin más dejaban de lado el trabajo ecdótico e insistían, a su vez, en la pura anotación, las ediciones anotadas (ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983). Las pocas páginas —apenas ocho— que más recientemente dedica Miguel Ángel Pérez Priego al problema de la anotación dentro de *La edición de textos* (Síntesis, Madrid), de 1997, muestran una postura menos combativa y más comprensiva: la anotación en este caso se percibe ya no como un ataque al meritorio trabajo del editor, sino como una vía para allanar el vasto panorama de problemas hermenéuticos que un texto despierta, “desde el análisis de las particularidades lingüísticas del texto al de los contenidos y referencias culturales e históricas que encierra, pasando también por la explicación de las formas y elementos puramente literarios que introduce y su relación con la serie literaria y hasta con las pautas retóricas vigentes” (p. 96). Consecuentemente con esta apertura al diálogo, hay que señalar que una buena parte de la sección “Aparato crítico” del *Manual de edición* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 39-50) de Ana Elena Díaz Alejo, comparte ya varias de nuestras preocupaciones. A esto habría que sumar, por supuesto, el trabajo realizado por Ignacio Arellano y otros investigadores en los foros especializados, como consta en los trabajos del Seminario de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro en sus distintas versiones (I y II realizados en la Universidad de Navarra; el tercero, bajo el título de Seminario de Edición y Anotación de Textos Coloniales Hispánicos, realizado en Perú; el cuarto, del 2000, en Harvard).

se le reserva un espacio en la edición de divulgación debido a políticas editoriales incomprensibles. Nuestro mercado editorial en México comparte las mismas deficiencias que ha señalado Ignacio Arellano para el mercado peninsular: “paradójicamente las ediciones de divulgación, que son las que más notas necesitarían, son las más endebles en este sentido, en buena parte por imperativos prácticos de política comercial editorial”.⁵ El problema se agudiza para textos publicados en el siglo XX y que, por la aparente proximidad que guardan con el lector, parecen no estar necesitados de este aparato crítico que sólo representa para algunas editoriales un gasto extra de papel y tinta.

Aunque hace algunos años estaba convencido de que la anotación era una tarea que podía excluirse de la de por sí ya pesada faena que representaban la *recensio* y la *constitutio textus*, las evidencias (y la fraternal convivencia con Belem Clark en nuestro Seminario Multidisciplinario de Crítica Textual) cada vez me convencen más de la necesidad de reflexionar sobre el problema, siempre que todo intento por esquivar las dificultades de la anotación sólo sirve para posponer la tan necesaria reflexión sobre el tema en busca de acuerdos generales que nos permitan hablar de una *anotación crítica*, adjetivada en el mismo sentido en el que adjetivamos la edición *crítica* surgida del acuerdo común sobre lo que debe ser una *recensio* y una *constitutio textus*. Con este propósito, me propongo presentar detalladamente mis experiencias en el caso de la edición crítica de *Balún-Canán* que Laurette Godinas, Elena Poniatowska y quien esto escribe preparamos para la colección Archivos.⁶

TAREAS PRELIMINARES: ESPECIALIZACIÓN E INVESTIGACIÓN

En principio, nos interesaba ofrecer una anotación crítica para especialistas y académicos (los usuarios más aprovechados en esta colección), sin dejar fuera a lectores ocasionales y a lectores cuya primera lengua no fuese el español o no necesariamente estuviesen familiarizados con el español de México. Con el propósito de “especializar” la anotación, procedimos a una

⁵ IGNACIO ARELLANO, “Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991, p. 577.

⁶ ROSARIO CASTELLANOS, *Balún-Canán, edición crítica*, Elena Poniatowska coordinadora, texto crítico Laurette Godinas y Alejandro Higashi, en preparación.

disección: en un glosario, del cual se encarga Laurette Godinas (con el respaldo generoso y desinteresado del *Diccionario del Español de México*, de El Colegio de México y el auxilio no menos importante del pequeño diccionario de *Arcaísmos, regionalismos y modismos de Comitán*, preparado por Óscar Bonifaz, y otros instrumentos léxicos afines), se colocaron todas aquellas palabras que necesitasen de una explicación léxica y que fuesen recurrentes en el texto, de modo que ante cualquier duda el lector encuentre en el volumen los contenidos referenciales específicos sin necesidad de asistirse de un diccionario especializado; se exceptuaron siempre palabras que aparecían en el *Diccionario de la Real Academia*, en su edición de 1992, tomando tal publicación como paradigma de un español general y considerando que su consulta no representaría una pesada carga. En dicho glosario, el lector encontrará una caudalosa serie de regionalismos de Comitán en particular y Chiapas en general, con distintos sustratos indígenas como tzeltal, tojolabal y tzotzil, del tipo “achigual”, “ajigolón”, “amole”, “apaxtle”, “batz”, “bolo”, “bisbirindo”, “caite”, “calabazo”, “cashlán”, “embelequero”, “ingrimo”, “juelgo”, “kerem”, “mostacilla”, “nagüilón”, “pichulej”, “posol”, “potz”, etcétera.

Una vez ubicados los contenidos meramente léxicos en este glosario, pude proceder con mayor libertad respecto a las líneas básicas que deberían regir la anotación crítica. Como primer paso, fue necesario analizar cuidadosamente un corpus de ediciones críticas anotadas con el propósito de evaluar sus aciertos y sus puntos débiles. De los resultados de esta investigación, en curso de preparación,⁷ sólo señalo los más relevantes:

- a) Al ofrecer un aparato de notas heterogéneo, con mezcla de notas léxicas y notas críticas, muchas veces la anotación se presenta atomizada con criterios léxicos, por lo que al explicar la literalidad de los microtextos se pasa de largo sobre una explicación eficiente del pasaje completo. Así, por ejemplo, cuando a Santa le cuentan que la *Gaditana* había contraído un compromiso con un empleado de aduanas, en “Nogales o Tapachula, lejísimos, en un remoto rincón de México”, Javier Ordiz anota por un lado el ítem léxico “Nogales” y por otro, con nueva nota, “Tapachula”, sin considerar la posibilidad de formular una sola nota que explique la indeter-

⁷ Frutos de esta investigación son el artículo “Reflexiones sobre la anotación crítica de textos novohispanos: hacia una anotación crítica” (en preparación) y la ponencia “La anotación crítica ¿es siempre crítica?” (leída en el Coloquio Edición de Textos Novohispanos, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México, el 12 de junio del 2003).

minación geográfica de las dos ciudades,⁸ como antípodas de nuestras dos fronteras terrestres en vez de un tratamiento topográfico independiente (a casos semejantes se refiere Arellano en “Edición crítica”).⁹

- b) Otra huella de la anotación léxica consiste en la formulación de notas que no se ajustan al contexto en el cual aparece la palabra y ofrecen, al contrario, una gama amplia y diversa de acepciones posibles, siguiendo la estructura de las entradas de diccionario. Es el caso de la nota 4 en *Los de abajo*, editada por Marta Portal, para explicar “otate” como “planta gramínea, de tallos duros y poco pesados, que, como vara se usa para golpear los niños, azuzar al ganado y, en rodillos, para deslizar pesos”,¹⁰ cuatro acepciones (si tomamos en cuenta lo de planta gramínea) que en realidad están de más, si consideramos que Azuela escribe que “descansaban un yugo, un arado, un otate y otros aperos de labranza”.¹¹ ¿Para qué nos sirve saber, en la lectura de la novela, que el “otate” puede usarse también como rodillo para deslizar pesos o para golpear niños, si en la novela claramente forma parte de los aperos de labranza?
- c) Las ediciones cuya anotación me pareció mejor ajustada a propósitos académicos ofrecían en todos los casos líneas de investigación muy claras, desarrolladas luego en las notas; para sólo mencionar las más recientes, Rafael Olea Franco en su edición crítica de *La sombra del Caudillo* se preocupa por anotar aspectos relacionados con la geografía urbana y con la historia política posrevolucionaria, ya que en gran medida la novela es un compendio de geografía urbana de la Ciudad de México y de historia política mexicana,¹² mientras que Víctor Díaz Arciniega basa su anotación de *El atentado* y *Los relámpagos de agosto* en una hipótesis de trabajo factible y oportuna: el conocimiento de las obras que consultó Iburgüengoitia durante el proceso de redacción de las dos obras (con lo que las notas de Díaz Arciniega cobran una perspectiva intertextual más que meramente

⁸ FEDERICO GAMBOA, *Santa*, edición de Javier Ordiz, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 252, notas 57 y 58.

⁹ Véase I. ARELLANO, art. cit., p. 578.

¹⁰ MARIANO AZUELA, *Los de abajo*, edición de Marta Portal, Cátedra, Madrid, 1985, p. 76, nota 4.

¹¹ M. AZUELA, *op. cit.*, p. 76.

¹² RAFAEL OLEA FRANCO, “Nota filológica preliminar”, en MARTÍN LUIS GUZMÁN, *La sombra del Caudillo*, edición crítica de R. O. F., ALLCA XX, Nanterre, 2002, p. xxxv.

informativa).¹³ En el caso del texto preparado por José Amícola, Julia Romero y Graciela Goldchluk de *El beso de la mujer araña*, las notas retratan en los todos los casos el proceso creador desde las notas preliminares que fue tomando Puig en el proceso de investigación y los manuscritos (los estados pretextuales) hasta la primera edición de la novela.¹⁴

Con estos resultados, el siguiente paso consistió en tomar el pulso de la no muy nutrida crítica alrededor de la novela con el fin de conocer cuáles habían sido las principales inquietudes y los tropiezos de los investigadores propios y extranjeros, con el objeto de establecer un diálogo y una retroalimentación. Así, las notas deberían reflejar los filones advertidos por la crítica en los últimos años y aprovechar, al mismo tiempo, los aportes interpretativos sobre lugares específicos de *Balún-Canán*. Simultáneamente, la anotación tendría que servir para configurar el nuevo ámbito de inquietudes que despertaba el texto crítico que preparábamos Laurette Godinas y yo; al tratarse de la primera edición crítico-genética de la novela, era impostergable reflejar los procesos creativos en la *recensio* de los materiales pretextuales, paratextuales y textuales en la anotación.

SUSTRATOS INFORMATIVOS RELEVANTES EN LA ANOTACIÓN CRÍTICA DE *BALÚN-CANÁN*

El horizonte hermenéutico de la anotación se ha moldeado de una manera flexible, pero teniendo siempre en cuenta el horizonte crítico previo, definido por los aspectos que han resultado relevantes para la crítica en la lectura de *Balún-Canán* y, simultáneamente, por los aspectos que resultaron importantes para los editores desde la perspectiva de la crítica genética. De acuerdo con estas líneas rectoras, la anotación crítica quedó dividida en cuatro sustratos informativos de interés dentro de la novela:

a) Un sustrato etnográfico donde se da cuenta de toda aquella información de carácter etnográfico relevante para entender los problemas que la novela plantea desde una perspectiva estética. Contra “la tendencia des-

¹³ VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA, “Nota filológica preliminar, en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado, Los relámpagos de agosto*, edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, ALLCA XX, Nanterre, 2002, p. xlviii.

¹⁴ MANUEL PUIG, *El beso de la mujer araña*, edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi, Allca XX, Nanterre, 2002.

afortunadamente muy difundida en la crítica y que consiste en someter la producción literaria llamada indigenista a un proceso de verificación: comprobar si el texto se ciñe a la realidad, si ‘refleja’ bien al indio, a su mundo”,¹⁵ en la anotación crítica nos hemos propuesto dejar en claro los paralelos posibles con la realidad étnica de la zona (mayoritariamente tzeltal y tojolabal) sin desvirtuar o calificar la expresión literaria en *Balún-Canán*, aspirando con ello a cumplir con el ideal crítico expresado por Lavou:

Para nosotros lo que hay en los textos “pese al efecto de lo real” no es el indio vivo sino que son discursos sociales históricamente producidos sobre el indio y que los textos movilizan, desconstruyen, transforman. El trabajo del crítico (en nuestra concepción) consiste en explicitar esos fenómenos de textualización y dar razón de su significación. De ahí el interés del acercamiento que proponemos.¹⁶

Así, por ejemplo, se ha buscado dejar claros en la anotación los puntos de conflicto entre clases sociales (que coinciden en muchas ocasiones, por supuesto, con grupos étnicos), tanto desde el documento histórico, como desde el propio documento literario, como puede verse en el siguiente ejemplo, donde la perspectiva desdeñosa del personaje (Zoraida, en este caso) se contrasta con las condiciones reales de una negociación desventajosa:

—Vaya, Jaime, casi lograste asustarme. Cuando te vi llegar con esa cara de enterrador pensé que de veras había sucedido una catástrofe. Pero esto no tiene importancia. ¿Te acuerdas cuando impusieron el salario mínimo? A todos se les fue el alma a los pies. Era el desastre. ¿Y qué pasó? Que somos lagartos mañosos y no se nos pesca fácilmente. Hemos encontrado la manera de no pagarlo.

—Porque ningún indio vale setenta y cinco centavos al día. Ni al mes.⁸⁵

—Además, dime, ¿qué haría con el dinero? Emborracharse.

¹⁵ VICTORIEN LAVOU, *Mujeres e indios, voces del silencio, estudio socio-crítico de Balún-Canán de Rosario Castellanos*, Tesis de doctorado, University of Pittsburg, Pittsburg, Penn., 1991, p. 48.

¹⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁸⁵ Hacia 1926, un trabajador indio recibía 25 centavos al día por 10 u 11 horas laboradas en la hacienda (Mario Humberto Ruz, *Los legítimos hombres, aproximación antropológica al grupo tojolabal*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982, t. 2, p. 234) y hasta menos (Pablo Cruz Méndez recordaba ganar 10 centavos diarios por su trabajo de las cinco de la mañana a las cinco de la tarde; véase Antonio Gómez Hernández y Mario Humberto Ruz, editores, *Memoria baldía. Los tojolabales y las fincas. Testimonios*, p. 379; también p. 380). En el invierno de 1935, durante la gestión de Cárdenas, se promulga una Ley sobre el Salario Mínimo (Luis González y González, *Los días del presidente Cárdenas*, p. 61). El salario mínimo fijado para Comitán, Ocosingo y Las Margaritas durante el bienio 1934-1935, en el campo, fue efectivamente de 75 centavos por día, según la Secretaría de la Economía Nacional (Dirección General de Estadística, *El salario mínimo, zonas, entidades federativas y municipios, fijaciones bienales 1934-35, 1936-37, 1938-39 y 1940-41*, Secretaría de la Economía Nacional, México, [1940], pp. 57-58).

En otros casos, se intenta que la nota despierte en el lector una conciencia de la complejidad de los dos sistemas culturales en pugna, para evitar conclusiones banales y apresuradas, como sucede con la rápida mención al miedo de la nana al auto y que podría pasar por un simple indicio de miedo irracional a la modernidad, pero que en realidad implica un rico sistema cultural donde un movimiento brusco (como habría muchos en las carreteras de terracería de los años treinta) puede significar la pérdida del alma, como se advierte en el ejemplo siguiente:

Mis padres alquilaron un automóvil que está esperándonos a la puerta. Nos instalamos todos, menos la nana que no quiso acompañarnos porque tiene miedo. Dice que el automóvil es invención del demonio. Y se escondió en el traspatio para no verlo.²¹

²¹ Aunque la aversión de la nana al auto parece exagerada, Alfonso Villa Rojas recoge el testimonio de un informante tzeltal en noviembre de 1942 que “estando hace pocos meses en Ciudad de Las Casas, tuvo la mala ocurrencia de viajar por un momento en automóvil, lo cual le causó verdadero terror pensando que podía perder la vida en cualquier instante. Debido a este susto, su espíritu quedó en Las Casas” (*Etnología tzeltal*, p. 322). Los autos no debieron ser una rareza para la década de 1930 debido al impulso modernizador del gobernador Victórico Grajales, quien durante su periodo

impulsó la construcción de carreteras y el transporte motorizado para las mercancías, pasando de 7 camiones en el Estado en 1925, a 400 en 1939 (Thomas Benjamin, *A Rich Land, A Poor People, Politics and Society in Modern Chiapas*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989, pp. 183-184). Según un censo general de Chiapas, en 1935, cuando aún no contaba con caminos asfaltados, circulaban por sus caminos de tierra 200 automóviles, 83 autobuses, 198 camiones, 29 motocicletas, 3 402 carretas y 298 bicicletas (Moisés T. de la Peña, *op. cit.*, t. 2, p. 461).

- b) Un sustrato biográfico, donde se da cuenta de todos aquellos paralelos relevantes dentro de la obra biográfica de Rosario Castellanos, siguiendo las ideas planteadas por María Luisa Gil Iriarte sobre la complementariedad que hay entre lo dicho o escrito sobre una experiencia y su puesta por escrito en la novela. Como explica María Luisa Gil Iriarte,

[...] un texto cualquiera ejercita un acto autobiográfico, si éste articula en una unidad el "mundo", el "yo" y el "texto", es decir, los componentes etimológicos de la palabra autobiografía: auto = Yo, bio = vida, mundo, grafía = texto. Parafraseando a Olney, son estas tres realidades en su conjunción las condiciones suficientes para considerar la existencia del acto autobiográfico en un texto cualquiera. Sentadas estas bases, podemos afirmar sin ambages que la obra de Castellanos responde al deseo de un acto autobiográfico, ya que integra en la unidad textual al mundo en cópula con el yo para procrear el texto, aunque con la salvedad de que el yo de Rosario es un sujeto múltiple que puede declinarse en las tres personas gramaticales y encarnarse en un buen número de personajes, porque tal y como quería Borges "el hombre es sólo un leve susurro de todos los hombres".¹⁷

En este sentido, muchos otros textos de la autora también responden a los impulsos de este acto autobiográfico y una edición crítica que quiera dar cuenta de los procesos de génesis de una obra no puede pasarlos por alto. Así, en muchos casos, la anotación crítica ofrece un vasto y complejo mundo de referencias cruzadas en las que lo escrito en *Balún-Canán* tiene consecuencias dentro de una entrevista o de un testimonio de vida, como auxilio de esa fabulación que son los recuerdos, o en otra obra posterior,

¹⁷ MARÍA LUISA GIL IRIARTE, *Testamento de Hécuba: mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, p. 148.

ya novela ya cuento; en muchas ocasiones, tras una velada referencia podemos toparnos con realidades comunes que se explican de un texto a otro, y en ese sentido es que también el lector puede auxiliarse de la anotación crítica en esta edición para comprender el sentido de algunas secciones de la novela.

La nota 2, por ejemplo, justifica las razones que pueden explicar la dedicatoria a Emilio Carballido. Más allá de la biografía del dramaturgo en un estilo enciclopédico con fechas, publicaciones, premios, me ha interesado cargar las tintas en la relevancia que tuvo su presencia dentro del proceso creativo de *Balún-Canán*, lo que de paso nutriría la vena de interés que irriga una edición crítica genética. Así, en esta nota se explica el papel que desempeñó Carballido en el impulso original de *Balún-Canán* (ponderando, sin embargo, la existencia de "Primera revelación", publicado en 1950), y se recuerda que ya en 1951 había dedicado el poema narrativo de *Judith* (publicado hasta 1959), cuyo primer impulso también se debió a Carballido; cuenta Rosario en una carta del 8 de mayo de 1951: "Me escribió Emilio Carballido una carta de lo más simpático, dándome consejos literarios. Dice que por qué no escribo teatro en verso. Me parece inconcebible, pero él insiste en que se puede. Yo creo que se puede cuando uno es Eliot o Christopher Fry. Pero cuando uno es Eliot o Christopher Fry no tiene chiste ni tiene problemas para hacer las cosas porque uno es un genio".¹⁸ Al final, cede y en pago a sus consejos Carballido recibe una dedicatoria al principio de *Judith*.

A Emilio Carballido²

² La dedicatoria no es solamente un tributo amistoso, si consideramos lo que afirmaba en 1966 la misma Rosario Castellanos: "En 1955, y como resultado de una plática con Emilio Carballido, comencé a escribir *Balún-Canán*, que estuvo terminada en diez meses" (*Los narradores ante el público*, p. 96). Carballido, por su parte, escribirá años después al respecto: "¿Cómo saltó Chayo a la prosa narrativa? Por supuesto que me da vanidad ser autor parcial del empujón. Ya estaba huérfana. Vivía sola y añadiría que muy sola si no hubiera tenido siempre a María, su sirvienta chiapaneca, nana, ami-

¹⁸ ROSARIO CASTELLANOS, *Cartas a Ricardo*, presentación Juan Antonio Ascencio, prólogo de Elena Poniatowska, 2ª edición, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp. 140-141.

ga, tirana, guardiana. [...] La visitábamos mucho y empezó a contarnos, a [Sergio] Magaña y a mí, su infancia, su Comitán, su Chiapas. —¡Tienes que escribir todo eso! Dudaba. La insistencia nuestra fue mucha: ¡tienes que, tienes que!. Poco a poco fueron brotando las páginas cada vez más fáciles, más abundantes de *Balún-Canán*” (Emilio Carballido, “La niña Chayo”, en *Rosario Castellanos, homenaje nacional*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995, pp. 28-29). Es muy probable que esta conversación haya servido para definir la perspectiva social y algunas de las líneas argumentales secundarias tan importantes para la parte II, pues hay que tener en cuenta que el núcleo de la novela para las partes I y III (las que corresponden al narrador infantil) estaba ya sólidamente esbozada en “Primera revelación”. En todo caso, hay indicios internos que corroboran el año de 1955 como periodo de elaboración de la versión final de la novela (véase, por ejemplo, nota 294), proceso que estaría ya terminado por completo hacia el mes de junio de 1957, según atestigua una carta de la autora dirigida a Óscar Bonifaz (*Una lámpara llamada Rosario*, 2ª ed. corr. y aumentada, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2000, p. 68). También dedicó a Carballido el poema dramático *Judith*, publicado en *Salomé y Judith (poemas dramáticos)*, Jus, México, 1959 (col. Voces Nuevas, 5), compuesto hacia 1951 según la propia autora (*Los narradores ante el público*, p. 96) y sus biógrafos (por ejemplo, Óscar Bonifaz, *Rosario, Presencia Latinoamericana*, México, 1984, p. 33). Dicha dedicatoria puede considerarse, paralelamente a la de *Balún-Canán*, una retribución afectiva por los “consejos” literarios, pues la idea de escribir teatro en verso también le fue sugerida originalmente por Carballido, según cuenta la misma autora en una carta del 8 de mayo de 1951 dirigida a Ricardo Guerra (*Cartas a Ricardo*, presentación de Juan Antonio Ascencio, pról. de Elena Poniatowska, 2ª ed. corr. y aumentada, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp. 140-141). Años después, nos confiará Elena Poniatowska que Emilio Carballido fue el hombre “de quien Rosario estuvo un poquito enamorada”, acotando que “Rosario lo contaba, por eso lo repito” (*¡Ay vida, no me mereces!*, 2ª reimp., Joaquín Mortiz, México, 1986, p. 55).

c) Un sustrato intratextual,¹⁹ complementario en mucho del anterior, don-

¹⁹ En el sentido en el que José Enrique Martínez Fernández se refiere a la intratextualidad “cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor” (*La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 151).

de se da cuenta de las complejas relaciones que teje Rosario Castellanos de un mundo literario a otro dentro de su producción, pasando por el cuento, la poesía y la novela, con el propósito de facilitar la lectura para un lector no totalmente familiarizado con la obra de Castellanos y, al mismo tiempo, abrir paso a la comprensión de algunas lecciones de la novela por su comparación con rasgos equivalentes en otras obras suyas, ya sean literarias o no. En el siguiente ejemplo, el término de los estudios en la "amiga" queda expresado vagamente con el símbolo del mapamundi; en una nota periodística, muy posterior, la propia Rosario Castellanos se detendrá a explicar la verdadera causa que marcaba este término en la "amiga": la pubertad de las educandas.

Nadie ha logrado descubrir qué grado cursa cada una de nosotras. Todas estamos revueltas aunque somos tan distintas. Hay niñas gordas que se sientan en el último banco para comer sus cacahuates a escondidas. Hay niñas que pasan al pizarrón y multiplican un número por otro. Hay niñas que sólo levantan la mano para pedir permiso de ir al "común".

Estas situaciones se prolongan durante años. Y de pronto, sin que ningún acontecimiento lo anuncie, se produce el milagro. Una de las niñas es llamada aparte y se le dice:

—Trae un pliego de papel cartoncillo porque vas a dibujar el mapamundi.

La niña regresa a su pupitre revestida de importancia, grave y responsable. Luego se afana con unos continentes más grandes que otros y mares que no tienen ni una ola. Después sus padres vienen por ella y se la llevan para siempre.²²

²² En *El uso de la palabra*, en una nota publicada originalmente en mayo de 1970, Rosario Castellanos presenta este mismo cuadro de la educación en provincia anterior al proyecto nacional cardenista de educación pública: "¿Qué iba a ser de mí? Antes de Cárdenas no hubiese habido ninguna duda. En la infancia yo habría asistido a la casa de la 'amiga' para que me enseñara los rudimentos del alfabeto y las cuatro operaciones aritméticas y para que cuando observara los primeros signos de la pubertad se apresurase a ordenarme el dibujo a colores de un mapamundi en un pliego de papel cartoncillo y me diera el título de señorita" (p. 206).

En otros casos, se trata de construcciones simbólicas que definen

personajes o situaciones tipo a lo largo de su narrativa, como sucede con el uso de ciertos objetos simbólicos para mostrar la pertenencia a una clase:

Estamos en la sala. Mi madre teje un mantel para el altar del oratorio, con un gancho y el hilo recio y crudo. Mario y yo miramos a la calle con la cara pegada contra el vidrio. Vemos venir a un señor de los que usan chaleco y leontina de oro.²² Llega hasta la puerta de la casa y allí se detiene. Toca.

²² Este atuendo particular tendrá una función emblemática a lo largo de la novela; así, Jaime Rovelo se identifica como “un señor de los que usan chaleco y leontina de oro” (no hay que olvidar que la familia Rovelo fue una de las familias terratenientes de la zona; véanse las notas 20 y 36); César será identificado por Ernesto como “uno de los señores de chaleco y leontina de oro” (I, xvii); tío David se referirá a los señores que se presentan tan orgullosos, sólo “porque usan chaleco y leontina de oro” (III, xix); el Día de Muertos, las viejas familias de Comitán van siempre encabezadas por “el señor con su chaleco y su leontina de oro” (III, xxii). Este símbolo prevalecerá a lo largo del todo el ciclo de Chiapas. Sólo como ejemplo, recuérdese que en “La muerte del tigre” don Juvencio “tamborileaba sobre la curva de su abdomen, a la altura del borón del chaleco donde debería enroscarse la leontina de oro. Comprobar que no era propietario aún de ninguna leontina [...] le obliga a insistir en cerrar el trato con los Bolometric (*Ciudad real*, pp. 21-22). En *Rito de iniciación*, Cecilia recuerda “los señores presidiendo las grandes comidas familiares, sacando del bolsillo del chaleco un grueso reloj para consultar una hora cuya única importancia era su coincidencia con la del reloj del Cabildo” (p. 92). En “Tres nudos en la red”, esta misma vestimenta es descrita como síntoma de decrepitud del personaje de Esteban Sanromán (“¿Qué absurdo, con su chaleco, su leontina de oro, su bastón de caoba, su sombrero verduzco”) y como símbolos de poder de los cuales tuvo que ir prescindiendo: “[...] por precaución [a los ladrones] guardó la leontina y el reloj, con lo que el chaleco no lucía más que el brillo de la vejez y el uso” (*Revista de la Universidad de México*, vol. 15, abril de 1961, pp. 7-8).

Otras referencias resultan, por supuesto, menos importantes, pero permiten expresar las obsesiones de la autora con ciertos recuerdos de su vida en provincia. Así sucede, por ejemplo, con la raíz del amole:

La india, desnuda hasta la cintura, con los pechos al aire, bañaba al niño vertiendo sobre su cabeza jicaradas de agua. Frotó su pelo con la raíz del amole hasta dejarlo rechinante de tan limpio.²⁰⁹

²⁰⁹ En *Oficio de tinieblas*, Catalina en el arroyo “se lavó el pelo con la raíz del amole hasta dejarlo rechinante de limpio” (p. 35). En “Modesta Gómez”, se cuenta que las criadas recibieron a la niña para el baño y “la restregaron con raíz de amole, una y otra vez, hasta que la trenza quedó rechinante de limpia” (*Ciudad Real*, p. 66). En “Los convidados de agosto”, Emelina se abandona a un baño con “amole y jabón suficiente” (*Los convidados de agosto*, p. 65).

- d) Un sustrato regional-histórico, conformado por aquellas referencias a una situación histórica comprobable en la realidad (o, por lo menos, comparable), que involucra distintos niveles de comprensión de lo histórico, desde los referentes históricos propiamente dichos (por ejemplo, alusiones a situaciones o personajes históricos, etc.) hasta distintos tipos de notas informativas sobre costumbres del lugar, información geográfica, valores de monedas, refranes adaptados, etc. que dan cuenta de un mundo de provincia perfectamente reconocible que puede pasar por ficción para un lector urbano. En buena medida, la “traición” de Rosario Castellanos a algunos de estos referentes da cuenta de sus capacidades creadoras, preocupación también de la crítica genética. Así, por ejemplo, he anotado cuidadosamente referencias temporales sutiles en la novela que revelan un manejo magistral del tiempo de la ficción: el relato se inicia con el despertar de la hormiga tzisim, que nace con los primeros aguaceros (I, ii), para luego anunciar en I, xiv que “ya se entablaron las aguas” (es decir, que ya se inició la época de lluvia). Las ferias regionales también se anotaron y en I, xii se describirá la feria de san Caralampio; independientemente de varios aspectos de la fiesta considerados, la nota cronológica es importante: la feria de dicho santo es en febrero y no en los meses de lluvia. Cuando en este capítulo xii llegamos al desafortunado episodio del indio que prefiere viajar en la rueda de la fortuna colgando del asidero, podemos entender cómo procedió Rosario Castellanos. Toda vez que el episodio parte de un principio de realidad (como queda consignado en la carta que Rosario Castellanos dirige a Ricardo Guerra el 7 de agosto desde Comitán, donde relata esta anécdota presenciada en la fiesta que se le rinde a santo Domingo), la autora se permite algunas

licencias significativas al traslapar dos eventos distintos: la feria de santo Domingo del 6 de agosto (donde presencia lo narrado en la carta del 7 de agosto de 1950) y la de san Caralampio durante el mes de febrero. Esto confirma la idea de Rosario Castellanos de que “la lógica histórica es absolutamente distinta a la lógica literaria” y de que es posible abandonar “el suceso real” y trasladarlo a otro tiempo y espacio, como sucede con *Oficio de tinieblas*, hecho histórico de 1867 ambientado durante la época de Cárdenas.²⁰ Al mismo tiempo, vista esta estrategia desde la tradición literaria, parece clara la intención de Rosario Castellanos de situar la acción de la novela dentro de la temporada de lluvias, quizá como una articulación y superación simbólica con y de *Al filo del agua*: las cosas aquí ya no están a punto de pasar, sino que efectivamente pasan, igual que el aguacero ya no está a punto de caer, sino que efectivamente es telón de fondo.

Anoche llovió el primer aguacero, el que hace brotar esa hormiga con alas que dicen *tzisim*.¹⁷

¹⁷ La hormiga alada “aparece en los meses de junio y julio, cuando comienzan las lluvias en esas regiones [Tuxtla Gutiérrez, Comitán, Venustiano Carranza, Tapachula, etc.], así como en las zonas templadas y semitropicales de esta entidad” (Francisco Flores Estrada, *Cocina exótica de Chiapas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, pp. 31-32), con lo que se convierte en el primer indicio de la duración temporal que abarcará la narración: desde el principio de la estación de lluvias (véanse, por ejemplo, los indicios comentados en las notas 60, 78, 79 y 148) y hasta el mes de noviembre (III, xxii). Sobre la denominación de *tzisim* para la hormiga alada, habría que señalar que resulta frecuente la confusión con el *sulup*, hormiga de gran tamaño que sale al principio de la temporada de lluvia. Así, la hormiga llamada *tzisim* es una hormiga gigante comestible que sale después de la llegada del *sulup*, la hormiga con alas (como confirma Óscar Bonifaz en su imprescindible *Arcaísmos, regionalismos y modismos de Comitán, Chiapas*, 3ª ed., Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 1999, s.u. *tzisim* y *sulup*). De ahí el dicho comiteco que nos transmite Marco Antonio Puig en una entrevista realizada en mayo de

²⁰ EMMANUEL CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986, p. 529.

2004: "ya salió el sulup, mañana saldrá el tzisim".

En Comitán celebramos varias ferias anuales. Pero ninguna tan alegre, tan animada como la de san Caralampio. Tiene fama de milagroso y desde lejos vienen las peregrinaciones para rezar ante su imagen, tallada en Guatemala, que lo muestra de rodillas, con grandes barbas blancas y resplandor de santo, mientras el verdugo se prepara a descargar sobre su cabeza el hachazo mortal (Del verdugo se sabe que era judío).⁶⁰

⁶⁰ Fiesta anual que se celebra en el barrio de La Pila, en el ala norte de Comitán, con actividades durante todo el mes de febrero. Dolores Albores recuerda esta Feria en la década de 1940: "según decir de los comitecos, el santo más milagroso es san Caralampio, el viejito, como cariñosamente se le llama, abogado de las pestes, milagroso pero también castigador en todos los aspectos, y su feria la más larga y alegre del pueblo; puede decirse que todo el mes de febrero es feria, pues principia el día 2 con la entrada de flores de la virgen de Lourdes que se venera en el mismo templo y que termina el día 11. El día 10 es la entrada de flores de san Caralampio, de todas las rancherías y pueblos en general, para empezar el día 12 el novenario, terminando el día 20; pero quedan casi todos los puestos, juegos y ventas hasta el día 28 de febrero, completando así casi un mes de feria" (*Así te recuerdo Comitán*, edición de autor, Comitán, Chiapas, 1986, p. 24, citado por Carlos Navarrete, *Documentos para la historia del culto a San Caralampio*, Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1990, pp. 32-33). La escena a la que alude Castellanos representa el momento en el que el mártir va a ser decapitado por un verdugo romano bajo las órdenes de César Severo, en Antioquia de Pisidia, en el siglo II d.C., historia que llega a Comitán hacia 1850, cuando don Raymundo Solís compra a un soldado cubano o guatemalteco la novena del mártir y le cobra devoción, nombrándolo patrono de su rancho Tzeltón; esta devoción particular se volvió pública luego de una epidemia de cólera que, diezmando Comitán, respetó sin embargo la propiedad de Tzeltón (*Comitán, una puerta al Sur*, pp. 162-165). La figura de bulto de san Caralampio fue esculpida por el comiteco Tiburcio Gairán en 1859 y, años después, se mandó a hacer la talla del verdugo romano al también comiteco Vicente Cabrera, siguiendo la iconografía canónica del cuadro mandado a hacer por el fundador del culto hacia 1850, don Raymundo Solís. Sobre el verdugo romano, como cuenta Dolores Albores, "la creencia popular es que el hombre en cuestión era judío" y probablemente

también sea una creencia popular la procedencia guatemalteca de la talla. Desde la remodelación de la iglesia en la década de 1950, con la reducción del nuevo altar se tuvo que suprimir la presencia del verdugo romano (estos y otros datos en Carlos Navarrete, *ibid.*, pp. 22-23 y 41-45). Pese a describirla como la más alegre y animada, en una carta del 7 de agosto de 1950 apunta la autora que la fiesta de santo Domingo, patrono de Comitán, “es la más animada de todo el año”, pero agrega que “la que le sigue en orden de animación es la del 20 de febrero, día de san Caralampio. No, no es broma. Así se llama el santo y le tienen una gran devoción y una espantosa iglesia” (*Cartas a Ricardo*, p. 31). Según la cronología interna de la novela (“anoche llovió el primer aguacero [...]”, I, II; “Ya se entablaron las aguas”, I, XIV; etc.), la acción transcurre durante los meses de la temporada de lluvia, lo que explica que Rosario Castellanos haya trastocado las fechas de las fiestas patronales con fines estéticos: la de santo Domingo (el 6 de agosto) por la del propio san Caralampio (véanse a propósito las notas 72 y 196).

UNA CONSTRUCCIÓN CRÍTICA DE LAS NOTAS Y NO MERAMENTE LÉXICA

Es importante tener en cuenta que la anotación es contextualizada en todos los casos, por lo que las notas se redactan de acuerdo al horizonte de sentido que se actualiza en la novela y que, también en todos los casos, se ha preferido una presentación integral de las notas, anotando escenas o situaciones y no palabras, por lo que en muchos casos la llamada de la nota sólo se encuentra al final de un episodio que se quiere comentar y no en el momento de su primera mención léxica. Así, en el siguiente ejemplo se anota el pasaje que tiene su correspondencia con un paralelo biográfico extraído de la correspondencia de Rosario Castellanos, y no su incidencia léxica (que podría ser “circo”):

—Mamá, quiero ir al circo.

—Pero cuál circo. Son unos pobres muertos de hambre que no saben cómo regresar a su pueblo y se ponen a hacer maromas.¹⁷

¹⁷ En una carta del 7 de agosto de 1950, escrita durante su estancia en Comitán, Rosario Castellanos confiesa a Ricardo Guerra: “tú sabes cómo son esos circos que llegan a los pueblos. Una familia que emprende un viaje de placer. En el camino se les acaba el dinero y deciden convertirse en circo

para ganarlo. El papá se convierte, de la noche a la mañana, en el hombre fuerte que levanta pesas; la mamá es la cancionera y rumbera. Las dos niñas mayorcitas son trapecistas y al niño lo disfrazan de animal salvaje” (*Cartas a Ricardo*, p. 32).

En el caso de tratarse de varios miembros de un conjunto mayor, que se considera explicado en una sola nota, la llamada también se incluirá al final, para no distraer al lector con llamadas continuas. En el ejemplo siguiente, como se verá, la llamada de la nota se hace cuando las alusiones a la devoción popular terminan y presentan una consecuencia en el tejido de la narración:

—¿No son católicas? ¿No rezan todos los días antes de empezar y al terminar las clases?

Del fondo del salón se levantó una muchacha. Como de trece años. Gruesa, tosca, de expresión bovina. De las que la maestra condenaba —por su torpeza, por la lentitud de su inteligencia— a no dibujar jamás el mapamundi.

—Rezamos un Padre Nuestro, Ave María y Gloria. Los sábados un rosario entero.

—Gracias, niña. Me has proporcionado el dato que me faltaba. Puedes sentarte.

Ninguna de nosotras se atrevió a volverse a verla. Estábamos apenas por lo que acababa de suceder.

—Todo lo demás podía pasarse. Pero ésta es la gota que colma el vaso. Le prometo, señorita profesora, que de aquí saldré directamente a gestionar que este antro sea clausurado.⁴²

⁴² Las alusiones a la devoción escolar (el cuadro de san Caralampio sobre el pizarrón, la inmolación como mártires y esta última sobre la costumbre de rezar) completan el cuadro de anticlericalismo que domina durante el periodo. Aunque desde la Constitución de 1917 se insistió en la educación laica, en la práctica ese principio sólo tuvo efecto hasta el gobierno cardenista con la reformulación del artículo 3º, relativo a la educación pública. La reforma constitucional del 13 de diciembre de 1934 resulta sintomática de esta nueva orientación: “La educación que imparta el estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la

vida social" (el mismo artículo 3º en la Constitución de 1917 rezaba en su versión anterior "La enseñanza es libre; pero será laica la que se dé en los establecimientos oficiales de educación, lo mismo que la enseñanza primaria, elemental y superior que se imparta en los establecimientos particulares"; véase, en ambos casos, *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, reformas y adiciones, 1917-1994*, Partido Revolucionario Institucional, México, 1994, p. 3). La reacción intolerante del inspector escolar ejemplifica bien la respuesta general de las autoridades ante la devoción popular. Como apunta Jorge H. Portillo, "la persecución religiosa y la imposición educativa, durante el periodo de Cárdenas, eran en realidad dos diferentes aspectos de un mismo programa, del intento de borrar la tradición cristiana e introducir una nueva ideología dentro de las conciencias de los mexicanos. Por eso, ambos fenómenos se dieron simultáneamente y desaparecieron de igual manera, al encontrarse con la tenaz oposición del pueblo y la falta de apoyo extranjero" (*El problema de las relaciones entre la Iglesia y el Estado en México*, Costa-Amic, México, 1982, p. 52). Victorien Lavou sugiere que en la novela se reactualizan "los debates en torno a la escuela socialista que, excepción hecha de su dogmatismo o de su marcado anticlericalismo [...], carece de un programa, de una orientación claramente definida" (*Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de "Balún-Canán" de Rosario Castellanos*, tesis doctoral, University of Pittsburgh, Pittsburgh, Penn., 1991, p. 234).

En los casos en los que una nota incluye dos o más sustratos de los mencionados en la sección anterior, estos se intercalan por orden de interés, de acuerdo con el lugar que se anota. Así, una misma nota puede involucrar distintos tipos de información; en esos casos, lo que se considera más importante para la comprensión de la novela se deja al principio de la nota y lo que se considera menos relevante cierra a manera de excurso.

HACIA UNA ANOTACIÓN CRÍTICA

Las herramientas con las que contamos hoy por hoy para iniciar una reflexión sobre la anotación crítica dentro del arduo camino que conduce a una edición considerada crítica son numerosas: cada edición anotada puede, virtualmente, nutrir nuestra experiencia y nuestro ahora pobre listado de estrategias. El trabajo más urgente, en mi opinión, consiste en tasar, documentar y sistematizar los hallazgos felices y las caídas para poder

orientarnos en un futuro de acuerdo con ciertas tendencias que resulten mejores o menos buenas según públicos y criterios de colección, según mercados e intereses comerciales, de modo que estemos en la posibilidad de evaluar también las notas y con ello mejorar, especializar y profesionalizar un campo de trabajo que hoy poco a poco empieza a verse más favorecido en los manuales, como puede comprobarse en *La edición de textos* de Miguel Ángel Pérez Priego o en el más reciente *Manual de edición crítica de textos literarios* de Ana Elena Díaz Alejo, así como en las notas sueltas de Julio Neira al referirse a la edición crítica de epistolarios en su *La edición de textos: poesía española contemporánea*.²¹ Si queremos anotar con método, lo mejor es sentarnos a cosechar con cuidado el trigo de la siembra temprana, seleccionar el grano que consideremos más sabroso y consignar nuestra experiencia, para allanar el camino a quienes nos siguen en la faena.

²¹ JULIO NEIRA, *La edición de textos: poesía española contemporánea*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2002.

La edición de textos recogidos de la tradición oral: el caso de los cuentos tradicionales

Aurelio González
El Colegio de México

Ferdinand de Saussure dijo en su conocido *Curso de lingüística general* que “lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero”.¹ Por lo tanto, a partir de esta diferencia, podríamos decir que al editar un texto de tradición oral, esto es, al ponerlo por escrito con intención de fidelidad, simplemente estamos tratando de representar el estado del texto en cuanto lengua hablada. Pero la realidad es que se trata de una situación mucho más compleja que involucra otros factores. Por ejemplo, la psicolingüista Elinor Ochs ya planteó, alejándose de cualquier posición que considere la transcripción como un proceso mecánico o inocuo, que la transcripción es un proceso selectivo que refleja los objetivos teóricos, las hipótesis y las definiciones del investigador que hace una transcripción,² esto es, la edición no sólo refleja el estado de lengua sino que propone una forma de síntesis de la manera en que quien hace la transcripción y edición considera al texto en cuestión.

Por otra parte, también hay que tomar en cuenta que la edición de un texto de tradición oral no puede seguir de forma total los caminos habituales de la crítica textual, sin embargo, en muchos casos el editor se encuentra en una situación cuando menos ambigua en la que por un lado reconoce la

¹ Traducción de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1974, p. 72.

² “Transcription is a selective process reflecting theoretical goals and definitions [...] Furthermore, the transcript should reflect the particular interest—the hypotheses to be examined—of the researcher” (ELINOR OCHS, “Transcription as theory”, en E. Ochs y B. Schieffelin (eds.), *Developmental pragmatics*, Academic Press, San Francisco, 1979, p. 44).

individualidad de la versión y por otro trata, dentro de lo posible, de volver válidos para el texto oral los métodos y modelos definidos para el texto escrito. Pero en este sentido no hay que olvidar que a un texto tradicional que vive en el ámbito de la transmisión oral no se le puede intentar reconstruir una redacción definitiva; lo que sí se puede llevar a cabo cuando se tiene un conjunto de versiones es una *recensio* en la cual se muestren las probables derivaciones y sucesiones. Tal *stemma* indicaría un modo de difusión y un hecho cultural, pero no sería un medio de llegar a la forma auténtica del texto primitivo, misma que, de existir, realmente no interesa.³

También hay que entender que la transcripción pone en relación el texto (intrínsecamente oral) y el lector (producto cultural del texto escrito), esto hace que “a transcrição não pode ser tão fiel ao texto oral que o torne ilegível nem tão normalizadora que, sendo confortável para o leitor, ponha em perigo a identidade do texto”.⁴ Entonces, la función del editor es conseguir el equilibrio entre evitar la traición al origen y características del texto y la marginalización del lector.

Por lo tanto debe quedar claro que el objetivo del editor es proporcionar un texto que ponga de manifiesto sus características, pero al mismo tiempo pueda ser considerado como literario.

Este planteamiento parecería bastante claro y razonable en cuanto a sus objetivos; sin embargo, tenemos muchos casos en los que esto no es así y se pretenden metas que están muy alejadas de las posibilidades de una edición o incluso de un texto literario. Veamos, como ejemplo, el siguiente planteamiento sobre los criterios seguidos para la edición de sus cuentos folclóricos por el investigador guatemalteco Celso Lara Figueroa: “[...] nos hemos ceñido lo más posible a la palabra del cuentero. Hemos buscado reproducir en el papel su dicción y las modalidades de su habla, cosa de suyo difícil, si no imposible, pues debe tomarse en cuenta que la lengua oral se manifiesta en forma muy distinta de la escrita”.⁵ A pesar de esta primera afirmación, más adelante el editor dirá que se han conservado todas las muletillas que utiliza el informante tales como “e, eh..., ah..., ¿hummm?, ¿verdad?, bueno..., pues...”; y que, además, se destaca en el texto toda palabra que no

³ Cfr. FRANCA BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Atene, Padua, 1975, pp. 241-242.

⁴ ANA MARIA MARTINS, “A edição de romances e o problema da pontuação”, en D. Catalán, A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar y A. Valenciano (eds.), *De balada y lírica*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense, Madrid, 1994, t. 1, p. 360.

⁵ *Cuentos populares de Guatemala*, Universidad de San Carlos, Guatemala, 1982, p. V.

haya sido debidamente pronunciada, pero que los sonidos de las letras *s*, *c*, *z*, *ll*, *v* se han “escrito” y “usado académicamente”; esta consideración se debe a que los informantes no son distinguidores. También aclara que se usa el paréntesis para “las palabras o frases interpoladas por el transcriptor y el investigador para hacer más fluida y comprensible la lectura del cuento”⁶ y los corchetes para las palabras o frases que introduce el informante y que no pertenecen al hilo central de la narración del cuento. Finalmente los puntos suspensivos indican interrupciones propias del informante y los puntos suspensivos entre paréntesis (...) las partes no recogidas del texto (interrupciones de la grabación). Todos ellos son criterios bastante alejados de las normas habituales de edición que, por ejemplo, usan el corchete para las intervenciones del editor. Lara Figueroa concluye diciendo que:

Cada uno de los cuentos está tratado de dos formas: una sinopsis que resume la acción del cuento, lo que permite al lector percatarse del mismo sin las peculiaridades propias de la tradición oral. Éstas, que son vitales para la comprensión de la narrativa oral y de la idiosincrasia de los narradores en particular y de la comunidad y región en general, se perciben con la versión literal del cuento [...]⁷

La síntesis nos puede permitir conocer superficialmente la historia que se narra, pero desde luego no el texto en cuanto expresión literaria.

Bajo estos criterios se le atribuye al texto editado un valor referencial de la *performance*, lo cual no está en su condición esencial ya que como decíamos al principio, recordando a Saussure, la escritura sólo puede reflejar el habla, pero desde luego no las características de la puesta en acción del habla. Por otra parte, cabe preguntarse ¿cuál es el valor que le da este editor al texto como literatura cargada de un valor estético? Es claro que lo que le interesa es convertir el cuento en un documento antropológico.

Ante esta detallada exposición de criterios, aunque inestables en su práctica, por el contrario, tenemos otros editores que no proporcionan ninguna información sobre su forma de tratamiento del texto y, sin embargo, editan el texto recogido de la siguiente forma:

⁶ *Ibidem*, p. VI.

⁷ *Idem*.

- Póngase en vela, que ustes no acolocó a un hombre, acolocó a una mujer.
 Y el rey dijo:
 —¿Cómo he acolocao una mujer?
 Y el hombre le dijo:
 —La he visto con un vistuario que no conozco, pero que es de mujer.⁸

Como salta a la vista hay una serie de términos que no tienen la forma habitual. Se trata de conservar las peculiaridades del habla local, pero ¿hasta qué punto?

En otros casos, los criterios de edición ni siquiera se hacen explícitos, tal vez por considerar que no es necesario; esto nos indica que el rigor en una edición no parece ser, para algunos editores, pertinente para este tipo de textos. Tal es el caso de Olivares Figueroa en su *Folklore venezolano. Prosas*, de 1954,⁹ quien incluye una serie de textos muy irregular, pues unos están muy normalizados, otros conservando las peculiaridades (especialmente términos) regionales y otros en los que se mantiene la pronunciación local. Evidentemente esta pluralidad de formas no apoya la seriedad del tratamiento de los textos ni le permite al lector formarse una idea clara de las características de la tradición o incluso del estilo de los cuentos.

Por lo general, del problema de la edición de los textos de transmisión oral muchos autores están conscientes, incluso algunos reflexionan sobre el sentido de editar y sus limitaciones, y nos dicen, recordando a Ong o a Pedro Salinas, “fijar la palabra en el espacio es tanto como detener el tiempo y resguardar el mundo de su desaparición: la escritura es una certeza de permanencia”¹⁰ y más adelante

Así leamos en silencio, las letras nos comunican, además de un sentido, una voz un tono, una modulación; sólo que en la oralidad no necesitamos hacerlo; al escuchar un relato, estamos ante el lenguaje en su pureza, desplazándose por el aire hasta que lo perdemos de oído. En este caso podemos

⁸ “La princesa desaparecida que quería más a su padre que la sal” (JAVIER FERNÁNDEZ, *Fábulas, mitos, cuentería, cuentos del velorio cubano*, Aguilar, Madrid, 1997, p. 78).

⁹ Ministerio de Educación, Caracas, 1954.

¹⁰ MAURICIO GALINDO CABALLERO, CARLOS AUGUSTO GARCÍA LÓPEZ y JORGE VALENCIA CUÉLLAR, *Mitos y leyendas de Colombia, Tradición oral indígena y campesina*, Intermedio, Bogotá, 1987, p. 23.

determinar acentos y tonalidades, dialectos, inclusive regionalismos; en el otro, debemos imaginarlos.¹¹

Toda esta consideración puede resultar incluso poética, pero al leer los textos transcritos resulta que los campesinos colombianos tienen un español particular que ha sido sometido a un proceso de edición:

E. H.: Y era en... en la mitad de la laguna; no era en un comején, sino en un morrito que había ahí; allá estaba. ¡Claro! Y el papá le preguntó: "Mija, ¿a usted qué le pasó?" Y ella contestó: "No, que una niña me llamaba, con unas florecitas... y me llamaba y me hacía así... que camine y camine."¹²

Otros autores critican la edición de los textos porque hace que se pierdan los elementos de la *performance*, pero no parecen prestar mucha atención a lo que es el texto en sí mismo y como expresión literaria, ni a lograr que comunique su especificidad textual (perdiendo lógicamente el elemento de la *performance*). En este sentido Lilian Scheffler dice:

Para los especialistas es de vital importancia que los relatos sean transcritos tal y como son narrados, con objeto de poder analizar la forma y el estilo de los mismos, para lo que es necesario recurrir a la grabación o bien al dictado frase por frase. Sin embargo, una vez que el material se presenta de forma impresa se ve afectado en lo que se refiere a la imposibilidad de transmitir la emoción, los gestos, los ademanes y los matices de la voz con que los acompaña quien los narra.¹³

Me parece que es legítimo cuestionar la pérdida de los elementos de la *performance*, pero no hay que olvidar que éstos, a fin de cuentas, son extratextuales y se pueden conservar en una serie de paratextos, pero ¿cómo se hace para que el texto mantenga su característica de oralidad y se configure como un objeto literario específico? ¿No acaso el editor es quien debe hacer esa transformación? Actividad indudablemente difícil pues no se trata de completar, corregir o mejorar, posición que era la habitual hasta ya entrado el siglo XX,

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 166.

¹³ *La literatura oral tradicional de los indígenas en México*, Dirección General de Culturas Populares-Premiá, Puebla, 1986, pp. 11-12.

sino simplemente se trata de generar un texto lo más aproximado a la voluntad literaria del transmisor. Y aquí hay que recordar que para el transmisor, el texto tiene una perspectiva bastante concreta; en primer lugar, se trata de textos que nos cuentan historias extraordinarias o fuera de lo común, y por ello ya dotados de una particularidad; además, la forma en que están contadas estas historias le gustan al narrador y a su comunidad y las aprecia en su dimensión estética (como ellos dicen, "son bonitas"). La historia está más o menos asociada a una forma, esto depende en primer lugar del género, ya que, por ejemplo, los textos poéticos permiten una fijeza mucho mayor que aquellos que están en prosa, aunque estos últimos están marcados por determinados usos formularios, sobre todo al principio y al final.

La complejidad del problema se puede evitar; así, por ejemplo, la serie "Lenguas de México" de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública simplemente dice en la presentación que "en cada uno de los relatos compilados, el autor o la institución particular se responsabilizan de la elección de grafías y sistemas ortográficos adoptados para la representación escrita de la tradición oral en los diversos grupos étnicos del país".¹⁴ De esta forma, no se dice cuáles fueron los planteamientos básicos y se desvía la responsabilidad de una forma anónima y poco seria.

El problema está presente desde el inicio de la cuestión ¿Cuál es el objeto de editar los textos de tradición oral? Para responder, en primer lugar creo que el objeto no puede ser reproducir los elementos de la *performance*, ya que como hemos indicado, éstos o bien son suprasegmentales o bien pertenecen al ámbito de la ejecución en una perspectiva gestual y corporal que no entran en lo que sería la construcción de un texto literario escrito. Por otra parte, una vez que existen los medios tecnológicos para conservar estos elementos como la grabación o la filmación, no se ve la necesidad de que deban estar presentes en la edición textual y mucho menos, si se incluyen algunos, no indicarlo.

En otra colección, *Mexican tales and legends from Veracruz*, debida a Stanley Robe, uno de los recolectores más conocidos en la investigación de los cuentos tradicionales de México, éste nos dice a propósito de la transcripción de los textos grabados a distintos informantes:

¹⁴ *Relatos guñijos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares, México, 1995, p. 4.

The narratives were then transcribed, preserving as faithfully as possible the informant's own pronunciation, phraseology, and vocabulary, in order to maintain his identity as storyteller and to make the text a genuine expression of the popular culture of Veracruz.¹⁵

Y más adelante puntualiza que "I have attempted to make the texts intelligible and accessible to a wide audience of readers of Spanish".¹⁶ Para lo cual sólo aclara que utilizó las convenciones habituales de la ortografía española, evitó las formas dialectales que podrían confundir al lector y, para facilitar aún más la comprensión, incluyó un glosario de términos poco usuales.

Sin embargo, en los textos transcritos vemos que se han conservado muletillas como "este" o los arrepentimientos y preguntas del informante: "En eso que se va el coyo..., el conejito" "En eso que se para junto de un, de una lata llena de, de estos ¿cómo se llaman?... este... que pican ¿tú?... jicotes",¹⁷ todo lo cual difícilmente se puede considerar que pertenece al texto concebido como una unidad literaria, con valores estéticos. Se trata de elementos que pertenecen a un discurso espectacular. Haciendo un paralelo sería como considerar que la marca de agua o la filigrana del papel forman parte del texto literario. Que no forme parte no quiere decir que no debamos mencionarlo al hacer la descripción general.

Otros editores al plantear sus criterios de edición pueden llegar a ser obvios o cuando menos ingenuos y decir:

[...] procedimos a transcribirlos, respetando el argumento, los personajes, las acciones, la secuencia narrativa, las ideas, el narrador, el tema y los modismos regionales. Sólo sustituimos algunas palabras para dar uniformidad a los textos, por ejemplo, en ocasiones decía 'pos' y en ocasiones 'pues': optamos por este último. También se eliminaron repeticiones y algunas expresiones como risas, titubeos y comentarios al margen.¹⁸

Me parece que el respeto que indica es el requisito para poder decir que se trata del mismo texto el de la transmisión oral y el escrito; sin embargo, Hilda Monge toca un aspecto muy importante: ¿cuál es el grado de unifor-

¹⁵ University of California, Berkeley, 1971, p. 16.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ "El coyotito" (*ibid.*, p. 22).

¹⁸ HILDA LUZ MONGE ESQUER, *El bullicio de la sierra. Tradición oral de la sierra alta de Sonora*, Universidad de Hermosillo, Hermosillo, 1996, p. 29.

midad que se puede aceptar? ¿Es legítimo eliminar las repeticiones? Y aquí hay que distinguir los términos que tienen valor significativo de los que no lo tienen. Una repetición puede tener un valor estético, una función nemónica o ser un rasgo de estilo, pero también puede significar una simple debilidad de memoria, en cuyo caso su presencia en el texto editado no es necesaria. Lo mismo puede decirse a propósito de la regularización.¹⁹

Otra opción que nos ofrecen los editores de textos de tradición oral, cuando éstos han sido previamente editados, es la siguiente: "La edición original de los cuentos fue colectada por don Juan Rael. La preparación hecha para este libro respetó en todo lo posible el dialecto nuevomexicano, asegurando sólo la corrección gramatical. El glosario ayudará al lector a reconocer los arcaísmos e indigenismos de este dialecto".²⁰ La pregunta es ¿cómo se armoniza la "corrección gramatical" con las peculiaridades dialectales?

Escapando de toda esta problemática un editor puede no decir una palabra sobre cómo edita los textos y simplemente avisar que "[...]se ha respetado —para dar originalidad y belleza— los ricos giros del habla regionalista".²¹

Y esta "originalidad y belleza" se encuentran en expresiones como esta: "¡Güenos días, tía cucaracha!"²²

Expresión que tiene un matiz más que difundido, al grado de ser un lugar común por su difusión y propio del habla popular de muchísimos lugares. Independientemente de lo anterior, en este caso se trata de un trabajo absolutamente despojado de seriedad y bases sobre el origen de los textos y, además, muy descuidado.

Un aspecto muy importante en la edición y al cual muchas veces no se le presta suficiente atención al editar textos orales tradicionales es el de la puntuación. No hay que olvidar que:

Los signos de puntuación constituyen un sistema complejo cuya puesta en marcha entraña mucho más que el solo conocimiento de la normatividad

¹⁹ Es claro que cuando la edición se quiere que tenga otros usos, como el de documento lingüístico, la regularización no es deseable pues se pierde la alternancia o coexistencia de formas.

²⁰ JOSÉ GRIEGO MESTAS y RUDOLFO A. ANAYA, *Cuentos. Tales from the Hispanic Southwest*, The Museum of New Mexico, Santa Fe, 1980, p. 6.

²¹ FRANCISCO VIDAL, *Cuentos fantásticos y campiranos en Guerrero*, Instituto Guerrerense de Cultura, Chilpancingo, 1984, p. 9.

²² "El conejito" (*ibid.*, p. 175).

y la sintaxis de los textos. Para hacer un óptimo empleo de los mismos, es necesario reconocer, también, las diferentes funciones que pueden tener en los diferentes tipos de textos, así como los énfasis tanto prosódicos como retóricos que su utilización involucra.²³

Es importante señalar entonces que la puntuación no es un simple planteamiento retórico ni la elemental indicación de pausas; en realidad, la puntuación implica ya un primer análisis del texto y desde luego una injerencia del editor en el significado del texto, por lo cual se debe ser sumamente cuidadoso.

Desde el transcriptor ya se es entonces un editor que propone un texto en el cual, mediante los recursos de la escritura, se sugieren todos aquellos aspectos del lenguaje que no pueden ser anotados tal cual.

Pero, además, existe el problema de la configuración del texto literario, lo cual implica una normalización del texto en el cual se tienen que suprimir los elementos que están ligados directamente con la enunciación, porque no forman parte del texto en cuanto producto estético.

Jesús Suárez López considera que el texto impreso “reproduce una oralidad mecánicamente mediatizada, diferida en el espacio y en el tiempo, y, por tanto, sin posibilidad de interacción entre emisor y receptor”.²⁴

Esto es cierto, pero el objeto de la edición también debe ser poner al alcance de un lector el texto en cuanto documento literario y esto se puede hacer incluyendo aspectos de la historia editorial del discurso en cuestión y creando un texto paralelo (como la anotación que se hace en un texto culto).

Julio Camarena, con mucho sentido común nos dice: “por mucho rigor que se ponga, no deja de ser quimérico pretender reproducir en letra impresa cuentos que fueron ejecutados oralmente: el lenguaje gestual, las pausas, las variaciones en la modulación de la voz han de quedar fatalmente fuera para dedicar atención exclusiva al texto”.²⁵

Ante todas estas posibilidades creo que se puede plantear como principio básico que la edición del texto de tradición oral, en este caso cuentos

²³ CLAUDIA MARÍA ZAMUDIO MESA, *El papel de la escritura alfabética en la construcción del dato oral*, Tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2004, p. 324.

²⁴ JESÚS SUÁREZ LÓPEZ, *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 1998, p. 19.

²⁵ *Cuentos tradicionales de León*, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación de León, Madrid, 1991, t. 1, p. 27.

folclóricos o tradicionales, puede apoyarse en las líneas generales habituales del tratamiento de textos de la tradición manuscrita o escrita culta, pero sin perder de vista que sus objetivos son otros: no se trata de reconstruir un original primigenio ni de fijar un texto, se trata de iluminarlo y presentarlo ante el lector de manera que se manifiesten sus características literarias y estéticas.

V. EDICIÓN CRÍTICA GENÉTICA

Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas

Israel Ramírez

Universidad Nacional Autónoma de México

No puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.

JORGE LUIS BORGES

Las notas que estructuran este trabajo no pretenden dar respuestas o métodos de trabajo para las ediciones de autores contemporáneos; antes bien, se limitan a problematizar en la necesidad de vincular el trabajo genético con el de edición crítica para la mejor transmisión, análisis e interpretación de las obras de factura reciente.

La tradición de estudio que sustenta la labor realizada por el filólogo sobre los textos antiguos no solamente es precisa e indispensable, sino de una vigencia capital dentro de las humanidades. Su reflexión teórica constantemente es enriquecida conforme se presentan nuevos casos que ameriten la discusión sobre cómo y de qué manera se aplicará la labor filológica. En este sentido, las obras contemporáneas ofrecen campos de estudio fecundos. Por una parte, la diversidad de materiales pre-textuales se puede multiplicar ahora entre: borradores, apuntes, cuadernos de autor, etcétera. Por el otro, la co-presencia de materiales para-textuales (es más común: noticias de próximas publicaciones, entrevistas, correspondencia), proporcionan paralelamente comentarios que pueden servir no sólo para estudiar la génesis de la escritura sino que, también, podrán arrojar material valioso al discernir entre la validez de una u otra lección en casos particulares.

Si bien sabemos es indispensable mantener —y acrecentar— la tradición de estudio filológico en México, las personas interesadas en editar críticamente textos modernos necesitan ser respetuosos tanto de la textología —no sólo en su labor de transmisión— sino en su capacidad y apuesta para la interpretación. Por su parte, también la edición genética exige una labor de interpretación de los descubrimientos o de los elementos descritos; es aquí donde la ecdótica con todos sus años de sapiencia puede orientar a la joven “genética”. Además, aunque por caminos distintos, tanto la textología como el estudio genético comparten métodos de trabajo encaminados a presentar un “texto” o un “proceso de gestación” que sirva para las posteriores lecturas críticas de la obra.

UN POCO DE HISTORIA DE LA CRÍTICA GENÉTICA

Cuando en 1972 Jean Bellemin-Noël introdujo la noción del *avant-texte* (pre-texto, ante-texto o proto-texto) en el estudio de un poema de Czeslaw Milosz dio —sin proponerlo conscientemente— carta de presentación a los estudios de crítica genética.¹ Si la aceptación del concepto de “texto” establecía el punto de partida de los estudios críticos hermenéuticos en la modernidad, el cambio de paradigma que establecerá Bellemin-Noël, al darle valor a los manuscritos de la obra, replanteará los alcances y objetivos de nuestra disciplina de interpretación. Los manuscritos ya no serán sólo un fetiche, pasarán de ser “objeto personal” del escritor, para reconfigurarse como parte substancial de estudio del proceso genético de la escritura, mismo que desplegará sus resultados como fase de una compleja estructura de lectura crítica de la obra en cuestión.

Tan radical será el cambio que se produzca desde aquella propuesta, que la *estructura escritural* que denominamos en la actualidad “texto” se verá reconfigurada en su sentido de “estable, clausurado y fijo”. “*Le texte n'existe pas*”, afirmará Jacques Petit en 1975, como prosecución de la reflexión emprendida años atrás. Sin embargo, transcurrirá una década para que el francés Louis Hay consagre un artículo célebre sobre la inexistencia del “texto” tal como se entendía hasta ese momento.² “La obra es la máscara mortuoria

¹ JEAN BELLEMIN-NOËL, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Larousse, Paris, 1972.

² LOUIS HAY, “*Le texte n'existe pas*”, *Poétique*, 62 (1985), pp. 147-158.

de la creación”, apuntaría tajante, en 1928, Walter Benjamin. De manera paralela a Hay, Almut Grésillon, Pierre-Marc de Biasi y Jean Louis Lebrave son los pilares que en Francia, dentro del equipo del CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*) fijarán las bases de lo que devino en denominarse crítica genética.

En el terreno latinoamericano, para dibujar sólo un esbozo, tendremos la primera manifestación de trabajo genético en 1983, cuando Ana María Barrenechea publique el *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”*, de Julio Cortázar, donde se concentra material relativo a la concepción de la novela. De manera incansable, en su afán por difundir la novedosa teoría en Latinoamérica, coordinará en el año de 1994 un número monográfico en *Filología* (revista Argentina) sobre esta novedosa disciplina. Muy cercana a Barrenechea, Élica Lois publicará su libro *Génesis de escritura y estudios culturales*, además de múltiples capítulos y artículos sobre esta disciplina.³ Asimismo, no hay que olvidar la labor de la UNESCO, mediante la fundación de la Colección Archivos, como amplia difusora del trabajo de edición y comentario de textos contemporáneos, donde está presente dentro del esquema tipo de las ediciones el sesgo genético. También es de subrayar que en São Paulo, Brasil, se publica la revista *Manuscrita* (1994 a la fecha), de orientación semejante a la francesa *Genesis* (1992 a la fecha) sobre estudios de genética textual.

GENÉTICA Y CRÍTICA TEXTUALES

Es evidente que la “genética” comparte lazos estrechos con el trabajo emprendido por la crítica textual. Por una parte, la crítica genética puede calificarse como una vertiente moderna de estudio filológico debido a la necesidad por estudiar fenómenos textuales que para textos antiguos no se contemplaban: borradores, esbozos, apuntes, cuadernos de notas, etcétera. Al respecto, es de subrayar que el propio Karl Lachmann realizó una de las primeras ediciones de un autor moderno (*Obras completas* de Lessing, de 1838-1840), empleando sus manuscritos (aunque aquí sólo como lo hacen con los medievalistas, es decir, como testimonios para presentar el texto). Ambas disciplinas comparten su raíz filológica, pero también su sentido de

³ ÉLIDA LOIS, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Edicial, Buenos Aires, 2000.

trampolín hacia la crítica literaria; las acerca la necesidad de proponer una “edición” que dé cuenta de su teoría y práctica: ya sea genética o textual. La primera inicia su enfoque desde los borradores hasta aquella versión que el autor consiente en editar, ahí se analizarán los mecanismos de escritura y modificación del texto. La crítica textual tiene por objetivo principal presentar el mejor texto posible, confiable y responsable, sobre el cual pueda erigirse la discusión o interpretación de dicha obra con la mayor seguridad de que todas las lecciones han sido examinadas y seleccionadas con juicio certero.

Figura 1.
Fases de transmisión genética⁴

<i>Pre-redaccional</i>	Planos, escenarios generales, programa o proyecto de argumentos, notas, esbozos, croquis, esquemas, apuntes, etcétera.
<i>Redaccional</i>	Manifestaciones que plantean una propuesta textual en marcha: borradores.
<i>Pre-editorial</i>	Manuscritos predefinitivos o definitivos; copia en limpio (autor o transcriptor); mecanuscrito, compuscrito. El “bon à tirer”; las pruebas de imprenta.
<i>1ª Fase editorial</i>	1ª edición “completa”. Se habla entonces de la “historia del texto”; aquí termina la “genética pre-textual” e inicia la “genética textual”, espacio donde pueden confluír la EG y la EC.
<i>2ª Fase editorial</i>	Edición modificada por el autor; últimas ediciones en vida; correcciones autógrafas en el volumen del autor, etcétera. Termina la génesis.
<i>3ª Fase editorial</i>	Ediciones críticas; escolares post-textos (adaptaciones) y para-textos.

En el campo de trabajo de las obras modernas, estableciendo las correspondencias entre la crítica genética y la textual, se puede sintetizar que mientras

⁴ Traducción, esquemática y adaptada, de las fases genéticas que PIERRE-MARC DE BIASI desarrolla en su capítulo “Procesos de escritura y fases genéticas”, en *La Génétique des textes*. Nathan, Paris, 2003, pp. 29-49. Como puede observarse, sólo hasta la tercera fase editorial la génesis ya no se presenta.

la edición crítica ofrece como resultado “hipótesis textuales” de trabajo desde un texto completo (novela, canto, poema), la edición genética manifiesta “procesos textuales” y trabaja desde los pre-textos (bosquejos, cuadernos de apuntes) hasta el documento completo, y continuará —si es que así lo exige el caso— después de la edición del texto en tanto el autor introduzca “sustituciones” que prolonguen el proceso de creación. Esta última reflexión es la que mejor ejemplifica el vínculo directo entre ellas —aplicada a obras contemporáneas—, ambas pueden emplear materiales manuscritos y editoriales. Es decir, hay dos tipos de génesis que pueden estudiarse. La genética del manuscrito (o pre-textual) y la genética del impreso (o textual), misma que, como podemos colegir, mantiene contactos evidentes en su corpus de investigación con el de la edición crítica del texto, aunque los objetivos sean distintos.

En la actualidad, la edición textual puede hacer uso de testimonios que se remontan cronológicamente a estadios anteriores a la primera edición de un texto. Encontramos entre la tradición de un texto moderno: apuntes manuscritos (secciones, párrafos, poemas, versos), la primera versión manuscrita completa, secciones (poemas, cuentos o capítulos publicados como adelanto), la copia en limpio mecanoscrita (o compuscrita), las pruebas de imprenta, la primera edición, el ejemplar de autor con anotaciones a mano, comentarios sobre pasajes específicos en cartas, entrevistas, videograbaciones, etcétera. Como observamos, la labor ecdótica no tiene únicamente por finalidad la labor de “reconstitución de un texto” (como sí ocurre en textos antiguos); se añade ahora de manera frecuente la labor de “restitución y depuración” en la tradición contemporánea, acción emprendida ahora con la conjunción de materiales pre-textuales, textuales y para-textuales. Mientras que la edición genética trabaja igualmente con pre-textos y para-textos sólo cuando la “génesis” de la obra se continúa en obras ya editadas se trabaja con textos. En una palabra, ambas hacen uso de materiales idénticos, pero con finalidades distintas. No es que sólo se gire 180 grados la orientación del procedimiento de la textología (es decir: del “texto” hacia el manuscrito), sino que cada teoría establece dentro de sus concomitancias objetivos particularmente distintos:

en tanto el *stemma* parte del *codex archetypus* [en la crítica textual,] y va filtrando las diferentes derivaciones textuales caracterizadas como direcciones diversas dentro de un proceso general de desviación, de corrupción, la genética textual parte de los llamados “pre-textos” (en francés, *avant-textes*), que

vienen a ser como arroyos y ríos que confluyen hacia esa desembocadura que es el texto. No obstante, no se trata de la mera inversión de una dinámica, se trata de un nuevo objeto de análisis: la escritura en proceso.⁵

La edición crítica trabaja con pre-textos únicamente para determinar (después de la colación) si la lección que arroja un testimonio tiene valor textual o si es producto de un error de copia. Los pre-textos podrán arrojar entonces lecciones distintas que fueron pasadas por alto, modificadas, agregadas en cierto estadio, etcétera, pero, en definitiva, el editor deberá elegir una de ellas según el tipo de texto que presente como base para su trabajo (la *editio princeps*, la última edición publicada en vida del autor, la edición cuidada por el propio escritor, etcétera). Pero en la edición genética no pueden ser mezcladas las lecciones de los materiales pre-textuales, pues cronológicamente pertenecen a distintos estadios redaccionales. La edición genética hará uso de los pre-textos para determinar cómo fue el proceso de gestación que se conserva documentado. Todas las versiones tendrán igual valor textual puesto que todas son introducidas por el autor y, en resumen, su finalidad consistirá en dar cuenta de todas esas “sustituciones genéticas”. No hará la “reconstrucción” del texto con base en las mejores lecciones, ni tampoco en una “restitución” gracias a la depuración de erratas agregadas por manos ajenas, sino que evidenciará y, posteriormente, establecerá un análisis de cómo se originó (génesis) la obra hasta el momento en que su autor decidió abandonarla. Si la crítica textual tiene por finalidad la presentación de un texto, la genética presenta un “proceso” de construcción; por lo cual no sólo hay que consignar que existió un reemplazo o sustitución (B por A), sino hay que hacer evidente el paso de A → B. Subrayemos, hacer crítica de variantes no es hacer crítica genética.

Una edición genética se postula, entonces, como la transcripción de un proceso significativo fracturado y multidimensional que rompe la ilusión de linealidad a la que nos tiene acostumbrados la letra impresa. Representar ese proceso y facilitar su “legibilidad” es su finalidad. Y es en este sentido que una edición genética pretende ser una máquina de leer los testimonios de la arqueología de una producción literaria.⁶

⁵ Lois, *op. cit.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

De lo anterior también se deduce que la “genética” no trabaja con “textos”; es más, los cuestiona al considerarlos un proceso en constante movimiento, de ahí que las diferencias entre los distintos pre-textos no se consideren variantes de un “texto” lineal, fijo y clausurado (como sucede en la crítica textual), sino “sustituciones” del proceso genético.⁷ La edición crítica propone leer “textos”, la genética: “pre-textos”. La génesis no es lineal, sino dimensional, múltiple y variable. Por tanto, las borraduras reflejan también los conflictos, tensiones y pulsiones por las que el autor transitó durante la escritura: “Le brouillon n’est plus la préparation, mais l’autre du texte”.⁸

De esta forma, el aparato crítico y anotaciones de la edición crítica es por sobre todo “espacial”; el de la edición genética, siendo congruentes con sus postulados, debe ser también cronológico: es decir, sinóptico. No importa registrar las procedencias, ni los aspectos tipográficos, tampoco el caudal de “variantes”, sino la secuencia temporal de las sustituciones.

La escritura y reescritura no evidencia, mediante los borradores de la obra, una imperfección contra una perfección, un orden frente a un caos, un progreso ante la degradación, lo acabado frente a lo inacabado, “porque un borrador literario es un espacio donde ‘orden’ y ‘caos’ no son opuestos sino componentes de un todo. La diferencia entre texto y borrador no hay que buscarla tan sólo en el avance, en la estructuración o en el acabamiento: es una diferencia de *alteridad*”.⁹

VARIANTE Y SUSTITUCIÓN GENÉTICA

La diferencia conceptual entre el término “variante” (empleado en la crítica textual) y la “sustitución” (de la genética) radica en el estatus de linealidad, degradación y corrupción ajena, clausura y unicidad del texto que reconoce la ecdótica. Razón por la cual son variantes las lecciones distintas del “original” y existirán algunas sin valor textual en la constitución o restitución del texto, mientras que en la genética las sustituciones tendrán el mismo valor textual y nunca podrán mezclarse (para elegir la *mejor*), puesto que proceden del propio autor y de diferentes etapas redaccionales del proyecto escritural.

⁷ LOIS, *op. cit.*, p. 18.

⁸ JEAN LEVAILLANT (ed.), *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l’oeuvre*, Presses Universitaires de Lille, Paris, 1982, citado por PIERRE-MARC DE BIASI, *op. cit.*, p. 89.

⁹ LOIS, *op. cit.*, p. 18.

La sustitución genética, la reescritura, el borrón, la tachadura conforman un término que califica una operación de escritura no negativa (como si el autor se hubiera equivocado y, posteriormente, hubiera corregido la lección). Debemos entender, entonces, que es parte integral de la "escritura", reconocida ahora como multidireccional.

La *borradura* es una marca operatoria que necesita de la inscripción de un trazo "suplementario" sobre el papel. Ella puede ser calificada, según su realización temporal en el documento como: "de escritura", cuando la corrección fue implementada justo al momento del proceso escritural (*au fil de plume*) y "de lectura", cuando aparece en la interlínea o en los márgenes, fruto de una relectura crítica por parte del escritor. Lo anterior redefine la concepción de las actividades del escritor, puesto que ahora se considera que el escritor juega el papel de escritor y lector en el mismo acto de creación, por ello los genetistas franceses distinguen entre *écrivain* y *scripteur* (escritor y *scriptor*).

Para interperarlas es necesario distinguir una tipología que organiza funciones, soportes y demás. Así, según su 1) soporte, se distinguen las que aparecen en la copia completa, de las aparecidas en una de las versiones previas, en la prueba de imprenta, en un ejemplar impreso o en uno de los documentos preparatorios, ya que su acción textual y temporalidad serán particulares. Es indispensable también, discernir quién las realizó, conocer la 2) identidad del que las trazó (autógrafa o alógrafa) es una de las tareas más primigenias, pero de capital importancia en el desciframiento de los materiales. Con la 3) localización física podemos distinguir entre las que se ubican en la: interlínea (sobreescrituras, supraescrituras); fuera de la caja o al margen (misma línea: antes o después); al reverso de la hoja; en hoja aparte; al centro; al pie de página; etcétera. La 4) identificación del trazo determina también su lectura: una flecha orienta, un círculo delimita, un asterisco señala, una barra oblicua prosigue, etcétera; en este tenor, la 5) distinción entre tintas, colores, lápices, plumas, marcadores podrá sernos útil en la ordenación y clasificación de materiales. El 6) tipo de trazo delimita también una interpretación, puesto que habrá algunos de énfasis, de cansancio, de preparación, "a la carrera", etcétera. El 7) objetivo de las sustituciones puede limitarse a lo: lexical, sintáctico, fónico, semántico, a un verso, a una línea, a un párrafo, con lo cual orientaremos su desciframiento. Por último, habremos de ser conscientes de uno de los rasgos más importantes para su comprensión, 8) la función, la cual puede ser de: sustitución, supresión, utilización, transferencia o desplazamiento, suspensión en el texto.

Figura 2.
Funciones de la “borradura”¹⁰

<i>Substitución</i>	Eliminación con remplazo: “lugar por lugar”, elipsis, ajuste, alternativa no resuelta o “ <i>rature blanche</i> ”.
<i>Supresión</i>	Eliminación sin remplazo.
<i>Utilización</i>	Explotación en el futuro.
<i>Transferencia o desplazamiento</i>	Cambio de lugar.
<i>Suspensión</i>	Acción dilatoria o provisional; delimita un trabajo por venir.

¿QUÉ ES ENTONCES EL ORIGINAL?

Si en un principio se creía que el original era esa versión en limpio, sin marcas o borrones, tal acepción será reformulada por la crítica genética. Una de las novedades de la modernidad es que ahora los manuscritos conviven con mecanuscritos y compuscritos, con galeras y pruebas de imprenta; además, parte importante de la crítica textual y genética aplicada a obras modernas pone en conflicto el concepto de “original”. Original es la primera versión manuscrita completa de una obra, es la versión mecanuscrita corregida, es el documento entregado a la imprenta o son las versiones modificadas en el ejemplar del autor por propia mano: acaso será la reescritura que se publicó años después de la primera edición.

El original marcaba el inicio de la transmisión textual, pero sólo porque “en apariencia” ese origen determinaba una entidad estable, primera y única fuente válida para la interpretación. Hoy en día, los “originales” conllevan la cualidad de mutación y movilidad; su distinción de ser únicos está cuestionada en la medida que existan distintas concreciones temporales completas que el autor considere publicables (es decir: originales). En este sentido, el término se desplazó escritural y temporalmente en cada modificación realizada por el autor, con vistas a su impresión completa. Original sólo será la obra completa, según la concepción del autor; las secciones o fragmen-

¹⁰ Traducción, esquemática y adaptada, de las “funciones de las borraduras” que expone PIERRE-MARC DE BIASI, en *op. cit.*, pp. 29-49.

tos que se trabajen por separado serán designados como material genético, nunca como originales, aunque sean los más recientes, cronológicamente hablando. Original nada tiene que ver ahora con la temporalidad, puesto que antes era el más antiguo; ahora puede ser también el más reciente. Original ya no marca el inicio (de transmisión textual o de interpretación), sino también el fin (de la transmisión genética y de la interpretación de dicho proceso). *Original* ya no distingue a lo único, ni al inicio.

AUTOR-ESCRITOR-INSTANCIA ESCRIBIENTE

Si ya Roland Barthes y Michel Foucault habían declarado la muerte del "autor" desde la década de 1960, es evidente que la crítica genética tiene por objeto de estudio no el texto publicado de una obra (producto destinado al público), sino las modificaciones en el manuscrito conservado, por lo que la relación que existe con el "escritor" que lo produjo, en tanto hombre histórico, no se puede obviar. Por ello, la crítica genética ha establecido relaciones naturales con especialistas en los géneros biográficos y autobiográficos. Sin embargo, esta relación no deviene en adoración o veneración del "autor" ni en crítica biografista, aunque tampoco se detiene únicamente en las cualidades estilísticas del "escritor", sino que incluso puede iluminar una escala más abstracta, definida "*instance écrivante*" por Michel Contat:

Le combiné hypercomplexe d'affects, d'intentionnalités conscientes et inconscientes, de bifurcations systématiques, de déterminations psychosociales, de stratégies de séduction, de rapports avec l'institution littéraire, que met en jeu une personne qui écrit, il reste que c'est un sujet capable de décision qui a tracé sur du papier telle configuration de mots et qui l'a ensuite modifiée. Et il l'a fait à un certain moment de sa vie.¹¹

Escritor será todo aquel que de forma colectiva sea reconocido como productor de textos (vida social). Mientras que el *scriptor* será el sujeto que realiza un proyecto textual, el que ejecuta los trazos sobre la superficie del papel, el enunciador de la escritura, la "*instance écrivante*". Glosando a Lebrave, en los manuscritos modernos el *scriptor* existe cuando cesa de escribir y se

¹¹ MICHEL CONTAT, *L'auteur et le manuscrit*, PUF, Paris, 1991, citado por PIERRE-MARC DE BIASI, *ibid.*, pp. 92-93.

convierte en autor, mientras que en los textos medievales el *scriptor* sólo puede ser copista, nunca será autor. Es más, sólo se quiere copista, lo más fiel posible, y si interviene conscientemente en el texto, lo hace a manera de glosas o al margen.¹²

Es por todo lo anterior que se habla de la posibilidad de llevar los estudios de génesis poética a un campo mucho más extenso y amplio, el de una "poética de la génesis" que dé cuenta de los mecanismos inherentes al acto de creación.

EL TRAZO ESCRITURAL

Dentro de los estudios genéticos, un caso particular es el de la escritura; curso generoso, febril, preparatorio del pensamiento a través de la mano, hasta emerger en el trazo regular o tormentoso que permitirá al genetista leer las rupturas o continuidades del ritmo. En este sentido, hay que determinar si hay anotaciones al margen, si hay numeraciones personales o cualquier tipo de referencia al plan general de la obra. Pero también, determinar el uso de siglas, abreviaturas, códigos crípticos o individuales que el especialista y conocedor deberá descifrar: las notas marginales, los signos de ajuste, supresión o desplazamiento de un pasaje. Hablar de escritura es también comprender la espacialización, su trazo, su vocación estética, caligráfica o gráfica. Hay que reflexionar sobre las señas espaciales y las marcas temporales que el manuscrito registra, es decir, si se descubren *campanas escriturales* diferentes (que señalen una cronología distinta entre cada escritura).

MANUSCRITO

El estudio del manuscrito plantea una serie de conocimientos que también hay que evaluar como preámbulo al examen de la escritura. Por principio, determinar que el manuscrito de trabajo hoy en día constituye un objeto material (donde se asienta la obra), pero también cultural por todo lo que rodea al ámbito artístico, desde el culto mítico al autor, hasta todas las representaciones manifestadas en protección o difusión de la obra o de

¹² Véase LEBRAVE, "La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?", *Filología*, XXVII, 1-2 (1994), p. 65.

la personalidad a la que pertenecen; por otra parte, para los genetistas, el manuscrito es principalmente objeto de conocimiento.

Es necesario que un especialista pueda, con base en la capacidad especializada de ciertos métodos de investigación, clasificar la estratificación cronológica de los distintos manuscritos que se puedan conservar de una obra. Todo esto debido al análisis de la escritura, la antigüedad del papel, a las tintas, plumas o máquinas de escribir utilizadas.

Ya visto esto, en los manuscritos hay que reconocer, clasificar, organizar y describir las señas particulares del soporte: filigranas, marcas de agua, colores, tamaños, presencia de trazos (recto y verso), si tienen cuadrículas, rayas o si son blancos (lo que determinará o limitará la especialidad del trazo), si son membretados, de cuaderno, volantes, servilletas y demás posibilidades donde el impulso escritural sea permitido.

El manuscrito es el objeto físico, soporte donde quedan plasmados los trazos escriturales que la instancia escribiente elabora con la finalidad de concluir un proceso creativo textual. Así, se pueden clasificar los documentos escritos conservados en las bibliotecas de la siguiente manera.

Escritos públicos manuscritos: son los manuscritos antiguos y medievales; escritos públicos no manuscritos: son los impresos; escritos no públicos manuscritos: son los manuscritos modernos. Vemos que queda un lugar para una cuarta combinación, la de los escritos no públicos no manuscritos. Luego de quedar vacante durante mucho tiempo, está efectivamente ocupada por los dactilogramas, o *tapuscripts*, cuyo mismo nombre señala el parentesco con los manuscritos modernos y, sobre todo, por los nuevos objetos producidos con computadora (llamémosles compuscritos).¹³

METODOLOGÍA DE LA EDICIÓN GENÉTICA

Cuadernos, libretas, notas, manuscritos de juventud, cartas, planes, redacciones, pruebas de imprenta, documentos preparatorios, borradores, copias y demás material pre-textual que evidencia la gestación de la obra son lo que el genetista utiliza. En este sentido, hay que precisar que llamaremos borradores a las fases de textualización redaccional, no a las indicaciones y esquemas o notas preparatorias; por otra parte, designaremos pre-texto no

¹³ *Ibid.*, p. 58.

a un solo testimonio manuscrito, sino a la "articulación" de todos los testimonios genéticos conservados de una obra o de un proyecto de escritura, organizados en función de su cronología de las etapas sucesivas.¹⁴

Dentro de esos materiales pre-textuales, el genetista distinguirá entre los materiales pre-redaccionales (planos, bosquejos, argumentos, guiones, listados, etcétera) y los materiales redaccionales (embriones textuales, borradores, estadios textuales sucesivos, copias, pruebas de imprenta con correcciones, etcétera). No debemos pasar por alto que la experiencia nos obliga a contemplar la posibilidad de encontrar en un manuscrito las dos categorías simultáneas. El orden cronológico (la datación) de los pre-textos puede ser del orden secuencial con respecto a la última etapa escritural de la obra, pero puede que algunas veces no lo sea (un pre-texto antiguo puede ser parte de una secuencia intermedia o final de la obra).

Louis Hay apuntó que dos polos organizan el desarrollo de un proyecto: cuando la escritura tiene un 1) programa de desarrollo (esquemas o guiones) y cuando se da en el 2) mismo proceso de redacción (sin notas o planes). En ambas es posible encontrar elementos genéticos, los propiamente 1) gramáticos (la escritura) y otros de naturaleza 2) *material* (blancos, márgenes, formas de la escritura, dibujos, *dessins*). Nos atrevemos a señalar que dentro de estas cuatro fronteras el genetista ejerce una metodología de interpretación, una hermenéutica de la escritura.

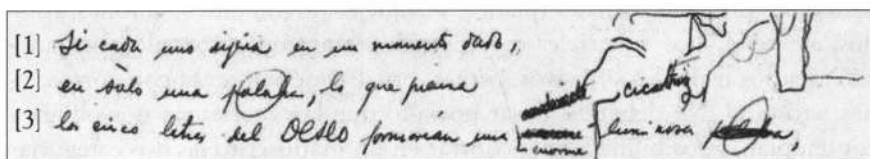
El trayecto metodológico de la genética inicia con el 1) establecimiento del archivo (*dossier*), 2) la organización y clasificación de los materiales (tanto de sus tipos como de su cronología), 3) la descripción, 4) datación y 5) desciframiento de los documentos; la posterior 6) transcripción, misma que permitirá la pertinente 7) interpretación y 8) edición del resultado. En México, agregaríamos, hará falta localizar, reunir y sortear el establecimiento del *dossier* genético.

Para llevar a cabo las primeras cinco fases es necesario conocer un poco de filología, de la biografía del autor, de historia literaria, de la historia textual y escritural de la obra, entre otras cosas. Con la transcripción se inicia la diferencia entre la metodología genética y algunas otras corrientes de edición crítica. Pierre-Marc de Biasi señala que la edición genética puede hacer uso de la transcripción linearizada, semidiplomática, diplomática y diacrónica linearizada, donde se presentan las versiones sucesivas: 1ª campaña, 2ª

¹⁴ ALMUTH GRÉSILLON, *Eléments de critique génétique*, PUF, Paris, 1994, p. 241.

campana...¹⁵ Con el siguiente fragmento de “Nocturno de los Ángeles”, de Xavier Villaurrutia,¹⁶ ejemplificaremos los tipos de transcripción.¹⁷

Figura 3.



Linearizada: ensambla en una secuencia lineal los distintos elementos gráficos; es la más económica en espacio y de fácil lectura. Nosotros agregaríamos que será más atractiva cuando las sustituciones sean pocas, esporádicas o se edite sólo uno de los pre-textos, puesto que una edición genética linearizada donde haya muchos manuscritos o muchas modificaciones sería inmanejable.

- | | |
|-----|---|
| [1] | Si cada uno dijera en un momento dado, |
| [2] | en sólo una palabra, lo que piensa |
| [3] | las cinco letras del DESEO formarían una [ilegible] Lardiente(?) enorme Lcicatriz luminosa palabra, |

Semi diplomática: tiene la ventaja de permitir arriesgar hipótesis de la génesis de la obra, aunque es de difícil lectura y costosa en espacio.

- | | |
|-----|---|
| [1] | Si cada uno dijera en un momento dado, |
| [2] | en sólo una palabra, lo que piensa |
| [3] | las cinco letras del DESEO formarían una [ilegible] Lardiente(?) Lcicatriz luminosa palabra,
enorme Lcicatriz |

¹⁵ DE BIASI, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶ Manuscrito de “Nocturno de los Ángeles”, XAVIER VILLAUURRUTIA. Reproducido de la edición facsimilar de 1987 (Ediciones del Equilibrista, México, 1987).

¹⁷ Los códigos de transcripción más simples son los más eficaces para su lectura, apunta De Biasi. Dentro de la extensa gama de signos sugeridos por los especialistas, aquí empleamos: línea sobre la palabra para indicar el tachado; || para el final de verso; [ilegible] para vocablos no identificados; (?) para lectura hipotética; Labc para ajuste supraescrito en interlinea de 1ª campaña; L Labc para ajuste supraescrito en interlinea de 2ª campaña; abc L para ajuste infraescrito de 1ª campaña; abc L L para ajuste infraescrito de 2ª campaña.

Diplomática: es fiel a la disposición en la página, fácil de leer, pero costosa en espacio y limita las posibilidades de trabajo e interpretación genética (a menos que el manuscrito la evidencie explícitamente).

- | | |
|-----|--|
| [1] | Si cada uno dijera en un momento dado, |
| [2] | en sólo una <u>palabra</u> , lo que piensa |
| [3] | las cinco letras del DESEO formarían una ^{ardiente(?)} _{lenorme} ^{cicatriz} luminosa <u>palabra</u> . |

Diacrónica linearizada: presenta las versiones de cada verso o línea de manera progresiva, desde la más antigua hasta última documentada. No reproduce la disposición de la página, ni los fenómenos genéticos explícitamente y consume mucho espacio, aunque es la más fácil de leer.

- | | |
|-------------|---|
| 1ª campaña: | |
| [1] | Si cada uno dijera en un momento dado, |
| [2] | en sólo una palabra, lo que piensa |
| [3] | las cinco letras del DESEO formarían una [ilegible] luminosa palabra, |
| 2ª campaña: | |
| [3] | las cinco letras del DESEO formarían una ardiente(?) cicatriz luminosa, |
| 3ª campaña: | |
| [3] | las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa, |

En cuanto al proceso genético que se proponen evidenciar, las ediciones genéticas se pueden clasificar en: horizontales y verticales. Verticales (diacrónicas o paradigmáticas): cuando de todos los documentos genéticos conservados se presenta la sucesión de trazos por los cuales atraviesa la obra en todas sus lecciones, desde el trayecto más antiguo, hasta la última redacción. Este tipo de edición sólo puede realizarse con obras de corta extensión, puesto que, en ocasiones, para una página "terminada" de la obra existen más de cuatro versiones en borrador de su génesis. Las horizontales (sincrónicas o sintagmáticas): cuando se selecciona sólo uno de los pre-textos (sea por ejemplo un cuaderno de notas como sucedió con Cortázar) y se edita completo.

El modo de transcripción, presentación, reproducción u orientación crítica de la obra trabajada que se presente modifica el tipo de edición gené-

tica. *Stricto sensu*, una edición genética no es una edición diplomática¹⁸ o facsimilar; sin embargo, puede haber ediciones de materiales pre-textuales completos (cuadernos de notas, bitácoras, etcétera) que tienen una función genética. En este caso hablaremos de ediciones genéticas diplomáticas o facsimilares (las que también podrán ser anotadas). No obstante, una edición genética no sólo reproduce, transcribe o describe, sino que, por sobre todo, comporta un camino que obliga a la interpretación del proceso de gestación de la obra; recupera la génesis —la evidencia— y se analizan los resultados de este recorrido. Una edición genética evidenciará en su lectura, mediante la transcripción o presentación, el proceso fracturado y multidimensional que los testimonios pre-textuales conservados muestran del procedimiento de gestación de la obra literaria y, posteriormente, arriesgará un análisis de los mecanismos de escritura y modificación del texto.

Respecto al soporte, las ediciones genéticas pueden presentarse en papel y en soporte electrónico; esta última permite múltiples rutas de presentación y lectura, la inclusión de material gráfico, documental, facsimilar, videograbado, auditivo e hipertextual de forma económica y práctica.

LA EDICIÓN DE TEXTOS ANTIGUOS Y CONTEMPORÁNEOS

Mucho se puede abundar sobre el caso de la aplicación teórica y la singularidad de cada situación textual en el campo de la edición crítica de obras clásicas, testamentarias, renacentistas o barrocas. En ellas el problema filológico principal se centra en la *restitución* de la integridad del texto que se conoce (cuando son *codices unici*) o en la *reconstitución* de las lecciones del original (cuando hay más de un testimonio).

Muestro a continuación dos esquemas para abundar sobre esto. El primero (fig. 4) es una simplificación extrema sobre la transmisión de textos del pasado. A continuación aparece un esquema (fig. 5) donde se han problematizado las posibilidades de transmisión de una obra contemporánea. Esto no con el interés de restarle complicaciones a los textos antiguos. La edición

¹⁸ La edición diplomática quiere reproducir fielmente en su transcripción los blancos de la interlinea y de los márgenes en la página, de tal forma que se presente de modo exacto a la forma que se percibe a través de la unidad de la superficie escrita. Recupera la disposición tipográfica, espacial (en todos sus sentidos visuales y gráficos), sin interesarse fundamentalmente en el proceso de gestación, sino sólo por presentar un manuscrito en una versión legible que respeta con el mayor grado de fidelidad la disposición y presentación en la hoja.

crítica-genética de textos contemporáneos no es más compleja ni de mayor interés. Mi intención es mostrar la multiplicidad de instancias donde ahora el “autor” está presente dentro de los materiales del investigador; además, la consiguiente presencia de lecciones autorales, pertinentes para el análisis y comentario del texto. Si en el pasado, la mayoría de las veces los copistas y los impresores fueron los responsables de la tradición textual, en la actualidad, la presencia del propio escritor puede estar diseminada activamente por toda ella.

Figura 4.
Elementos que intervienen
en la edición de un texto antiguo

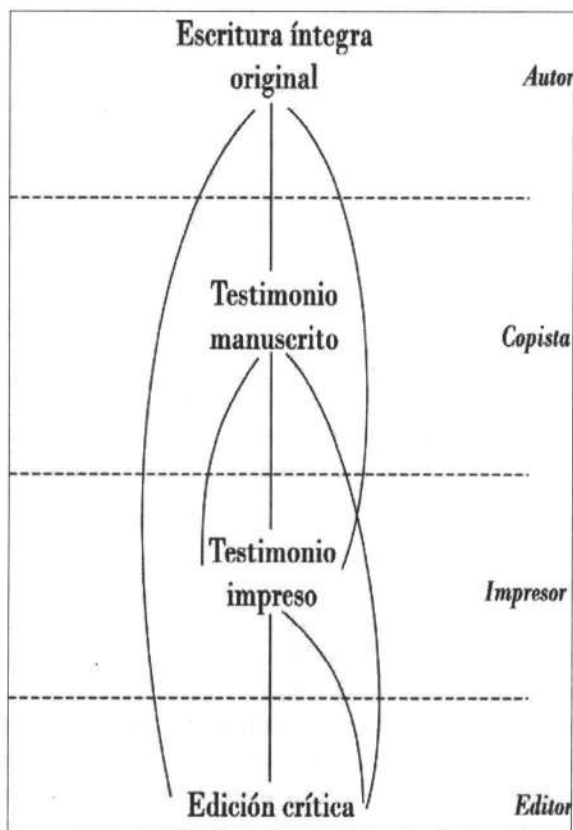
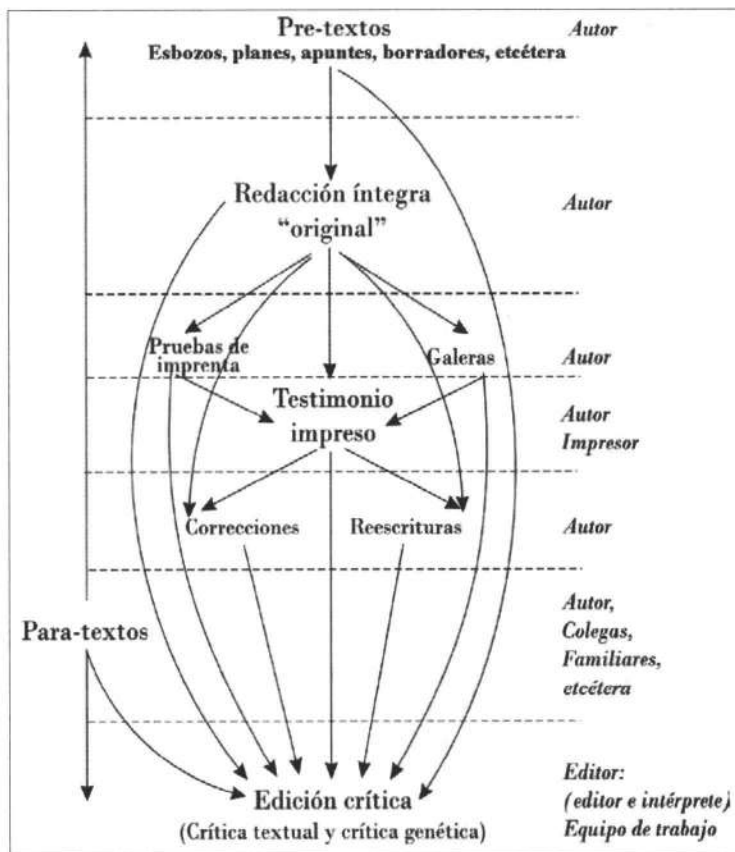


Figura 5.
Elementos que intervienen en la edición
de un texto contemporáneo



Hoy en día, el curso de la crítica textual aplicada a las obras contemporáneas muchas veces no se detiene en la presentación del texto. Con el reciente auge de la crítica genética, las ediciones críticas de obras modernas pueden ser a la vez la conjugación de trabajos textológicos y genéticos. Hoy en día, una edición crítica examina con mayor detenimiento las modificaciones producto de las enmiendas, correcciones, refundiciones o reescrituras realizadas por parte del autor, antes y después de publicado el libro; así como también, de su examen a la luz de la comparación entre las lecciones editadas o impresas y los manuscritos o pre-textos que se conservan de dicha obra.

El análisis filológico en las ediciones críticas modernas no se detiene mayormente en los diversos testimonios que se encuentran cronológicamente entre el editor y el original manuscrito, a menos que dichas copias presenten “variantes” realizadas, o supuestamente realizadas, por el autor de la obra. En estas ediciones modernas, las variantes editoriales podrían ser evaluadas en su carácter de “variante”, puesto que ninguna o muy pocas de ellas serán producto del autor, sino del editor, corrector, formador, etcétera, ellos serán los causantes de variantes, o más precisamente, como los denomina Paul Maas, “errores guía”. Sin embargo, en la época actual, donde es más fácil —aunque no siempre posible— acopiar todos los testimonios impresos de determinado texto, cuando menos sí se podrá conocer el itinerario del trayecto histórico de manera más precisa (reediciones, correcciones autorales, etcétera).

Si el *stemma* de las ediciones antiguas se detenía en el original perdido de la obra, mismo que posteriormente se reproducía mediante copias manuscritas o impresas, ahora el *stemma* puede incluir en su representación —como uno más de los testimonios de la tradición— los manuscritos autógrafos, los borradores, las primeras versiones o las copias de trabajo pertenecientes al archivo personal del autor; es decir: los pre-textos.

La pregunta que se hacían los estudiosos al preparar una edición crítica de obras antiguas era ¿cómo estaba presentado el texto original?; ahora, la pregunta gira en torno a disquisiciones como ¿cuáles fueron los cambios autorales que sufrió el texto desde sus primeras redacciones?, ¿cuáles fueron las modificaciones después de editada por vez primera la obra? y, por supuesto, ¿cuáles eran las lecciones que exhibía el texto en su versión manuscrita y por qué se modificaron?

Por todo lo anterior, se puede asegurar que los objetivos de una edición moderna son: a) depurar o restituir las lecciones del “texto original”; si fuera el caso, el de la primera edición, el asentado en el manuscrito, mecanuscrito o compuscrito elaborado por el autor con fines editoriales o no; b) en dar cuenta y analizar las diversas modificaciones agregadas posteriormente por el autor, sus circunstancias, cronología, su justificación, interpretación y examen; c) en caso de existir, el estudio de los materiales pre-textuales y para-textuales, para discernir el modo en que afectan las lecciones del texto conocido o la manera en que, por medio de ellas, se arriba a una interpretación que enriquezca los análisis precedentes, mediante la discusión de su génesis. Claro está, sin contar las diversas secciones que debe contener toda edición científica (apéndices, índices, estudios, notas, bibliohemerografía, etcétera).

Todo esto es lo que hace que una edición crítica moderna sea una conjunción filológica de los aportes que puede hacer la textología y la genética.

Los presupuestos metodológicos más sólidos en torno a la edición de obras contemporáneas están expuestos de manera clara por Giuseppe Tavani —responsable directo de los lineamientos teóricos que adoptaría la Colección Archivos—, como fruto de sus Seminarios de la Biblioteca de París, en mayo de 1984 y marzo de 1986. En el siguiente gráfico (fig. 6)¹⁹ es posible apreciar las diez modalidades en que las obras contemporáneas llegan a presentarse. Según Tavani, la edición crítica de textos modernos comporta los casos de obras inéditas, hasta publicaciones de sucesivas ediciones con modificaciones autorales y, por supuesto, algunos de ellos con la presencia de material pre-textual. La genética puede complementarse con la textología.

Figura 6.

Modalidades propias de la situación textual de obras contemporáneas

-
1. Testimonio único, manuscrito —eventualmente autógrafo— de un texto nunca publicado;
 2. testimonio único, impreso, disponible sólo en ejemplares comerciales, sin cualquier documentación accesoria;
 3. testimonio único impreso, pero disponible en ejemplar de autor, con enmiendas manuscritas —autógrafas, autorizadas o garantizadas por el autor— que no han llegado a entrar en eventuales ediciones sucesivas, que reproducen —sin modificaciones que no sean nuevos errores tipográficos— la primera, son *descriptae* de la primera, y por tanto útiles;
 4. testimonio único, impreso, disponible en ejemplares comerciales, de un texto sobre el cual existe también una documentación pre- y/o para-textual, asequible y adecuada, útil para individuar o reconstruir un claro aunque no realizado propósito del autor de intervenir en el texto para modificarlo;
 5. testimonio impreso y testimonio manuscrito anterior a la impresión;
 6. testimonio impreso y testimonio manuscrito posterior a la impresión;
 7. pluralidad de testimonios impresos en edicions sucesivas con modificaciones disponibles en ediciones comerciales;
 8. pluralidad de testimonios impresos en edicions sucesivas, disponibles en ejemplares de autor, llevando (por lo menos parte de ellos) correcciones autógrafas, y/o acompañados de galeras con correcciones del autor;
 9. pluralidad de testimonios impresos en edicions sucesivas, disponibles en ejemplares de autor y acompañados por una documentación accesoria;
 10. pluralidad de testimonios, sea impresos (en edicions sucesivas o en edición única, disponibles en ejemplares de autor) sea manuscritos (en redacciones sucesivas o en borradores), acompañados por una documentación accesoria.
-

¹⁹ Esquema presentado a partir de la información de GIUSEPPE TAVANI, "Los textos del siglo XX", en AMOS SEGALA (coord.), *Théorie et pratique de l'édition critique*, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 58-59.

CRÍTICAS A LA GENÉTICA TEXTUAL

Entre las críticas más duras a la genética podemos recalcar que: 1) la escritura representa sólo algunos de los mecanismos de preparación de la obra. De forma comprensible, muchos proyectos escriturales comienzan años, meses o días antes de que la primera línea sea escrita. “La crítica genética manifiesta así su asombro tanto ante las obras sin manuscritos como ante los manuscritos sin reescritura”.²⁰ Además 2) es muy probable que los *dossiers* genéticos —a partir de los cuales se realiza el estudio— sólo registren o conserven algunas de las muchas estaciones o campañas escriturales, por lo serán parciales.²¹ Esto tiene como consecuencia que 3) se cuestione la denominación de “genética”, pues se considera que la ambición por descifrar los mecanismos de creación son sólo producto de una quimera, ya que no se podrá reconocer cabalmente la génesis de una obra pues el proceso de creación, preparación, concepción y corrección no se limita a los registros escritos. Razón por la cual prefieren denominarla borradorología (*brouillonologie*). Los materiales pre-textuales son entonces borradores, pero no pueden considerarse parte integral y organizada secuencialmente, de forma consciente y preclara de aquello que terminará por denominarse texto, como si teleológicamente se conociera el plan exacto de la escritura final. Como podemos intuir, son muchos ya los que han abordado juiciosamente estos y otros cuestionamientos, arrojando reflexiones teóricas que evidencian los alcances, los límites y las paradojas que plantea esta joven disciplina. Quede como muestra lo que ya desde 1947 Benedetto Croce llamó la ilusión de poder establecer la génesis de las obras de arte por medio de los borradores de escritores.

CONCLUSIONES

Pero, ¿cuál es la necesidad por conocer el proceso de gestación de un texto? ¿hacia dónde nos conducen sus resultados? Pensemos que, tal como lo han explicado otros pensadores, la crítica genética representa el polo simétrico

²⁰ GRÉSILLON, *op. cit.*, p. 30.

²¹ Quizá por todo esto es que uno de los resultados más confiables, fruto del estudio genético, son los microanálisis de fragmentos, versos, estrofas o secciones, los cuales arrojarán datos de valía inmensa para futuras interpretaciones de la obra.

(con sentidos diferentes) de los estudios de recepción de la obra. Si anteriormente la crítica literaria moderna había centrado sus objetivos en el autor, el texto o el contexto, la teoría de la recepción desplazó la atención hacia el proceso como es recibida por el público, ahora bien, la genética textual (invirtiendo el sentido) enfoca sus herramientas en descifrar los procesos de génesis que el escritor emplea. Bien nos podemos dar cuenta que, por principio, se debiera otorgar una atención semejante a los procesos de crítica genética que a los procesos de la recepción.

La genética textual —lo mismo que cualquier otra de las corrientes críticas con las cuales coexiste— funda su objetivo en proporcionar mejores armas con las cuales comprender el sentido que nos transmite un texto. Si gracias a la interpretación y reconocimiento de prácticas escriturales —que se evidencian como un afán registrado por medio de “sustituciones” en los borradores— es posible establecer una poética de la escritura, estaremos en disposición de sumar nuestros resultados en el enriquecimiento y precisión de las lecturas de la “poética” que los “textos” evidencian. Es decir, la crítica genética es el desciframiento de la “poética de la escritura”, de los sentidos que el escritor busca plasmar en su obra mediante los tachones, borraduras, sustituciones, reescrituras de palabras, signos, oraciones, cambios de lugar, hasta el momento en que decide “abandonar” el “texto”. Hay que llevar los estudios de la génesis de la escritura a la poética de la escritura. La crítica genética es la poética de la escritura.

Esta “poética de la escritura” puede aclarar el análisis que se emprenda sobre la obra. La crítica genética interpreta el proceso de creación de una obra, pero, a la vez, el proceso de creación que sigue el autor de una obra, la génesis y cómo practica su método creativo el escritor. Sin embargo, no podemos tampoco hacer de la genética textual una pócima efectiva para todos los casos, mucho menos como el único brebaje con el cual deban interpretarse los textos. Sólo es una más de las muchas armas que debe conocer el verdadero interesado en una lectura crítica y comprometida. Recordemos que, muchas veces, el propio texto plantea su propia y única aplicación práctica de cada teoría, esto sucede de forma casi natural en la textología y en la genética.

Las diversas modificaciones, supresiones y ajustes que ocurren en el proceso de escritura podrán ser abordados desde múltiples disciplinas (biográfica, temática, estilística, sintáctica, semántica, rítmica, gráfica, sicologista, sicoanalista, sociocrítica, fenomenológica, histórica, etcétera). Sin embargo, sus resultados constituirán —en caso de ser pertinentes para la lectura que

se desarrolle— pistas, rastros o iluminaciones. Es por ello que los pre-textos revelan constelaciones de hipótesis que bien pueden, por una parte, frenar los excesos del delirio interpretativo y, al mismo tiempo, contribuir en el enriquecimiento de las lecturas completas de la obra.

La crítica genética, en su fase heurística, reconstruye la historia o las historias de esas transformaciones en tanto que, en su fase hermenéutica, intenta desentrañar la lógica o las lógicas que presiden esa convergencia productiva que ningún discurso crítico puede aisladamente interpretar: y ése es el verdadero objeto de sus indagaciones.²²

²² LOIS, *op. cit.*, p. 42.

Variantes, apócrifos y palimpsestos en la *editio princeps* de *Fervor de Buenos Aires*, de Borges

Antonio Cajero
Universidad Autónoma del Estado de México

I

Imprescindible hoy, entonces soñada, en 1984 Gloria Videla señalaba la necesidad de “una edición crítica de la poesía de Borges [que] debería tener en cuenta versiones intermedias. Algunos poemas de este libro [*Fervor*] habían aparecido, previamente y casi siempre con variantes, en revistas vanguardistas españolas y argentinas”,¹ además concluía que “sólo en el libro de 1923 el historiador, el crítico o el lector común encontrarán la auténtica expresión de este primer Borges: quien desee estudiar su etapa martinfierrista deberá acudir a las ediciones de la época”.²

Años más tarde, en 1995, en su estudio sobre las primeras publicaciones de Borges en Francia, Donald L. Shaw decía que “despite helpful work by Guillermo de Torre, Videla, Meneses, Linda Mayer and others, if and when the much-heralded critical and annotated edition of the complete Works of Borges ever appears (hopefully it will be begun before his centenary) much more research will be required on his early poetry, including that contained in manuscripts which are still coming to light, and in small journals”.³

Shaw tenía razón, pues el trabajo aún está por hacerse, a pesar de los

¹ GLORIA VIDELA DE RIVERO, “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges”, *Revista Chilena de Literatura*, 23 (1984), p. 68.

² *Ibidem*, p. 78.

³ BERNARD L. SHAW, “*Manomètre* (1922-28) and Borges's first publications in France”, *Romance Notes*, 36 (1995), p. 33.

esfuerzos de Tommaso Scarano, que editó los tres primeros libros de Borges en 1987,⁴ y de Jean Pierre Bernès, cuya edición de las *Obras completas* de Borges en francés resulta un envidiable y vergonzoso ejemplo para los editores en lengua española.⁵ No toda la culpa es de los editores, sin embargo, porque en su descargo cabe mencionar el lamentable secuestro al que se hallan sometidos los derechos de autor de la obra borgeana. Iván Almeida y Cristina Parodi proponían, hace cinco años, que

Alguna revista especializada podría igualmente tener la jubilosa y descabellada idea de publicar, libro por libro, las obras completas de Borges sin el texto de Borges... Es decir, tomar un volumen tras otro, y tomar los correspondientes glosarios, correcciones, variantes, apéndices y comentarios, eludiendo sólo, por razones de copyright, el texto original, que seguiría siendo accesible en las ediciones autorizadas. Sería algo así como una publicación en bajorrelieve, o como una edición de Borges "en exilio". Al menos a eso tenemos, por ahora, derecho.⁶

A este llamado a la desobediencia editorial quiero achacar las siguientes reflexiones. Tomo como punto de partida, y espero que también de llegada, la edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*, primer libro de Jorge Luis Borges.⁷

Si bien, como dije, *Fervor* ha sido editado por Scarano y por Bernès, considero que sigue pendiente una edición cuyo *codex optimus* sea la edición de 1923, ya que sólo de esa manera podría tenerse acceso al estado original del poemario; en el aparato de variantes se daría cuenta de los cambios ulteriores. Edición sin duda a contrapelo de la última voluntad de Borges. Scarano toma como texto base la edición de 1977 de la *Obra poética*,⁸ mientras Bernès, la de las *Obras completas* de 1974;⁹ por su elección, éste pasa por alto detalles significativos como el cambio de título de "Remordimiento por cualquier defunción" por "Remordimiento por cualquier muerte", la

⁴ TOMMASO SCARANO, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1987.

⁵ JORGE LUIS BORGES, *Œuvres complètes*, edición de Jean Pierre Bernès y traducción de J. P. Bernès y Néstor Ibarra, Gallimard, Paris, 1996, t. 1.

⁶ IVÁN ALMEIDA Y CRISTINA PARODI, "Editar a Borges", *Punto de Vista*, 65 (1999), p. 29.

⁷ JORGE LUIS BORGES, *Fervor de Buenos Aires*, Imprenta Serantes, Buenos Aires, 1923.

⁸ *Obra poética (1923-1976)*, Emecé, Buenos Aires, 1977.

⁹ *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

supresión de “Las calles”, poema emblemático con que abría *Fervor*, y otras variantes menores respecto de la *Obra poética* de 1977.

El manejo indiscriminado de las ediciones borgeanas ha hecho caer a la crítica en múltiples dislates, verbigracia cuando se citan los infortunados versos que cierran el poema “Arrabal” (“esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”), que no pasaron a *Fervor* sino hasta 1943, pues en 1923 se leía:

y literaturicé en la hondura del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

Acaso más para ilustrar la urgencia de una edición de las obras de Borges en español que para denotar el valioso trabajo de quienes serán traídos a colación, me gustaría ofrecer un mínimo panorama de los errores en que suelen incurrir los estudiosos de *Fervor*, quienes, ya por desconocimiento, ya por la inaccesibilidad de los materiales, han hecho afirmaciones que, de alguna manera, repercuten en la apreciación del poemario. En un segundo momento, mostraré algunos de los mecanismos que Borges empleó en la conformación de su libro inaugural con el análisis pormenorizado de la primera estrofa de “Campos atardecidos” y, por último, hago un recuento mínimo de los versos de *Fervor* que, por haber sido mal citados o haber caído en manos de un tipógrafo *creativo*, bien merecen el estatuto de apócrifos.

Sin el trabajo de rescate de Carlos Meneses, probablemente los estudios del primer Borges seguirían un rumbo distinto; sin embargo, en su afán por dilucidar detalladamente, primero, la estancia de Borges en Mallorca y luego en España, ha incurrido en imprecisiones acaso evitables si hubiera consultado la primera edición de *Fervor*, como se constata en las citas siguientes:

De poemas como “Crucifixión” y “Judería”, que fueron anunciados por carta a su amigo Sureda, no se conoce ninguna versión. Pudieron haber perecido en el conjunto de poemas y prosas que el autor destruyó.¹⁰

¹⁰ CARLOS MENESES, *Borges en Mallorca (1919-1921)*, Aitana, Madrid, 1996, p. 55.

En *Fervor de Buenos Aires*, le dedica el poema "Sábados" a Concepción Guerrero. Sólo escribió las iniciales: "A. C. G.", la crítica no reparó en ello y tomó el poema como una despedida de Buenos Aires.¹¹

Una somera revisión del *Fervor* de 1923 permite constatar que "Judería" era el trigésimo segundo poema del libro; en la de 1943¹² pasó a "Judengasse" y, por último, desapareció desde la de 1958.¹³ Respecto de la dedicatoria, debe apuntarse que en 1923 rezaba: "Para mi novia, Concepción Guerrero"; en 1943: "Para C. G." y no es sino hasta 1969¹⁴ cuando se transforma en "A C. G."

El caso de Ernesto López Morales resulta particular, porque saca porcentajes y frecuencias de los tipos de verso que constituyen *Fervor* en los siguientes términos:

En primer lugar, se observa que en *Fervor de Buenos Aires* los metros van desde el bisílabo hasta el verso de veintitrés sílabas. Sin embargo, los totales de frecuencia cierran la gama desde el heptasílabo hasta el pentadecasílabo con la suma de 775 versos, lo que hace el 91% del total (850 versos). Los trece tipos de metros restantes sólo abarcan 75 versos, un obvio 9%.¹⁵

Enseguida señala que más de la mitad del total de versos de *Fervor* (498) son de siete, once y doce sílabas, entre otras cifras, y destaca la preferencia por el endecasílabo (24 por ciento del total); así, López Morales concluye que "el verso libre de *Fervor de Buenos Aires* muestra ya una leve tendencia a nuclearse en patrones regulares".¹⁶ El propio Borges, sin embargo, era consciente de esta tendencia en su escritura desde el prefacio de la primera edición: "La tradición oral, además[,] que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida";¹⁷ con ello quería decir que el poemario no estaba escrito en "verso absolutamente libre".

Cabe notar que López Morales maneja la edición de *Fervor* incluida en

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² *Poemas (1922-1943)*, Losada, Buenos Aires, 1943.

¹³ *Poemas (1923-1958)*, Emecé, Buenos Aires, 1958.

¹⁴ *Fervor de Buenos Aires*, 2ª ed., Emecé, Buenos Aires, 1969.

¹⁵ E. LÓPEZ MORALES, "Borges: encuentro con un destino sudamericano", en Óscar Collazos (ed.) *Los vanguardismos en América Latina*, Península, Barcelona, 1977, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ *Fervor de Buenos Aires*, 1923, s. p.

Poemas (1923-1953), de 1954,¹⁸ y por ello desconoce que el poemario de 1923 constaba de más de un millar de versos más una prosa, "Llamarada", suprimida en 1943 y no como él sostiene, 850. Era éste, apenas, el segundo escrutinio a que Borges sometía su, hasta entonces, breve producción poética.

En "Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges", Benito Varela Jácome sostiene que Borges "excluye los poemas ultraístas, pero desecha, también, composiciones isosilábicas" de *Fervor*, y agrega que "si nos ceñimos a las dos primeras obras, se presenta, en primer plano, el problema textual. Para un estudio riguroso, debemos consultar las primeras ediciones".¹⁹

El inconveniente radica en que Varela Jácome no hace caso al imperativo de "consultar las primeras ediciones", pues a lo largo de su ensayo cita las versiones de la *Obra poética* de 1964 y 1977 e incurre en sucesivos errores, entre los más notables: afirma que "Las calles", que desaparece de *Fervor* en 1977, fue publicado originalmente en *Prisma*, en 1921, pero al citar esta fuente apócrifa reproduce los versos de la *Obra poética* de 1972 y los compara con los de 1964.²⁰ También dice que Borges prescinde de dos sonetos en la primera edición de *Fervor* de manera deliberada, sólo porque el manuscrito tiene como fecha de composición 1923; al respecto, Carlos García argumenta con testimonios cómo "Villa Mazzini" y "Las Palmas" pudieron ser escritos en agosto de 1923, poco después de la publicación de *Fervor*: "Según mis conjeturas, ['Intentona de soneto', 'Villa Mazzini' y 'Las Palmas'] fueron escritos durante la travesía de Buenos Aires a Londres (finales de julio a comienzos de agosto de 1923): el primero, y quizás el segundo, antes de recalar en Las Palmas de Gran Canaria (comienzos de agosto de 1923); el segundo y/o el tercero poco después".²¹ De los tres, sólo permaneció inédito "Intentona de soneto", mientras que los dos restantes se publicaron en el número 59 de *Alfar*, en 1926.

Al contrario de lo que exige, Varela Jácome difunde una imagen tergiversada de la poesía del joven Borges; además, en el colmo del descuido, cambia nombres de poemas: a "Calle desconocida" le agrega el artículo "la";

¹⁸ *Poemas* (1923-1953), Emecé, Buenos Aires, 1954.

¹⁹ BENITO VARELA JÁCOME, "Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges", en Sonia Mattalia (coord.), *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, p. 100.

²⁰ *Ibid.*, p. 101.

²¹ CARLOS GARCÍA, *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, p. 19.

escribe "Inquisición en cualquier sepulcro" en lugar de "Inscripción" y "Sur" por "El Sur" (que pierde el artículo en 1964 y es sustituido en la edición de *Fervor* en 1969).

II

Además de intervenir en al menos nueve de las múltiples ediciones de *Fervor*, Borges introdujo variantes en poemas que pasaron a varias antologías de los años veinte. Y más aún: para este libro, Borges rescribió, hasta donde sé, once poemas que aparecieron en publicaciones periódicas, si bien en *Fervor* constituyen, por aglutinación, ocho. Ahora bien, aunque no se conoce públicamente el texto, también se dice que de "Inscripción sepulcral", I y II, e "Inscripción en cualquier sepulcro" hay un manuscrito titulado "Montaña de gloria", con huellas de sucesivas intervenciones entre 1914 y 1919.²²

Para mostrar, siquiera mínimamente, la manera en que el joven Borges procedía en la reescritura de su incipiente obra, ofrezco enseguida el análisis de la primera estrofa de "Campos atardecidos", el penúltimo poema de *Fervor*, cuyo título se caracteriza por una composición tipográfica distinta: no aparece en mayúsculas, como el resto de los poemas, sino en altas y bajas y en tamaño un poco mayor que la tipografía del texto; quizá por esta razón Alejandro Vaccaro dice que *Fervor* "finalmente constó de cuarenta y cinco textos".²³ No obstante, la mayoría de los críticos considera "Campos atardecidos" como un poema independiente, con lo cual hablaríamos de 46 textos y no de 45, si bien todavía deja lugar a dudas, tal es el caso de Carlos García: "Este es el único título del libro que aparece en negrita, pero no en versales. De no ser error del cajista, como presumo, denotaría que pertenece al ciclo 'Atardeceres'".²⁴ También Meneses aventura esta posibilidad cuando dice que este poema, "Campos atardecidos" y "Atardeceres" "podrían haberse fusionado y formar uno solo".²⁵ Sin embargo, Borges mantiene espacios independientes para ambos poemas en las posteriores reediciones de su poesía.

²² ALEJANDRO VACCARO, "La poética de los años de Ginebra", *Proa*, 3ª época, 42 (1999), pp. 83-85.

²³ *Georgie (1899-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*, Proa-Alberto Casares, Buenos Aires, 1996, p. 213.

²⁴ *El joven Borges, poeta*, p. 47.

²⁵ "Borges, el imberbe poeta ultraista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (1992), p. 19.

Se trata de un caso muy particular porque, aparte de haber aparecido en una revista antes de incluirse en *Fervor*, está hecho a base de versos “trasplantados” de poemas publicados con anterioridad.

Según testimonia Borges en una misiva enviada a Jacobo Sureda, la primera estrofa de “Campos atardecidos”, cuyo título original fue “Aldea”,²⁶ habría sido elogiada por Leopoldo Lugones: “Antíayer le llevamos unos ejemplares de *Prisma* (1 y 2) a don Leopoldo Lugones, el mayor taita literario de aquí. Don Leopoldo (el hombre que dijo: ‘el jardín, con sus íntimos retiros/dará a tu alado ensueño, fácil jaula/donde la luna te abrirá su aula/y yo seré tu profesor de suspiros’) se mostró asaz entusiasmado con *Prisma*, aplaudió la idea de una revista mural, encontró bueno tu poema ‘Angustia’, ‘Aldea’ mío y los de Garfías y Adriano...”²⁷

Hasta donde he revisado, sólo el v. 4 de “Aldea” no tendría nexos alguno con un texto previo o posterior. Enseguida reproduzco este poema tal y como apareció en *Prisma* y *Ultra* para ilustrar cómo Borges introduce variantes entre la versión de estas revistas y la de *Fervor*, al tiempo que arma un rompecabezas verbal que bien merece reconstruirse:

Aldea

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero
La soledad repleta como un sueño
se ha remansado al derredor del pueblo

- 5 Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes La luna nueva
es una voccecita bajo el cielo
Según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo

Respecto de la lectura de *Fervor*, en *Prisma* y *Ultra* aparecen suprimidos los signos de puntuación. Asimismo, la alineación sufre ligeras variantes y una lectura distinta de los vv. 5-7.

²⁶ *Prisma*, 1 (nov. - dic., 1921) y *Ultra*, 21 (ene., 1922).

²⁷ *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, prólogo de Joaquín Marco y notas de Carlos García, Galaxia Gutenberg · Circulo de Lectores - Emecé, Barcelona, 1999, p. 214.

Veamos, ahora, cómo los versos de esta primera estrofa de "Campos atardecidos" son *trasplantados* de un poema a otro:

1. Los vv. 1-2, con variantes, formaron parte de "Último rojo sol": "El poniente de pie como un Arcángel / *tiraniza la calle*".²⁸ Por la fecha en que se publicaron "Aldea" y "Último...", puede deducirse que ambos fueron escritos contemporáneamente y que Borges experimentaba ligeros cambios sin importarle que aparecieran en la misma revista y en números sucesivos.

2. La imagen del v. 3, aunque aplicada a un núcleo nominal distinto ("la soledad repleta como un sueño"), aparece también en "Benarés", del mismo *Fervor*: "La ciudad que canto... repleta como un sueño" (vv. 36-39). Y en el ensayo "La lírica argentina contemporánea", publicado también en diciembre de 1921,²⁹ dice del título de un libro de H. P. Blomberg, *Las puertas de Babel*, que se trata de un "nombre repleto como un sueño".³⁰ Por lo visto, al menos dos textos guardan estrecha relación temporal, "Aldea" y "La lírica...", lo que nuevamente marca las relaciones intratextuales de la escritura borgeana, independientemente del género utilizado.

Aunque extraño en él, Borges conserva un verso casi idéntico después de múltiples reescrituras, pues la sustitución de "repleta" por "poblada" en ambos poemas ocurre en la edición de 1964. Esto no sucede con otros casos como el del v. 31 de "Benarés", "que ya rezó el disperso rosario de los astros", eliminado desde 1943 de *Poemas*, pero conserva el v. 13 de "La noche de San Juan": "El rosario disperso de astros desparramados". También la metáfora "la felina noche" de "Llamarada" (de cuño más lugoniano que borgeano) desaparece en 1943, cuando Borges elimina este poema de *Fervor*, mientras que conserva el v. 14 de "Caminata": "la flexible noche felina" (con posteriores modificaciones).

Ahora bien, cabe mencionar que Carlos Meneses utiliza los vv. 3-4 para ejemplificar cómo Borges intervino en los poemas publicados en revistas antes de pasar a formar parte de *Fervor*. Veamos su explicación:

Dos años después [1923], todo el poema "Aldea" pasó a ser la primera parte de "Campos atardecidos", aunque con muy ligeros cambios. Por ejemplo sustituye «sendero» del segundo verso por «camino». Los versos tercero y cuarto de "Aldea" dicen:

²⁸ *Ultra*, 20 (dic., 1921).

²⁹ *Cosmópolis*, 36 (dic., 1921).

³⁰ *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 141.

*La soledad repleta como un sueño
se ha remansado al derredor del pueblo.*

Y en "Campos atardecidos" se lee:

*La soledad poblada como un sueño
se ha remansado alrededor del pueblo*³¹

La versión de "Campos atardecidos" que Meneses emplea para ilustrar los cambios es la de 1969; salvo por la puntuación, estos primeros versos de "Aldea" pasaron íntegros a formar "Campos atardecidos" [1]. El cambio de "sendero" por "camino" aparece en la edición de *Poemas (1923-1958)*; el de "repleta" por "poblada", en *Obra poética (1923-1964)*,³² y el de "al derredor" por "alrededor", en *Poemas (1922-1943)*.

Sólo catorce años después, Meneses parece enmendar su pifia, e invierte su explicación, porque ahora sí maneja la edición *princeps* de *Fervor* y la compara con una de las últimas, probablemente la de 1969 ó 1972, porque las de 1974 y 1977 tienen nuevas variantes: "En la primera parte del poema los cambios no son sustanciales. Sólo tres palabras han sido reemplazadas. 'Camino' ha tomado el lugar de 'sendero', haciendo más suave la tonalidad del verso. 'Poblada' ocupa el lugar de 'repleta'. Evidentemente es mucho más apropiado el término de reemplazo. Y para evitar el chirrido de las erres ha preferido eliminar 'al derredor', que también ralentiza la lectura y ha utilizado 'alrededor'".³³

3. De los vv. 5-6 puede verse su antecedente más remoto en la prosa poética "Aldea",³⁴ donde Borges los incluyó con variantes respecto de "Campos atardecidos" (1): "Las esquilas reúnen la tristeza dispersa de *los crepúsculos*". Un mes más tarde, en "Prismas (ACORDES-MENDICANTES-CIUDAD-PUEBLO)" se lee otra versión de los vv. 5-7: "Las esquilas recogen la tristeza / dispersa de *las tardes* La luna nueva / es una voccecita *allá en el cielo*".³⁵ Luego, en el primer número de *Prisma*, "Aldea" registra la siguiente lectura: "Las esquilas recogen la tristeza / dispersa de *las tardes* La luna nueva / es una voccecita

³¹ *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, José Olañeta, Barcelona, 1978, p. 46.

³² *Obra poética (1923-1964)*, Emecé, Buenos Aires, 1964.

³³ "Borges, el imberbe poeta ultraísta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (1992), p. 130.

³⁴ *Ultra*, 2 (feb., 1921).

³⁵ *Ultra*, 4 (mar., 1921).

bajo el cielo”, frente a la versión de “Campos atardecidos” (1): “Las esquilas recogen la tristeza / dispersa de la tarde. La luna nueva / es una vocecita desde el cielo.” En este caso, la acuciosidad del poeta lo lleva a probar varios conectores en el séptimo verso, hecho que le permite matizarlo y ajustarlo al nuevo poema y, acaso, volverlo *otro*.

De la misma manera, los vv. 6-7 forman parte de “Montaña”,³⁶ con variantes: “la luna nueva fue una vocecita en la tarde”. Por último, en el ensayo “La metáfora” Borges ejemplifica el traslado de “las sensaciones oculares al terreno auditivo” con este mismo verso: “Y este de mi poema ‘Pueblo’: ‘La luna nueva es una vocecita de la tarde’”.³⁷ Hasta la fecha, no se ha podido dar con el poema titulado “Pueblo”, luego citado por Guillermo de Torre y Guillermo Díaz Plaja,³⁸ aunque todo indica que Borges citaba de memoria. Al respecto puede verse la copiosa explicación aportada por Carlos García.³⁹

A más de las variantes que Borges imprime en su obra, puede decirse que los duendes se esmeran en reproducir nuevas lecturas, porque García cita de “La metáfora” pero, al mismo tiempo, le atribuye una variante correspondiente a otro texto: “La luna nueva es una vocecita en la tarde”; ésta es la versión que recoge De Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*, pues según puede constatarse en *Textos recobrados* la versión de “La metáfora” registra “de la tarde”.

Otras lecturas apócrifas de estos versos pueden verse en un artículo de Néstor Ibarra, que atribuye esta lección a “Campos atardecidos [1]”: “la luna nueva que es una vocecita desde el cielo”;⁴⁰ y en un texto de Danilo Cruz Vélez también puede leerse otra variante: “la luna es una vocecita de la tarde”.⁴¹

4. Ahora bien, aunque sólo se trata de una alusión semántica respecto de los vv. 8-9 de “Campos atardecidos”, en otros poemas Borges apunta, con nostalgia, cómo el campo ha sido invadido por la urbanización; por ejem-

³⁶ *Tableros*, 2 (dic., 1921).

³⁷ *Cosmópolis*, 35 (nov., 1921).

³⁸ “La luna y la nueva poesía”, *La Gaceta Literaria*, 61 (1929), p. 6.

³⁹ *El joven Borges, poeta*, pp. 46-47.

⁴⁰ “Jorge Luis Borges, poeta”, *Síntesis*, 34 (1930), p. 15.

⁴¹ “Jorge Luis Borges. El poeta de las claridades y de los abismos de la muerte. Movimiento lírico argentino”, en Juan Gustavo Cobo Borda, *Borges enamorado. Ensayos críticos. Diálogos con Borges. Rescate y glosa de textos de Borges y sobre Borges. Bibliografía*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1999, p. 329.

plo, en “La noche de San Juan” dice: “bien recuerdan los calles / que fueron campo un día” o en “Villa Urquiza”: “ayer fue campo, hoy es incertidumbre / de la ciudad que del campo se adueña”.⁴²

III

La poesía borgeana, además de haber sido corregida por su autor, ha sufrido diversos cambios cuando ha sido citada por sus críticos. Para este rarísimo acto de coautoría, tomaré como referencia, nuevamente, la edición *princeps* de *Fervor*. Desde el mismo texto prologal, “A quien leyere”, existen versiones apócrifas no registradas en ninguna lectura anterior o posterior autorizada por Borges. Sin duda este hecho, de conocerlo Borges, le habría fascinado porque, por fin, se habría logrado la comunicación, y casi un *continuum*, entre autor y lector, que ya anunciaba en el prefacio de este libro inaugural:

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, permóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor —el desconfiado y fervoroso escribidor— de mis versos.⁴³

Años más tarde, Borges reformularía esta premisa y diría que los lectores de Shakespeare son de alguna manera Shakespeare, quizá para descargo de quienes, lectores de Borges al fin, serán citados en esta relación por el hecho circunstancial de que ellos o los linotipistas han reproducido los poemas de la primera edición de *Fervor* con alguna errata o con algún cambio deliberado por parecerles una mejor lectura.

“La Recoleta”

La primera variante apócrifa que puede mencionarse es la que aparece en un artículo de Iván Almeida y Cristina Parodi, en el cual comparan la primera y la última versión del *incipit* de “La Recoleta” para argumentar sobre la

⁴² Cfr. ambos poemas en *Fervor*, s. p.

⁴³ *Idem.*

necesidad de una edición crítica de la obra de Borges: irrealizados por tanta grave *incertidumbre* de muerte.⁴⁴

En 1923 se lee “certidumbre”; esta variante pudo filtrarse por una contaminación entre “irrealizados” del v. 9 e “incertidumbre”: el resultado es el sentido contrario de lo que Borges quiso decir.

Otros cambios perceptibles de “La Recoleta” se encuentran en la cita siguiente que trae D. W. Foster:

*Son aledaños suyos tiempo y espacio
son arrabales de alma
con las herramientas y son las manos del alma
y en desbaratándose está,*⁴⁵

Falta, primero, una coma al final del v. 22; el v. 24 debería decir “son las herramientas”, con lo que se cierra la estructura trimembre y anafórica de estos versos; la palabra “está” del v. 25 no funciona como verbo en el original, sino como pronombre demostrativo (aunque inacentuado: “esta”), cuyo antecedente sería “alma” del v. 24.

Por su parte, Adolfo Prieto modifica la puntuación del v. 36: Lo anterior: escuchado, ¡leído!, meditado⁴⁶

El énfasis de los signos de admiración no se identifica en el texto de 1923: “Lo anterior: escuchado, leído, meditado”.

“El truco”

De este poema sólo puede citarse un verso apócrifo, acaso más producto de una omisión que de un cambio consciente. Me refiero al v. 15 que Scarano cita así: como *don Manuel*, omnipotente,⁴⁷

Es decir, olvida escribir el nombre del tirano argentino completo “como *don Juan Manuel*”. El único inconveniente que encuentro en este caso es que

⁴⁴ “Editar a Borges”, *Punto de Vista*, 65 (1999), p. 65.

⁴⁵ “Borges and dis-realty: an introduction to his poetry”, *Hispania*, 45 (1962), p. 625.

⁴⁶ *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954, p. 58.

⁴⁷ *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, p. 74.

Robin Lefere copia la errata de Scarano, en su meticuloso estudio de los textos en verso y en prosa de "El truco".⁴⁸

"Sala vacía"

Sobre este poema hay una anécdota menuda para los críticos curiosos: en *La poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Carlos Meneses reproduce la versión que Borges pulió para la edición de *Fervor* de 1969, pero anota al pie como fuente la revista *Ultra*; Juan Gustavo Cobo Borda, a su vez, reproduce la misma versión con idéntica fuente, si bien éste divide el poema en cuatro estrofas, aunque en el original no haya división alguna.⁴⁹

Sólo quiero comentar los vv. 24-25 de "Sala vacía", "y arrincona y ahorca / la voz lacia" que en 1969 pasaron a uno solo, con una variante: "y arrincona y apaga la voz lacia", pero Carlos Meneses y, por lo tanto, Cobo Borda reproducen una versión apócrifa: "Y arrincona y apaga la luz lacia".⁵⁰

Esta errata se produjo, quizá, por una influencia semántica entre el verbo "apaga" y el sustantivo "luz".

"Atardeceres"

Carlos Meneses introduce una variante en el primer verso del poema, con el argumento siguiente: "En la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, se lee *charra*. No sabemos si es un error del linotipista o realmente utilizó este término. Gloria Videla hace notar la sustitución en su 'El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges'...".⁵¹

Pero el estudioso español pasa por alto que entre las dos ediciones que comenta Videla (la de 1923 y la de 1974) hay muchas otras en que Borges no corrigió ese supuesto "error del linotipista", por ello, aunque según él reproduce la versión de "Atardeceres" de 1923, incrusta un cambio que no

⁴⁸ "El truco' y sus metamorfosis", en R. Lefere (ed.), *Borges en Bruselas*, Visor, Madrid, 2000, p. 65.

⁴⁹ *El Aleph borgiano*, Banco de la República, Bogotá, 1987, p. 17.

⁵⁰ *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, p. 74.

⁵¹ "Borges, el imberbe poeta ultraísta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (1992), p. 127.

se lee en ninguno de los testimonios que se conocen hasta hoy: "Toda la clara multitud de un poniente" (127). Véase, por ejemplo, las ediciones de 1943, 1954, 1958, 1964, 1966, 1967, 1969 de sus *Poemas* y *Obra poética*.⁵² No es sino hasta la segunda edición individual de *Fervor* cuando sustituye "Toda la charra multitud" por "La clara muchedumbre".

Además, como se muestra contra la deducción de Meneses, en *Fervor* de 1923, Borges emplea dos veces más el adjetivo "charro": en el v. 2 de "Ciudad" se lee "Charras algarabías"; en el v. 7 de "Carnicería", "carne charra" y, por último, Borges sustituye en 1943 del v. 2 de "Resplandor": "vocinglero o apocado" por "charro o indigente".

También en el artículo recientemente citado de Meneses, puede verse una lección apócrifa del v. 8 que no aparece en ninguna edición de este poema: "y acalla el *bullanguero* resplandor de sus mantas". Para sorpresa del lector que podría ver un cierto tono tropical en este verso, habría que mostrar la versión original del *Fervor* de 1923: "y acalla el *barullero* resplandor de sus ramas".

Este mínimo panorama sobre el arduo trabajo que espera a los editores hace pensar más en una suerte de empresa imposible, pero si se sistematizan los diversos modos en que Borges intervino en cada uno de sus libros, al menos se tendrá un catálogo de los cambios y, acaso, un hilo que permita desenredar tan abigarrada trama. Considero, por último, que la edición crítica de su obra no sólo permitirá observar los avatares del temperamento estético de Borges y, de pasada, esa casi obsesiva necesidad de dejar huellas bien identificables entre un texto y otro, sino que al mismo tiempo abrirá un escenario donde la literatura parece seguir una lógica independiente de su autor, quien actúa como medio únicamente, mientras el texto genera otros textos: acaso fragmentos del Gran Libro en constante reescritura.

⁵² Ediciones citadas de *Poemas* y *Obra poética* (1923-1964), Emecé, Buenos Aires, 1964; *Obra poética* (1923-1966), Emecé, Buenos Aires, 1967; *Obra poética* (1923-1967), Emecé, Buenos Aires, 1969.

Octavio Paz y la depuración poética: dos propuestas de edición crítica

Luis Ángel Rodríguez Bejarano
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables;
cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos

OCTAVIO PAZ, "Preliminar", *Obras completas*.

Sabemos que desde hace ya varios años, la ecdótica cumple un papel primordial en la consecución de estudios académicos serios. Para continuar por la vía del trabajo disciplinado y riguroso harán falta ejemplos de fijación de textos que nos permitan acercarnos de la manera más definitiva posible, construyendo infraestructura que permita, a largo plazo, realizar una cada vez más completa historia de la literatura mexicana. La base, pueden darla propuestas (como, por ejemplo, el trabajo reciente de Aguilar-Álvarez Bay)¹ que nos lleven no sólo a la génesis del texto sino al proceso creativo llevado a cabo por un autor. Los cambios, si los hay, la negación o necesidad de olvidar ciertos escritos están regidos por razones diversas: diferentes expectativas, lecturas profundas o nuevas, cambios de orientación política, o incluso, la negación de un concepto de literatura anterior.

Teniendo en cuenta la importancia de Octavio Paz en la literatura mexicana del siglo XX y gracias a la necesidad de editar críticamente a este autor, el presente trabajo pretende dar un par de propuestas para fragmentos

¹ "Edición crítica de 'Poema doble del lago Edem' de Federico García Lorca", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52: 1 (2004), pp. 45-76.

de sus poemas, específicamente de *Raíz del hombre* (1937) y *Bajo tu clara sombra* (1941), donde la constante, como veremos, serán los cambios que llegan hasta la muerte del autor en 1998. Con esto se espera mostrar el comportamiento de una sección del poema, lo que constituye uno de los puntos cardinales de la hipótesis de trabajo. Es importante agregar que las dificultades se vieron principalmente en que cada poema debió ser tratado independientemente, pues el grado de depuración varía según cada texto y los acontecimientos, por lo cual no podemos siquiera considerar que el autor de *Libertad bajo palabra* cambiara uniformemente distintos textos, y ni siquiera el mismo, lo que indica que cada texto implicó un proceso distinto de modificación.

Los primeros años literarios de Octavio Paz fueron difíciles; su inicio como poeta en 1931, mientras colaboraba en diversos periódicos y revistas, y contando tan sólo con 17 años, lo mostraron como un poeta prometedor y, sin embargo, fallido en sus primeros intentos, según la crítica y el propio autor.² La juventud del autor justifica lo anterior. Sus años en la Escuela Nacional Preparatoria al lado de Carlos Pellicer marcaron sin duda su despertar literario y la influencia no podía hacerse esperar en adelante.³ En revistas como *Barandal* y *Cuadernos del Valle de México*, que él mismo fundó, se va fogueando y, bajo el cobijo del poeta tabasqueño, va formándose un lugar en la literatura mexicana.⁴

Posteriormente, y habiendo publicado diversos textos entre 1930-1933, publica *Luna silvestre*, un folleto de la editorial Fábula con siete apartados, después del cual se aleja por algunos años de la escena editorial. Es posible que, después de *Luna silvestre* (1933), un periodo de reflexión haya sobrevenido en el joven, pues no publica nada hasta 1936 —mismo año de la muerte de su padre en un trágico accidente y que lo marcará de por vida—⁵, cuando escribe *¡No pasarán!* (Simbad, 1936), un poema de 84 versos que retrata la lucha y protesta ante la muerte en España. Este poema marca una rama de la poesía que no distinguió a Paz (la poesía de denuncia) y a la cual no recurrirá con frecuencia; sin embargo, el muy joven poeta sigue escribiendo durante este periodo.

² Véase ANTHONY STANTON, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones Sin Nombre, México, 2001, p. 18.

³ Véase *ibid.*, pp. 18-59; MANUEL ULACIA, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, p. 27.

⁴ Cfr. A. STANTON, "Prólogo", en *op. cit.*

⁵ Véase *ibid.*, pp. 60-61.

*Raíz del hombre*⁶ es un libro que le trajo no pocos problemas a Paz por la inconformidad con él a lo largo de los años. Poema que, con la alusión a Goethe —“Desciende a la Tierra en formas mil, / flota sobre las aguas y vaga por los campos. / En mi juventud tenía forma de mujer.”—, nos recuerda el Romanticismo; el poema trata del erotismo, el dios Amor, la desnudez, la Amante y la sangre como unión.⁷ Sobre estos cimientos se construye el poema, que es una llamada a la celebración del amor erótico cuyo ingrediente principal, la sensualidad, está unido a las raíces de la tierra y sobre ésta se conduce hasta encontrar su fin en el “Amor manando muerte”. Es importante señalar que *Raíz del hombre*, por las fechas consignadas en el poema, empieza a escribirse hacia 1935, uno de los años de reflexión después de *Luna silvestre*, de ahí la importancia de la mención de este último.

El mismo año 1937, después de su viaje a España, en Valencia se publica, a instancias del grupo de la revista *Hora de España*, *Bajo tu clara sombra* y otros poemas sobre España⁸ que contiene, además de una “Noticia” por Manuel Altolaguirre, fragmentos que se convertirán en *Bajo tu clara sombra* —con el nombre de “Helena” (1934)— y *Raíz del hombre* (1935-1936), y una sección de “Cantos españoles” incluidos ¡No pasarán! Lo que busca este libro es dar a conocer a Octavio Paz como poeta del erotismo y, al mismo tiempo, comprometido con la lucha. El año 1937 es uno de los más prolíficos en su carrera, hasta ese momento en ascenso, pues es cuando además viaja a Yucatán a construir una escuela para hijos de obreros y escribe *Entre la piedra y la flor*⁹ donde la poesía y la naturaleza se dan la mano contra la codicia por el dinero.

Hacia 1935 y hasta 1938, escribe *Bajo tu clara sombra*, cuyo antecedente “Helena” (1934) se había dado a conocer en España en 1937; la edición mexicana aparece en 1941 como parte de la colección Tierra Nueva (números 9-10, mayo-junio) y contiene 10 apartados donde el epigrafe de Quevedo “Nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado” da pie al Amor, el disfrute de la juventud, y donde la danza y la música son parte del goce de la amante unida con la Tierra y donde se disfruta el amor erótico.¹⁰ Estos versos siguen la constante del erotismo de Paz en la década de 1930 y son

⁶ Simbad, México, 1937.

⁷ Véase M. ULACIA, *op. cit.*, p. 73.

⁸ Ediciones Españolas, Valencia, 1937.

⁹ Nueva Voz, México, 1941.

¹⁰ Véase JUDITH GOETZINGER, “Evolución de un poema: Tres versiones de *Bajo tu clara sombra*”, en PERE GIMFERRER (ed.), *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1982, p. 170.

el cierre de su primera etapa de creación que culmina con la publicación de *A la orilla del mundo*¹¹ lo que se podría considerar su primera antología y que da a conocer textos desde 1935 hasta 1941, antes de su salida del país de 1943 a 1951.

Libertad bajo palabra,¹² su verdadero primer libro,¹³ justifica la revisión anterior al ser, en palabras del propio autor, su primer libro importante, y abre una nueva etapa de creación durante todos los años 50. No puede negarse que el olvido de *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra* en este poemario (por citar sólo dos ejemplos) es producto de la insatisfacción que le producían en ese momento, pues busca vías de expresión diferentes, como el surrealismo.¹⁴

Es sabida la obsesión de Octavio Paz por corregir sus poemas, pues al no verse reflejado en ellos¹⁵ se es fiel a sí mismo;¹⁶ así nos lo dice el propio autor en diversas entrevistas y textos, sin embargo, no se ha estudiado suficientemente el desarrollo de su poética aplicando los métodos de la crítica textual, lo que permitiría sacar a flote momentos “inmaduros” para así captar la evolución de su escritura, “desde la génesis hasta la transmisión”.¹⁷ Lo anterior arrojará una “biografía textual” que será ineludible en futuros acercamientos a su obra, siempre y cuando se tenga en cuenta, además, la vida del autor y los procesos que ha llevado a cuestras.

La fijación del *corpus* para dos poemas largos de Octavio Paz plantea problemas por la difícil relación del poeta con sus obras, sobre todo si se trata de los poemas juveniles, así lo dice en el tomo XI de sus *Obras completas*,¹⁸ pues concibe sus primeros textos como balbuceos y su poesía posterior a ese periodo como respuesta a sus primeros pasos, los cuales no son más que

¹¹ ARS, México, 1942.

¹² El Colegio de México, Colección Tezontle, México, 1949.

¹³ Cfr. OCTAVIO PAZ, “Preliminar”, *Obras completas*, tomo XI, *Obra poética I*, Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica, Barcelona-México, 1996-1997, p. 17.

¹⁴ Véase HUGO VERANI, “Mariposa de obsidiana: una poética surrealista de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, V: 2 (1994), pp. 429-442; MICHAEL PALMER, “Paz y el vanguardismo (Circulaciones del canto)”, *Anuario de la Fundación Octavio Paz*, 2 (2000), pp. 44-58.

¹⁵ Véase GÉNESE ANDRADE DA SILVA, “*Libertad bajo palabra*: un libro-palimpsesto”, *Anuario de la Fundación Octavio Paz*, 2 (2000), p. 60.

¹⁶ Véase A. STANTON, “La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)”, *Literatura Mexicana*, II: 1 (1991), pp. 23-55.

¹⁷ JOSÉ MANUEL LUCÍA-MEGÍAS, “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”, *Revista de Poética Medieval*, 2 (1998), p. 126.

¹⁸ Véase O. PAZ, “Preliminar”, en *op. cit.*, p. 18.

tentativas, insisto, que el poeta, en su etapa madura, buscando coherencia,¹⁹ hubiera querido excluir para siempre. Sin embargo, a Paz no le queda más remedio hacia el final de su vida que editarlos como *Primera instancia* en el tomo XIII de sus *Obras completas*.

El proceso de variación sorprende por la inmensa cantidad de cambios hechos no sólo en los últimos años del autor, sino desde sus primeros intentos (a veces hasta dejar poemas irreconocibles, como se verá más adelante). Este fenómeno —muy útil para la crítica textual por otro lado— es producto de la constante búsqueda de una poesía que perdure y, sobre todo, satisfaga las exigencias (dependiendo de las etapas de pensamiento) del propio Paz. En una entrevista de 1988 realizada por Anthony Stanton, la persona deja su lugar al artista y nos revela la génesis y cambios de *Libertad bajo palabra* (cuyo título preliminar sería *Todavía*), pasando por el rechazo que le hizo Guillermo de Torre en la editorial Sur, quien antes había rechazado *Residencia en la tierra*.²⁰ En su libro más importante (*LBP*), a través de los años, hay ante todo un proceso depurativo, lo que el entrevistador llama un “revisionismo justificado por un deseo de mejorar la expresión estética sin dañar los sentimientos”.²¹

Este ir y venir de la palabra a través de los años es producto de las distintas facetas poéticas por las que atraviesa Paz; además, muestra la preocupación del autor no sólo por el cuidado de la edición —baste recordar su contacto constante con sus distintos editores como Enrico Mario Santi para la edición crítica con la que contamos (como señala en su “Introducción”), Ana Clavel y Nicanor Vélez para las *Obras completas*—,²² sino por la evolución de sus textos, lo que da como resultado la metamorfosis casi total de sus poemas, lo cual es directamente proporcional con su experiencia de vida, y, a veces, lo obliga a volver sobre sus pasos y otorgarles la categoría de tentativas.

Rastrear el constante vaivén donde se quitan y ponen poemas para después regresarlos a su estado primitivo es útil en el caso de Paz, por la im-

¹⁹ Véase RUBÉN MEDINA, “*Libertad bajo palabra* y el revisionismo de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, IV: 1 (1993), pp. 65-85.

²⁰ Véase O. PAZ, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, *Vuelta*, XIII: 145 (1988), pp. 15-16.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² Véase G. ANDRADE DA SILVA, *op. cit.*; ANA CLAVEL y NICANOR VÉLEZ, “La casa del tiempo o fundación de la poesía. Historia de una edición”, *Anuario de la Fundación Octavio Paz*, 2 (2000), pp. 137-147.

portancia del autor en la poesía mexicana del siglo xx. Algunos estudios²³ se han ocupado de los cambios en algunos poemas, la gran mayoría, con intereses semánticos; por lo tanto, el acercamiento ecdótico a sus poemas contribuirá a acercarnos cada vez más a un texto definitivo de *Libertad bajo palabra*.

En la presentación de todo trabajo sobre edición crítica, será importante una ejemplificación constante que no sólo nos permita saber puntualmente el desarrollo y comportamiento del texto estudiado, sino su génesis, lo cual constituye las bases de la crítica genética, esto es, el regreso al texto de la forma en la que lo concibió el autor al momento de la creación. Teniendo esto en cuenta, y tomando como premisa angular el hecho de que “cada caso es único y no pueden darse normas generales”²⁴ no debemos olvidar que aunque cada texto es una edición en sí mismo, la exhaustividad, economía y rigurosidad deben marcarnos si pretendemos llamarnos editores críticos para que “el sistema utilizado sea coherente con la tradición crítica, con el texto y con el aparato crítico”²⁵ y así observar el comportamiento de la poesía no sólo de Paz sino de cualquier otro autor.

El proceso para la edición crítica que nos marcan los distintos manuales (como los de Alberto Blecua o Miguel Ángel Pérez-Priego) debe hacerse explícito en la presentación del texto crítico, lo que no arrojará dudas sobre las decisiones. Esta labor se complementará si seguimos al pie de la letra el enunciado “la edición crítica como hipótesis de trabajo” para que la investigación llegue a buen fin. Alejandro Higashi sostiene que la hipótesis de trabajo debe ser una constante en la edición crítica para así poder comprender textos.²⁶ Esto, por supuesto, debe estar en la mente del editor, en sus pretensiones, para lograr “la comprensión global de la génesis y transmisión de los textos”.²⁷ Además de lo anterior, la hipótesis debe complementarse en un marco disciplinado, es decir que, igual que el aparato, debe gozar de economía que sea coherente con las decisiones y con el resultado: la edición

²³ Véase LUIS MARIO SCHNEIDER, “Historia singular de un poema de Octavio Paz”, en P. GIMFERRER (ed.), *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 91-95; J. GOETZINGER, *op. cit.*, pp. 169-194.

²⁴ ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983, p. 117.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁶ Véase “La edición crítica como hipótesis de trabajo”, en BELEM CLARK DE LARA y FERNANDO CURIEL DEFOSSÉ (eds.), *Filología mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 534-537.

²⁷ J. M. LUCÍA MEGÍAS, *op. cit.*, p. 123.

crítica.²⁸ Además, la relación entre testimonios (cronológica, estética, etc.) debe explicarse con la hipótesis y en la descripción de testimonios, lo que arrojará vínculos entre los propios testimonios²⁹ para, insisto, lograr una serie de “decisiones probadas y conjeturales en un marco organizado y coherente”³⁰ que es la edición en sí.

Para el caso de los fragmentos de *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra*, la elección estuvo dada por ser, primero, dos poemas largos cuya temática es parecida; segundo, que fueron iniciados por las mismas fechas, entre 1934 y 1935,³¹ un período de autorreflexión y, por último, que son dos de los textos que sufrieron más modificaciones a lo largo de 60 años. Bajo estos tres puntos, la hipótesis de una posible edición crítica debería ser mostrar la evolución a través de los años pues como nos recuerda Orduna “una correcta metodología produce normalmente un buen texto crítico”.³²

Raíz del hombre y *Bajo tu clara sombra* son dos poemas largos que no resisten el interrogatorio al que los somete el autor. Basta con revisar los índices de las distintas ediciones no ya de *Libertad bajo palabra* sino de las recopilaciones o bien de las *Obras completas* para demostrar que este poemario merece un acercamiento ecdótico.

Bajo tu clara sombra (1941), en su edición mexicana, ostenta diez apartados, el epígrafe de Quevedo y 416 vv. La edición española lleva el título de “Helena” (1934) y cuenta sólo con cuatro apartados, sin epígrafe y 158 vv., pero recordemos que, al ser una carta de presentación en España, resulta factible que, de tenerla, no se incluyera la versión completa por falta de espacio; en 1940 publica fragmentos de *Bajo tu clara sombra* en la revista *Sur* lo que nos da tres apartados y 143 vv. En la edición de 1942 *A la orilla del mundo* epígrafe al inicio de todo el libro, diez apartados, 426 vv., mientras que *Libertad bajo palabra* en su edición de 1960 diez apartados, 319 vv., sin epígrafe. Hasta este momento tenemos una cantidad más o menos promedio de versos comparada con la que encontramos después: *Libertad bajo palabra* de 1968 ostenta cinco apartados, sin epígrafe, y con 148 vv.; a partir de este momento, un recorte importante que se mantendrá hasta el tomo XI de *Obras completas* y *Libertad bajo palabra* en la editorial Cátedra: cinco apartados, sin epígrafe, 101 vv. Esto, en términos del poema implica una

²⁸ Véase A. HIGASHI, *op. cit.*, p. 538.

²⁹ Véase MIGUEL ÁNGEL PÉREZ-PRIEGO, *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 64.

³⁰ A. HIGASHI, *op. cit.*, p. 549.

³¹ Véase M. ULACIA, *op. cit.*, pp. 72-76.

³² “La edición crítica”, *Incipit*, X (1990), p. 19.

compresión de la forma intentando mantener intacto el fondo.³³ Al final, el tomo XIII de las *Obras completas* casi se mantiene intacto respecto a la edición mexicana de 1941: diez apartados, sin epígrafe y 319 vv.

Caso parecido resulta *Raíz del hombre* (1937) que, en su primera edición, contiene "Testimonios", una introducción sin numerar y 15 apartados que nos dan 541 vv. más el epígrafe de Goethe, en tanto que en la edición española de *Bajo tu clara sombra* contiene seis apartados, 183 vv., sin "Testimonios" ni poema introductorio, reiterando el carácter introductorio del libro en España. *A la orilla del mundo* (1942) contiene: "Testimonios", 488 vv., 15 apartados, sin epígrafe y el poema introductorio de 1937 se convierte en el número I y el X de la primera edición se elimina. En el caso de *Libertad bajo palabra* 1960: "Testimonios", diez apartados, sin epígrafe, 232 vv., poema introductorio de 1973 es I. Por su parte, la tercera edición de *Libertad bajo palabra* de 1968: cuatro apartados, sin "Testimonios" ni epígrafe, el poema introductorio en 37 vuelve a ser I aquí y 55 vv., con lo que una vez más 1968 es un año decisivo en los cambios de *Libertad bajo palabra*. Al final, sin embargo, *Poemas* de 1979 contiene tres apartados, sin epígrafe y 46 vv. (vale la pena insistir en que otro cambio importante se dio aquí y se continuó en posteriores ediciones).

Debe destacarse en la revisión de ambos poemas que el punto culminante es 1968, pues hay un recorte importante. Esto obedece a una "economía estética" a la que Paz teme aunque deja al lector el último juicio sobre una u otra versión. Además, la vida del poeta en estos años estuvo marcada por su viaje a Asia, desde donde envía la advertencia a la segunda edición, en la cual nos dice que quiso atender a la cronología para la ordenación.³⁴ Este libro marca también el fin de una etapa que culmina al año siguiente con *Ladera Este* (1962-1968).

Dentro de los criterios de edición para estos fragmentos, debe considerarse que, por ejemplo, el resultado de la *collatio* nos dice que el grado de corrección fue mayor para uno (*Bajo tu clara sombra*), lo que nos muestra la inconformidad del autor a partir de 1968. Por otro lado, la importante cantidad de testimonios debe hacerse explícita, por lo cual se enlista a continuación siguiendo un orden cronológico:

³³ Andrade da Silva, Santí, Stanton, Lombó (en este mismo volumen) son algunos de los críticos que se han ocupado del conteo de versos y todos difieren con lo dicho por el propio Paz.

³⁴ Véase O. PAZ, "Advertencia", a *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 8.

1. *Raíz del hombre*, México, Simbad, 1937 (*rh* en el aparato). Existen varios ejemplares en la Biblioteca Nacional de México (BNM). Este testimonio es el más completo en lo que a este poema se refiere, pues será modificado en todas las ediciones posteriores, incluyendo el tomo XIII de *Obras completas*.
2. *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, (*btce*) Valencia, Ediciones Españolas, 1937. Además del poema y la "Noticia" por Manuel Altola-guirre, contiene ¡*No pasarán!*, *Raíz del hombre*, *Elegía a un joven compañero muerto en el frente* y *Oda a España*. Existen ejemplares en El Colegio de México (Colmex) y en BNM.³⁵ Contiene fragmentos de *rh* y *btce*, por ello, no puede considerarse una base.
3. *Bajo tu clara sombra*, *Sur*, 74, noviembre 1940, pp. 36-42 (*btcs*) Igual que *btce*, contiene fragmentos de un poema más extenso. Existe un ejemplar en el Colmex.³⁶
4. *Bajo tu clara sombra*, México, Nueva Voz, 1941 (*btcm*). Este el primer testimonio que contiene el poema en su totalidad. Existe un ejemplar en BNM.
5. *A la orilla del mundo*, México, ARS, 1942 (*aom*). Contiene *A la orilla del mundo*, *rh*, *btcm*, *Primer día* y *Noche de resurrecciones*. Importante testimonio pues contiene una cantidad relevante de variantes además de ser la primera recopilación. Existe un ejemplar en la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL) de la Universidad Nacional Autónoma de México.
6. *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960 (LBP2). Segunda recopilación bajo este título, la primera, 1949, no contiene *rh* ni *bt*. Se trata de un testimonio capital pues comienza una etapa importante de recorte en su poesía que harán *lbp* una unidad distinta dependiendo de la edición. Existen ejemplares en BNM, Colmex, IIFL y la Biblioteca Gonzalo Robles del Fondo de Cultura Económica (FCE).
7. *Libertad bajo palabra*, México, 1968 (LBP3). La tercera edición de este poemario es el punto de inflexión en lo que se refiere a *rh* y *bt*, pues elimina un porcentaje importante de poemas. Existen ejemplares en

³⁵ Agradezco a la doctora Belem Clark y al doctor Anthony Stanton su valiosa ayuda para conseguir estos materiales de difícil acceso.

³⁶ Agradezco de igual forma a Alejandra Garrido, becaria de El Colegio de México, pues sin su paciencia no hubiera llegado hasta mí este testimonio.

Colmex, IIFL, FCE, BNM y la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL).

8. *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1988 (LBP5). La edición crítica a cargo de Enrico Mario Santí contiene importantes datos sobre los primeros años de Paz, sin embargo, gracias a la falta de espacio, las variantes no se anotan y sigue las pautas de la edición de *Poemas*, Seix Barral, Barcelona, 1979 (LBP4) más una serie de cambios enviados por el autor en febrero de 1988. La decisión de favorecer este testimonio sobre LBP4 es que se trata de la única edición crítica, aún siendo anterior a LBP4. LBP5 representa, además, a *Obra poética*, Seix Barral, Barcelona, 1990 y *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995 (junto a las diversas recopilaciones).
9. *Obras completas, tomo XI. Obra poética I*, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, Barcelona-México, 1996-1997 (OCXI). Supuestamente la última revisión que llevó a cabo Paz antes de morir; podría considerarse texto definitivo aunque hay indicios que suponen lo contrario.³⁷
10. *Obras completas, tomo XIII, Miscelánea I. Primeros escritos*, Barcelona-México, 1998-1999 (OCXIII). Contiene las primeras versiones de sus primeros poemarios (*rh* y *btc* para este caso) así como sus primeros ensayos; sin embargo, alberga algunas variantes respecto a las primeras versiones.

La primera propuesta de edición es el fragmento III de *rh* de OCXI (IV en *aom*, LBP3 y III en las demás) y consiste en rastrear la evolución y la constante del cambio en más de 60 años, que sin embargo no dejan el texto irreconocible, lo cual hace pensar en la predilección por este poema pues el poeta lo mantiene, salvo excepciones, hasta OCXI. En este caso, sigo la última voluntad y marco las variantes de sus diversos testimonios.

La segunda propuesta es el poema I de *btc* en OCXI. Su transformación hace necesaria una división en 2 familias, presentadas en dos columnas, la familia A (izquierda) sigue la última voluntad; la familia B (derecha) sigue el testimonio más completo (*btc_m*) con sus respectivas variantes. Aunque la familia A no contenga variantes, es importante señalar el cambio a partir de LBP3 en la forma del poema con respecto a sus predecesores. En este

³⁷ La edición de 8 volúmenes que arrancó en 2000 a cargo de Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg presume ser la última revisión del autor, por lo cual, hasta ver sus alcances, OCXI no puede considerarse, todavía, un texto definitivo.

caso resultaría difícil encontrar la similitud si no fuera por algunos versos que nos sirven como guía, (3 vv. del I de OCXI, lo cual lleva a dos lecturas distintas, provocadas por la separación en dos grupos de textos).

B: OCXI

T: *rh btce aom LBP2 LBP3 LBP5 OCXI*

III

Ésta es tu sangre,
desconocida y honda,
que penetra tu cuerpo
y baña orillas ciegas
de ti misma ignoradas. 5

Inocente, remota,
en su denso insistir, en su carrera,
detiene a la carrera de mi sangre.
Una pequeña herida
y conoce a la luz, 10
al aire que la ignora, a mis miradas.

Ésta es tu sangre, y éste
el prófugo rumor que la delata.

Y se agolpan los tiempos
y vuelven al origen de los días, 15
como tu pelo eléctrico si vibra
la escondida raíz en que se ahonda,
porque la vida gira en ese instante,
y el tiempo es una muerte de los tiempos
y se olvidan los nombres y las formas. 20

Ésta es tu sangre, digo,
y el alma se suspende en el vacío
ante la viva nada de tu sangre.

III] IV *aom LBP2 OCXIII* 1-4 Ésta es tu sangre, / desconocida y honda, /
que penetra tu cuerpo / y baña orillas ciegas] Ésta es tu sangre, desconocida

y honda, / tu sangre que penetra tu cuerpo / y baña orillas ignoradas por ti misma, / como un mar de aguas espesas, sordas. / 4 ciegas] ciegas, *aom* LBP2 LBP3 LBP5 OCXIII 5 ignoradas.] ignoradas, *aom* 5a como un mar de aguas espesas, sordas. *rh btce* | secreto mar de espesas, sordas aguas. *aom* 7 en su denso] en tu denso *rh* | insistir,] golpear, *btce aom* 8 detiene a la] detiene la LB2 LBP3 LBP5 OCXIII Entre 9-10 // OCXIII 13 prófugo rumor] húmedo rumor *rh aom* LBP2 LBP3 OCXIII 14 tiempos] tiempos tumultuosos *rh btce* 18a] en ese cruel latido, *rh btce* | ay latido cruel, irreparable, *aom* | ay, latido cruel, irreparable LBP2 LBP3 | ay, latido cruel, irreparable, OCXIII

I

Bajo tu clara sombra
vivo como la llama al aire,
en tenso aprendizaje de lucero.

II

Bajo tu clara sombra quedo,
desnudo de recuerdos y de sueños,
sangre sin voz, latir sediento y mudo.

Como la ciega llama al aire vivo
en tenso aprendizaje de lucero. [5]

Vivas horas gozadas en tu espera
hacen más puro el verbo de tu nombre;
bajo tu clara sombra
nacen ojos y manos que se gozan
con la caricia antigua de la Tierra. [10]

Amor, dame tu voz,
tu dulce, fiera voz, quemante y fresca.
Voces nacidas de tu nombre digan
del renovado imperio de las flautas
y del talón dorado de la danza. [15]
Diga su voz mi voz,
el alma su secreto
y Amor su dulce voz, terrible y pura.

Amor, dame tu voz,
tu dulce voz quemante, que destruye. [20]
¿Cómo dirás su carne, que se dora
al vegetal incendio de su pelo;
la voz con que saluda al verde día;

el delirante mármol de la falda,
sereno torbellino de la gracia; [25]
a aire estremecido, la luz noble,
límites vivos de su geometría;
y la serpiente tímida del pelo,
ahogando, süave, la garganta?

Amor, dame tu voz, quemante y fresca, [30]
tu voz que me destruye y resucita:
el reino de las flautas y la danza,
la palabra del goce de la tierra.

Familia A sin variantes. (LBP3 LBP5 OCXI)

Familia B. B: *btcm* T: *btce aom* LBP2 OCXIII

3 *latir om.* BTCE 4 *ciega om.* LBP2OCXIII | *aire vivo*] *aire, vivo aom*
LBP2OCXIII | *aire vivo, LBP2 Entre* 5-6 // *btce* 6 *Vivas horas*] *Cruelles*
horas btce | *en tu espera*] *en su espera btce* 7 *más puro*] *más grave btce* |
nombre;] *nombre. btce* | *nombre: LBP2 OCXIII* 8 *om. btce Entre* 15-16 //
LBP2 OCXIII 16-17 *Diga su voz mi voz, / el alma su secreto*] *Diga la sangre*
su secreto, / diga su voz la voz callada btce 18 *dulce om.* LBP2 OCXIII 20
dulce om. btce OCXIII | *voz,*] *voz, quemante y fresca btce* 21 *carne que*] *carne que*
LBP2 OCXIII 22 *pelo;*] *pelo, btce* | *vello; LBP2 OCXIII* 23
om. btce 25 *gracia;*] *gracia, btce* 27 *geometría;*] *geometría! // btce* 27a-b]
[*Cómo dirás la voz, lengua radiante, / con que saluda al verde día btce* 28
serpiente tímida] *serpiente rápida LBP2 OCXIII* 29 *ahogando, suave, la*
garganta?] *ahogando suavemente su garganta? btce* | *por la garganta de musgo*
y de piedra? LBP2 OCXIII 31 *om. btce* 32 *a las rosas de nueva geometría,*
btce 33 *palabra del goce de*] *palabra de Tierra de LBP2 OCXIII*

Una edición crítica, con todos los años de investigación que implica, contribuirá en gran medida a los estudios sobre la poesía de este autor y a enriquecer trabajos como el de Anthony Stanton, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz* (1931-1938), el más importante sobre la poesía de estos años. Con esto, puede apreciarse la necesidad de establecer un texto base que sirva en otros estudios a través del ejercicio ecdótico y lo vital que resulta que cada texto sea tratado independientemente.

Problemas textuales y planteamientos para editar *Libertad bajo palabra*

Pablo Lombó Mulliert
El Colegio de México

A poet can survive anything but a misprint.

OSCAR WILDE

La figura del poeta (y, en general, del hombre) Octavio Paz que conocemos los lectores a caballo entre los siglos *xx* y *xxi* es muy diferente de la que conoció, por ejemplo, Alfonso Reyes (quién sólo leyó la primera edición de *Libertad bajo palabra*, de 1949). Todos los lectores, críticos, especialistas o aficionados, parecen concordar, unánimes, en que la poesía de Paz es el resultado de una constante reescritura. Las ediciones fijas que no presentan este proceso diacrónico (todas hasta la fecha) esconden la compleja trayectoria que fue tomando, en particular, la obra poética de Paz hasta el final de su vida. La última edición de *Lbp* (de 1996) es la que debe respetarse porque representa la voluntad del autor antes de morir,¹ sin embargo es necesario revisar sus

¹ Al referirme a cualquiera de las ediciones del libro, usaré las siglas del título, seguidas del número de edición que le corresponda, en minúsculas y en cursivas: *lbp*, *lbp1*, *lbp2*, *lbp3*... Utilizaré la misma notación para referirme a los demás testimonios impresos (ya sean libros pequeños *-aom*, *pds*, *lev...* o revistas *-lm*, *tn*, *ehp...*); en el caso de los documentos no editados, usaré mayúsculas cursivas para distinguirlos del resto (*LBP2*, *LBP3*). En los dos textos mecanografiados hay correcciones, tanto de Paz como de quien ayudó a formar cada libro (figuran personalidades como: Francisco Giner de los Ríos y Joaquín Díez-Canedo, Ali Chumacero, Martí Soler y Juan Almela); cuando me refiera a las correcciones (la letra de Paz se distingue muy bien de la de los editores, quienes sólo anotan cuestiones tipográficas) de

demás voluntades que fueron configurando el carácter del libro a lo largo del tiempo. Contamos, por lo menos en cuanto a versiones definitivas editadas, con seis testimonios diferentes del libro todos con variantes más o menos significativas. Además de las ediciones, existen otros testimonios, como poemas publicados en revistas, dos textos mecanografiados y una primera edición con correcciones autógrafas, que muestran la mesa de trabajo del poeta.

Ya existen historias detalladas de *Lbp*, como la entrevista que le hizo Anthony Stanton a Paz sobre el libro,² la introducción en la edición de Enrico Mario Santi³ o el análisis de Gênese Andrade da Silva,⁴ de las que se puede deducir una suerte de “árbol cronológico”, más que un *stemma codicum*, ya que la filiación de las variantes depende enteramente (o en su gran mayoría) de la voluntad de Paz y no de una cadena de errores, malas copias o alteraciones ajenas, como sucede con los testimonios de la literatura antigua. El primer momento en la obra de Paz sería —como lo llama Enrico Mario Santi— la “prehistoria”, cuando Paz publicaba en revistas y suplementos (*Taller Poético*, *El Hijo Pródigo*, *Letras de México*, *Tierra Nueva*, *México en La Cultura*, *Sur...*) o algunos libros pequeños (*Luna silvestre*, *Raíz del hombre*, *Bajo tu clara sombra*, *Entre la piedra y la flor...*). En 1942 publicó *A la orilla del mundo*,⁵ que parece cerrar un ciclo para comenzar otro con la publicación de: “mi verdadero primer libro [que] fue un delgado volumen publicado en 1949: *Lbp*”.⁶ En el umbral que hay entre estos dos libros, está el poema “La poesía”, especie de poética que en *aom* aparece al final y en *lbp 1* aparece al principio;

cada testimonio, añadiré una *a* (LBP2a, LBP3a). En la Biblioteca Nacional de México hay un ejemplar de la primera edición de *Lbp* (dedicado a Rafael Heliodoro Valle) que tiene algunas correcciones autógrafas, sobre todo en el poema “Más allá del amor”; para nombrar este testimonio, también añadiré una *a* (*lbp 1a*). Lo encontré gracias a Luis Ángel Rodríguez, colega de la UAM-I.

² ANTHONY STANTON, “Genealogía de un libro: *Lbp* [entrevista con Octavio Paz]”, *Vuelta*, 145 (diciembre de 1988), pp.15-21.

³ En la introducción a su edición (*lbp 5*, pp. 11-63), junto con una semblanza biográfica.

⁴ HUGO J. VERANI señala en su *Bibliografía crítica de Octavio Paz* (El Colegio Nacional, México, 1997, p. 569) que Gênese Andrade da Silva llevó a cabo un estudio de las variantes y la historia de *Lbp* en su tesis de maestría, la cual no he podido consultar: *Verso y reverso: la reescritura de Libertad bajo palabra, de Octavio Paz*, Universidad de São Paulo, 1995. Es más accesible su artículo “*Lbp*, un libro-palimpsesto” (*Anuario de la Fundación Octavio Paz*, 2, 2000, pp. 59-87), en donde hay también una historia de los reacomodos del libro y una muestra de los poemas que fueron desapareciendo o modificándose en las diferentes versiones.

⁵ OCTAVIO PAZ, *A la orilla del mundo* [*aom*], ARS, México, 1942.

⁶ “Preliminar” al tomo undécimo de sus *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 (Letras Mexicanas), p. 17.

Andrade da Silva incluso considera que *aom* es una primera versión de *Lbp*: “Sin ser una selección o una antología, reúne la mayoría de los poemas publicados por el autor hasta entonces [...] Como si se negara a sí mismo como origen, [*aom*] se ubica entre paréntesis en esta historia, especialmente por la diferencia de título”.⁷

La década de los años 50 fue una época productiva y definitiva para las versiones posteriores de *Lbp*: en el 51 Paz publicó *¿Águila o sol?*,⁸ en el 54, *Semillas para un himno*,⁹ en el 57, *Piedra de sol*¹⁰ y en el 58, *La estación violenta*;¹¹ todos estos libros fueron recopilados y reagrupados en la edición de 1960.¹² Como modelo para esta edición (la segunda y más larga) Paz mandó mecanografiar una versión del libro —conservada en el Archivo Central del Fondo de Cultura Económica— que tiene bastantes correcciones de su pluma;¹³ siete años más tarde ya estaba listo otro modelo mecanografiado —también conservado en el Archivo del Fondo— para llevar a cabo la tercera edición de *Lbp* (de 1968).¹⁴ Entre ambos libros hay diferencias muy significativas, sin embargo, a partir de la edición de 1979 (la cuarta),¹⁵ Paz decidió acercarse más a la estructura que tenía el libro en la segunda edición, aunque tomando algunas variantes de la de 1968. En 1988 Enrico Mario Santi publicó la quinta edición de *Lbp*, con modificaciones del autor,¹⁶ pero la forma del libro no cambió demasiado con respecto a la forma de la edición anterior. La última de las ediciones de *Lbp* es la que

⁷ ANDRADE DA SILVA, art. cit., p. 61.

⁸ OCTAVIO PAZ, *¿Águila o sol?* [*dos*], El Colegio de México, Colección Tezontle, México, 1951.

⁹ OCTAVIO PAZ, *Semillas para un himno* [*spuh*], El Colegio de México, Colección Tezontle, México, 1954.

¹⁰ OCTAVIO PAZ, *Piedra de sol* [*pds*], Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, México, 1957.

¹¹ OCTAVIO PAZ, *La estación violenta* [*lev*], Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, México, 1958.

¹² OCTAVIO PAZ, *Lbp* [*lbp2*], Fondo de Cultura Económica, México, 1960

¹³ La versión mecanografiada (*LBP2*) se conserva en el Archivo Central del Fondo de Cultura Económica (“Paz, Octavio, Libertad bajo palabra. / 588 fs. t.c. / caja 105”), al cual tuve acceso gracias a los amables oficios de María Antonieta Hernández Rojas, encargada del archivo. Sobre este testimonio, ver la nota 1.

¹⁴ Octavio Paz, *Lbp* [*lbp3*], Fondo de Cultura Económica, México, 1968. Los dos testimonios mecanografiados se encuentran en la misma “caja 105” del Archivo del Fondo.

¹⁵ OCTAVIO PAZ, *Lbp* [*lbp4*], en *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, pp. 15-278.

¹⁶ OCTAVIO PAZ, *Lbp* [*lbp5*], ed. de Enrico Mario Santi, Cátedra, Madrid, 1988.

aparece en el undécimo tomo de sus obras completas (de 1996) y no carece de correcciones; ésta es la versión que tiene que tomarse como base para emprender una edición crítica del libro, puesto que representa la última voluntad del autor.

Una de las diferencias más notables entre los testimonios es la cantidad de poemas que hay en cada uno de ellos. Paz tenía en mente algunas cifras, con las que no concuerda Santi; aunque Andrade da Silva también difiere levemente en cuanto a las cantidades y hace algunas observaciones sobre casos específicos¹⁷, toma el mismo criterio que el editor:

Nuestra cuenta del número de poemas distingue, en aquellos textos de varias secciones, entre poemas unitarios y series de poemas. Utilizamos una distinción retórica: cuando nos ha parecido que el poema mismo reclama unidad retórica, lo contamos como un solo poema. En cambio, en aquellos casos en que se impone una heterogeneidad retórica y resalta esa falta de unidad, hemos optado por contarlos como más de uno.¹⁸

Los testimonios mismos aportan algunos datos (un poco más objetivos) para poder organizar, digamos, sistemáticamente cuáles son las series de poemas y cuáles las unidades (terreno poco firme, dada la complejidad de los cambios en las diferentes versiones, es decir, en la voluntad del poeta); por eso, creo conveniente —y práctico— tomar como criterio el índice de la última edición de *Lbp* (1996), sin dejar de atender los índices de los testimonios anteriores.

En total, son 21 los textos que tienen varias secciones; 6 de ellos: “Apuntes del insomnio” (4 poemas), “Frente al mar” (4 poemas), “Retórica” (3 poemas), “Lección de cosas” (10 poemas), “En Uxmal” (6 poemas) y “Piedras sueltas” (8 poemas) están organizados con números arábigos y serían las “series de textos”; el resto (15 poemas) están organizados con números romanos y serían las “unidades de textos”, es decir, los poemas con secciones: “Sonetos” (v partes), “Raíz del hombre” (iii partes), “Bajo tu clara sombra” (v partes) “Noche de resurrecciones” (iii partes), “La caída” (ii partes), “Crepúsculos de la ciudad” (v partes), “Conscriptos USA” (ii partes), “Cuarto de hotel” (iii partes), “Entre la piedra y la flor” (iv partes), “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón” (iii partes), “El ausente” (iii

¹⁷ ANDRADE DA SILVA, art. cit., n. 2.

¹⁸ SANTI, “Introducción”, en *lbp5*, n. 6.

partes), “Virgen”, (iv partes), “Trabajos del poeta” (xvi partes), “Ser natural” (iii partes) y “Hacia el poema” (ii partes).¹⁹ Siguiendo esta organización, la última edición de *Lbp* tendría 181 poemas (más cerca de lo que Paz pensaba) y no 207 ó 206 como proponen Santí y Andrade da Silva:

		<i>Paz</i>	<i>Santí</i>	<i>Andrade da Silva</i>	<i>Lombó</i>
<i>lbp6</i>	1996	-	-	-	181
<i>lbp5</i>	1998	177	207	206	181
<i>lbp4</i>	1979	176	206	206	181
<i>lbp3</i>	1968	164	195	191	163
<i>lbp2</i>	1960	208	225	219	194
<i>lbp1</i>	1949	74	90	91	82

La complicada transmisión de los textos se refleja en los diferentes tipos de variantes, que van desde las erratas hasta la modificación o eliminación de versos, estrofas y poemas enteros. El poema “La poesía”²⁰ fue publicado en las revistas literarias *Letras de México*²¹ y *Tierra Nueva*²² y apareció en *aom*, para después instalarse en las siete ediciones de *Lbp*. A partir de la edición de 1979 (la cuarta), la primera estrofa luce muy diferente con respecto a las ediciones anteriores: en la primera de las versiones del poema (publicada en *lm*) había un orden diferente en el ritmo y la organización de las palabras del que era el séptimo verso, que cambiaría a partir de 1949; en 1979 desaparecen dos endecasílabos (vv. 1 y 3) y un dodecasílabo (v. 4) y los calificativos “armada” y “sin fin” de los versos segundo y sexto, respectivamente:²³

Llegas, silenciosa, secreta,
y despiertas los furores, los goces,

¹⁹ Este es poco tiempo para exponer la historia de los reacomodos de cada una de las series y unidades de poemas, por eso me ciño a las cifras de poemas de la última edición (*lbp6*).

²⁰ Además de modificar los versos de los poemas, Paz modificaba también títulos, epígrafes, dedicatorias, fechas y lugares. “La poesía” estuvo dedicado: primero, a nadie; después, a Luis Cernuda; luego, otra vez a nadie; y, finalmente, a Margarita Michelena.

²¹ OCTAVIO PAZ, “La poesía”, *lm*, iii, 9 (15 de septiembre, 1942), p. 3.

²² OCTAVIO PAZ, “La poesía”, en “Narciso. Poéticas mexicanas modernas”, selección y nota de José Luis Martínez, *tn*, 13-14 (1942), pp. 467-492, ed. facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (Revistas Literarias Mexicanas Modernas).

²³ Tomando en cuenta los testimonios: *lm*, *tn*, *aom*, *lbp1(a)*, *LBP2*, *lbp2*, *LBP3*, *lbp3*, *lbp4*, *lbp5*, *lbp6*.

y esta angustia
 que enciende lo que toca
 5 y engendra en cada cosa
 una avidéz sombría.

1-a ¿Por qué tocas mi pecho nuevamente? *m lm aom lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3* 1 secreta,] secreta, armada, *m lm aom lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3* 1a-1b tal los guerreros a una ciudad dormida; / quemas mi lengua con tus labios, pulpo, *m lm aom lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3* 3 angustia] angustia sin fin *m lm aom lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3* 4 enciende lo que toca] lo que toca enciende *lm*

Las variantes muestran que hay dos periodos en la transmisión (o reescritura) del poema: el primero va de 1942 a 1968 y el segundo de 1979 a 1996.

En determinados textos, Paz volvió a adoptar —a última hora— *lectiones* anteriores, luego de haber modificado sus propios versos. El final de “La poesía” que aparece en las revistas, *aom* y las dos primeras ediciones del libro es el mismo que el de la última edición: “unta mis labios con tu aceite, / para que al conocerte me conozca”. Paz suprimió el posesivo en segunda persona del penúltimo verso desde 1967 hasta 1988, sin embargo, lo restituyó como última voluntad, para darle mayor sonoridad:

75 [...] unta mis ojos con tu aceite,
 para que al conocerte me conozca.

75 con tu aceite] con aceite *LBP3 lbp3 lbp4 lbp5*

Se puede observar que el autor prefirió, como lector-corrector, el verso que había escrito más de 50 años atrás; no sé si habrá tenido a la mano todas sus ediciones anteriores, para revisar y escoger cosas que le gustaran, a la hora de editar sus obras completas.

El caso de “Arcos” muestra que Paz decidió seguir corrigiendo versos hasta el final de su vida, sin que ninguna de las ediciones coincida con la última versión (*lbp6*). El poema apareció por primera vez en el suplemento *México en la Cultura*²⁴ y después en las 6 ediciones de *Lbp*; las diferencias son muy notables, sobre todo hacia el final:²⁵

²⁴ Octavio Paz, “Arcos”, *melc* (3 de julio, 1949), p. 3.

²⁵ Tomando en cuenta los siguientes testimonios: *melc*, *lbp1*, *lbp1(a)*, *LBP2(a)*, *lbp2*,

Voy entre verdores
 enlazados, voy entre transparencias,
 me alejo de mí mismo, me detengo
 10 sin detenerme en una orilla y sigo,
 bajo los arcos de mis pensamientos,
 agua que se desliza y no transcurre,
 río feliz que enlaza y desenlaza
 un momento de sol entre dos álamos,
 15 en la pulida piedra se demora
 y se desprende de sí mismo, sigue,
 se fuga, se persigue, no se alcanza
 y al fin se desvanece en esta línea.

8a-8c entre islas avanzo por el río (río que se desliza y no transcurre; / lbp5), / por el río feliz que se desliza (om. lbp5) / y no transcurre, liso pensamiento. (om. lbp5) 9 me] Me melc lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 lbp4 11a-11c] río abajo, entre arcos de enlazadas / imágenes, el río pensativo. / (11b /) om. lbp4 lbp5) / Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro, melc lbp1-lbp5 12] om. melc lbp1-lbp5 15 demora] demora, lbp1-lbp5 16 se] y se melc lbp1-lbp5 | , sigue] y sigue melc lbp1-lbp5 16a río abajo, al encuentro de sí mismo. melc lbp1-lbp5 17-18] om. melc lbp1-lbp5

El poeta restó versos, los modificó, sumó otros, omitió un cambio de estrofa, escribió un nuevo pareado que cierra, continuando la anáfora... y creo que hizo bien, porque el nuevo final del poema es mucho más evocador frente a los que le antecedieron. Debido a los cambios en el texto cuesta un poco de trabajo reconstruir las versiones anteriores a partir del aparato crítico, por ejemplo, reconocer, rápidamente, que la variante del verso 16a era el último del poema, desde 1949 hasta la penúltima edición; o en cuáles testimonios hay una y en cuáles, dos estrofas.

A veces, el aparato crítico resulta mucho más complicado para los lectores, que mostrar individualmente cada versión del poema; como en el caso de “Primavera a la vista”, en donde los cambios son tan profundos entre las primeras versiones (su primera publicación fue en *El Hijo Pródigo*, en 1944) y las últimas, que parece mejor solución ofrecer las dos versiones del texto por separado:

LBP3(a), lbp3, lbp4, lbp5, lbp6.

(ehp lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3)

Primavera a la vista

Pulida claridad de piedra diáfana,
lisa frente de estatua sin memoria:
cielo de invierno, espacio reflejado
en otro más profundo y más vacío.

- 5 El mar respira apenas, brilla apenas.
Se ha parado la luz entre los árboles,
ejército dormido. Los despierta
el viento con banderas de follajes.

(lbp4 lbp5 lbp6)

Primavera a la vista

Desnudo cielo azul de invierno, puro
como la frente, como el pensamiento
de una muchacha que despierta, frío
como sueño de estatua sin memoria.

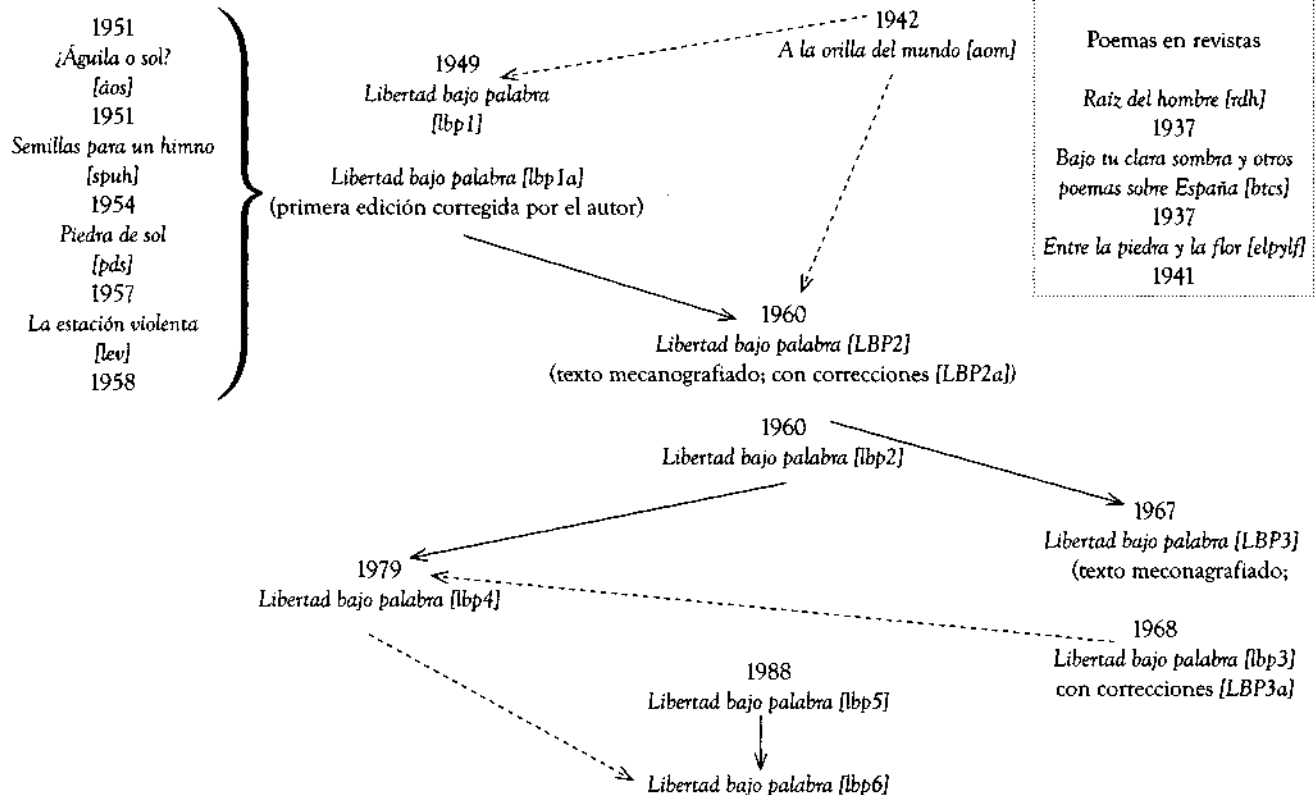
- 5 El mar respira apenas, brilla apenas;
sueña la luz dormida en la arboleda
y sueñan prado y flor. Mas nace el viento
y el espacio se puebla de banderas.

Paz siempre fue muy cuidadoso con sus poemas, y, al dedicarle a cada uno de ellos tiempo y reflexiones específicas a lo largo de su vida, les otorgó su propia historia textual, su propio proceso creativo. Esto es lo que intenta mostrar el aparato crítico de una manera precisa, pero, debido a esa excesiva precisión, puede llegar a ser muy vago o difícil de descifrar; por eso, es conveniente ofrecer notas complementarias en cada uno de los poemas (ya sea antecediendo al texto o al final de la edición) para revelar la naturaleza —como dice Andrade da Silva— “esencialmente múltiple” de *Lbp* en toda su complejidad; creo que hay que añadir varios elementos para brindar la información necesaria a los lectores: la fecha en la que fue escrito el poema, su entorno y posición en las diferentes ediciones, a cuáles secciones del libro pertenecía, a quiénes estuvo dedicado, cuál fue su primer título y diferentes comentarios (del poeta y de la crítica) sobre los temas y las transformaciones de cada texto. También sería bueno incluir una descripción detallada de la historia de cada testimonio, sus circunstancias editoriales y la disposición de los poemas. Todo el trabajo todavía está pendiente y queda mucho por hacer sin embargo, cualquier momento es el mejor para editar la poesía de Paz como se merece.

FONTES CRITICAE

- aom OCTAVIO PAZ, *A la orilla del mundo*, ARS, México, 1942.
- áoos OCTAVIO PAZ, *¿Águila o sol?*, Tezontle, México, 1951.
- lbp OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*, Tezontle, México, 1949.
- lbp2 OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- LBP2 OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*. Versión mecanografiada de 1960 conservada en el Archivo Central del Fondo de Cultura Económica./ 588 fs. t.c. / caja 105
- lbp3 OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- LBP3 OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*. Versión mecanografiada de 1967 conservada en el Archivo Central del Fondo de Cultura Económica./ 588 fs. t.c. / caja 105
- lbp4 OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*, en *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, pp. 15-278.
- lbp5 OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*, en edición de ENRICO MARIO SANTÍ, Cátedra, Madrid, 1988.
- lbp6 OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*, en *Obra poética 1*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 21-233. (*Obras completas*, 11 *Letras mexicanas*).
- lev OCTAVIO PAZ, *La estación violenta*, Tezontle, México, 1958.
- melc OCTAVIO PAZ, "Arcos", *México en la Cultura*, 3 de julio de 1949, p. 3.
- pds OCTAVIO PAZ, *Piedra de sol*, Tezontle, México, 1957.
- spuh OCTAVIO PAZ, *Semillas para un himno*, Tezontle, México, 1954.

Cronología del libro



Seis series de poemas

“Apuntes del insomnio”

lbp6 4 textos

- 1.
- 2.
- 3.
4. “Nostalgia patria”

“Frente al mar”

lbp6 4 textos:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

“Retórica”

lbp6 3 textos

- 1.
- 2.
- 3.

“Lección de cosas”

lbp6 10 textos

1. “Animación”
2. “Máscara de Tláloc”
3. “Lo mismo”
4. “Dios que surge...”
5. “Dios azteca”
6. “Calendario”
7. “Xochipilli”
8. “Cruz con sol y luna...”
9. “Niño y trompo”
10. “Objetos”

“En Uxmal”

lbp6 6 textos:

1. “La piedra de lo días”
2. “Mitad del día”
3. “Más tarde”
4. “Pleno sol”
5. “Relieves”
6. “Serpiente labrada...”

“Piedras sueltas”

lbp6 8 textos

1. “Flor”
2. “Dama”
3. “Biografía”
4. “Campanas en la noche”
5. “Ante la puerta”
6. “Visión”
7. “Disonancia”
8. “Analfabeto”

15 unidades de poemas

272

“Sonetos”
lbp6 V partes

“Raíz del hombre”
lbp6 III partes

“Bajo tu clara sombra”
lbp6 V partes

“Noches de resurrección”
lbp6 III partes

“La caída”
lbp6 II partes

“Crepúsculo de la ciudad”
lbp6 V partes

“Conscriptos USA”
lbp6 II partes

“Cuarto de hotel”
lbp6 III partes

“Entre la piedra y el sol”
lbp6 IV partes

“Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”
lbp6 III partes

“El ausente”
lbp6 III partes

“Virgen”
lbp6 IV partes

“Trabajos del poeta”
lbp6 XVI partes

“Ser natural”
lbp6 III partes

“Hacia el poema”
lbp6 II partes

lm tn aom lbp1 LBP2(a) lbp2 LBP3 lbp3 lbp4 lbp5 lbp6

LA POESÍA

A Margarita Michelena

Llegas, silenciosa, secreta,
 y despiertas los furoros, los goces,
 y esta angustia
 que enciende lo que toca
 5 y engendra en cada cosa
 una avidez sombría.

{...}

75 unta mis ojos con tu aceite,
 para que al conocerte me conozca.

Dedicatoria] om. lm tn aom lbp1 lbp4 lbp5 lbp6; A Luis Cernuda LBP2a lbp2 LBP3 lbp3 1-a ¿Por qué tocas mi pecho nuevamente? lm tn aom lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 1 secreta,] secreta, armada, 1a-1b tal los guerreros a una ciudad dormida; / quemas mi lengua con tus labios, pulpo, lm tn aom lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 3 angustia] angustia sin fin lm tn aom lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 4 enciende lo que toca] lo que toca enciende lm [...]

75 con tu aceite] con aceite LBP3 lbp3 lbp4 lbp5

melc lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 lbp4 lbp5 lbp6

ARCOS

A Silvina Ocampo

¿Quién canta en las orillas del papel?
Inclinado, de pechos sobre el río
de imágenes, me veo, lento y solo,
de mí mismo alejarme: letras frágiles,
5 constelación de signos, incisiones
en la carne del tiempo —mi escritura,
raya en el agua.

Voy entre verdores
enlazados, voy entre transparencias,
me alejo de mí mismo, me detengo
10 sin detenerme en una orilla y sigo,
bajo los arcos de mis pensamientos,
agua que se desliza y no transcurre,
río feliz que enlaza y desenlaza
un momento de sol entre dos álamos,
15 en la pulida piedra se demora
y se desprende de sí mismo, sigue,
se fuga, se persigue, no se alcanza
y al fin se desvanece en esta línea.

4 letras frágiles] (*om. melc lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3*) letras puras *melc lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 lbp4 lbp5* 6 tiempo —mi] tiempo, *om. melc lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 lbp4 lbp5* 7 agua.] agua! *melc lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 lbp4 lbp5* 8a-8c entre islas avanzo por el río (río que se desliza y no transcurre; / *lbp5*), / por el río feliz que se desliza (*om. lbp5*) / y no transcurre, liso pensamiento. (*om. lbp5*) 9 me] Me *melc lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3 lbp4* 11a-11c] río abajo, entre arcos de enlazadas / imágenes, el río pensativo. / (11b /] *om. lbp4 lbp5*) / Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro, *melc lbp1-lbp5* 15 demora] demora, *melc lbp1-lbp5* 16 se] y se *melc lbp1-lbp5* | , sigue] y sigue *melc lbp1-lbp5* 16a río abajo, al encuentro de sí mismo. 17-18] *om. melc lbp1-lbp5*

ehp lbp1 LBP2 lbp2 LBP3 lbp3

PRIMAVERA A LA VISTA

Desnudo cielo azul de invierno, puro
como la frente, como el pensamiento
de una muchacha que despierta, frío
como sueño de estatua sin memoria.

- 5 El mar respira apenas, brilla apenas;
sueña la luz dormida en la arboleda
y sueñan prado y flor. Mas nace el viento
y el espacio se puebla de banderas.

- Del mar dormido sube a la colina
10 y su invisible ser es un océano
que gira y canta, esbelto suspendido
sobre los eucaliptos amarillos.

- De la colina baja al mar de nuevo
y es su rumor de hojas unos labios
15 sobre un desnudo cuerpo adormecido,
sobre la transparencia del silencio.

- El día abre los ojos y despierta
a una primavera anticipada,
rosa amarilla abierta al aire frío,
20 lienzo en el aire o suelta cabellera.

La roja flor se mece y se deshoja,
el día se deshoja como flor,
y abierto en luz, en vibraciones, cae,
húmeda sal dispersa, sobre el mar.

- 25 El viento gira y canta y se detiene,
dulce huracán, sobre los eucaliptos.
Todo lo que mis manos tocan, vuela.
Está lleno de pájaros el mundo.

bp4 lbp5 lbp6

PRIMAVERA A LA VISTA

Pulida claridad de piedra diáfana,
lisa frente de estatua sin memoria:
cielo de invierno, espacio reflejado
en otro más profundo y más vacío.

- 5 El mar respira apenas, brilla apenas.
Se ha parado la luz entre los árboles,
ejército dormido. Los despierta
el viento con banderas de follajes.

- Nace del mar, asalta la colina,
10 oleaje sin cuerpo que revienta
contra los eucaliptos amarillos
y se derrama en ecos por el llano.

- El día abre los ojos y penetra
en una primavera anticipada.
15 Todo lo que mis manos tocan, vuela.
Está lleno de pájaros el mundo.

VI. EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS EN
LENGUAS INDÍGENAS Y CORPUS DE
ESPAÑOL INDÍGENA

De la paleografía a la edición crítica: ¿una ecdótica para lenguas indígenas?

Frida Villavicencio

Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social

I. INTRODUCCIÓN

En México el trabajo filológico y el desarrollo de una crítica textual en español presenta un importante desfase con respecto a la filología europea.¹ En lo que respecta a las lenguas indígenas el panorama es aún más desolador; se puede decir que no existe una tradición ecdótica para ellas. Dicha situación está en relación directa con una tardía valoración lingüística de los textos escritos en lengua indígena² —especialmente aquellos que se produjeron durante la época colonial—, la desigual disponibilidad de las fuentes existentes en las distintas lenguas indoamericanas y la ausencia de una reflexión de corte metodológico sobre la edición crítica de este tipo de textos.

¹ Véase LAURETTE GODINAS, “Hacia una historia de la crítica textual en México”, en BELEM CLARK DE LARA y FERNANDO CURIEL DEFOSSÉ (coords.), *Filología mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 147.

² El valor filológico de estos documentos fue reconocido a partir de las postrimerías del siglo XIX, época que se caracteriza por una encomiable labor de rescate y reedición de textos indígenas coloniales. Tres nombres de insignes estudiosos sobresalen en lo que refiere a los purépechas: Francisco Pimentel (1832-1893), Antonio Peñafiel (1839-1922) y Nicolás León (1859-1929). En el siglo XX, estos documentos han despertado el interés en los estudiosos de la cultura (historiadores y etnohistoriadores), quienes han reconocido su valor filológico aún antes que los interesados en la lengua.

En ocasiones anteriores me he ocupado de los dos primeros aspectos,³ el presente trabajo se centra en el último punto: la reflexión metodológica que implica la elaboración de una edición crítica de textos escritos en lengua indígena. Para ello tomo como punto de partida el caso de los documentos purépechas coloniales, toda vez que hasta ahora la edición de textos en esta lengua⁴ ha considerado poco o nada la tradición ecdótica desarrollada para lenguas con larga tradición de escritura.⁵ En el mejor de los casos, los trabajos realizados al respecto muestran una fuerte tendencia hacia lo que Sánchez-Prieto⁶ ha llamado el *paleografismo*, es decir, una marcada preferencia por la reproducción de facsímiles sin aparato crítico. La mayoría de las ediciones realizadas se ha ajustado más a las necesidades e intereses de los especialistas en la historia que a un ejercicio conscientemente filológico.

El presente trabajo considera la posibilidad de realizar ediciones críticas de materiales escritos en lengua indígena siguiendo los principales lineamientos de la tradición ecdótica. Me centro en documentos coloniales escritos en lengua purépecha, concretamente reviso una serie de textos que forman parte de un expediente notarial del siglo XVI, proveniente del ramo Civil del Archivo General de la Nación consignado como *Billete que exhiben el gobernador, alcaldes y mayordomo del pueblo de Zinapécuaro, por el pago de un*

³ Cfr. FRIDA VILLAVICENCIO, "Fuentes documentales para el estudio del purépecha", ponencia presentada en las *IV Jornadas Gilbertianas*, octubre 9 y 10, El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, 1997 [ms.]; "El Padrenuestro purépecha, una diacronía ejemplar", ponencia presentada en el *III Coloquio de Lingüística en la ENAH*, México, D.F., 2000; "Rescate documental para investigación diacrónica en lenguas indígenas", en B. CLARK DE LARA y F. CURIEL DEFOSSÉ, *op. cit.*, pp. 435-446.

⁴ El purépecha, conocido también como tarasco, es una lengua genéticamente aislada que constituye una isla en el mapa mesoamericano. En la actualidad cuenta con aproximadamente 100 000 hablantes que habitan principalmente en el noroeste del estado de Michoacán.

⁵ Cfr. JOSEPH ZEFERINO BOTELLO MOVELLAN, *Catecismo breve en lengua tarasca y recopilación de algunos verbos, los más comunes para el uso de la misma lengua*, introducción y preparación del texto por J. Benedict Warren, estudio introductorio de Frida Villavicencio, 2 tomos, Fimax, Morelia [1756] 2003; PEDRO JOAQUÍN MARQUEZ, "El *Thesoro spiritual en lengua de Mechuacan*" de Fray Maturini Gilberti. 1558, tesis inédita de maestría, El Colegio de Michoacán-Centro de Estudios de las Tradiciones, Zamora, 1995; CRISTINA MONZÓN y HANS ROSKAMP, "El testamento de Doña Ana Ramírez de Acuitzio, Michoacán, 1637", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 86 (2001), vol. 22, pp. 187-207.

⁶ PEDRO SÁNCHEZ PRIETO, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Arco/Libros, Madrid, 1998.

retablo 1563 correspondiente al vol. 930, exp. 1, f. 234.⁷ Este ejercicio tiene el único afán de compartir algunas de las reflexiones que me surgen en torno al tipo de edición que se requeriría desarrollar en documentos manuscritos de corte civil e ilustrar los problemas a los que se enfrenta todo aquel investigador que emprende una tarea de este tipo y apuntar, con base en ello, algunos lineamientos para un quehacer ecdótico en lenguas con poca tradición de escritura.⁸

2. LA EDICIÓN CRÍTICA

El trabajo de edición de una obra puede realizarse bajo diversos criterios de acuerdo con los cuales cabe distinguir distintos tipos de edición, desde la llamada diplomática o paleográfica, la facsimilar, la interpretativa hasta llegar, por supuesto, a la edición crítica. Para Pérez Priego⁹ la tarea filológica se justifica de manera plena con esta última, es decir, con el ejercicio de una edición crítica.

Una breve revisión de la bibliografía existente nos permite percatarnos de que las ediciones de textos coloniales escritos en lengua indígena se han mantenido dentro de lo que se conoce como edición diplomática o paleográfica que supone una “pura y simple” transcripción del texto.¹⁰ También se ha optado por sacar a la luz reproducciones facsimilares que son, en principio, más directas y fieles a las peculiaridades del texto.¹¹ Aprovechando los últimos adelantos técnicos, también se ha empezado a digitalizar los textos. Todo este trabajo de rescate y edición ha permitido poner a la disposición de públicos amplios textos raros, únicos o autógrafos. Sin embargo, considero que es posible —y deseable— ir un poco más allá, impulsar más el trabajo

⁷ El documento en cuestión aparece consignado en CAYETANO REYES GARCÍA, “Manuscritos purépechas de la época colonial”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 48 (1991), vol. 12, pp. 177-185.

⁸ El Seminario Interdisciplinario de Crítica Textual organizado por el Instituto de Investigaciones Filológicas y el Centro de Estudios Sobre la Universidad ha sido el nicho que por tres años brindó el espacio idóneo para esta reflexión. Mi agradecimiento a sus miembros, especialmente a Concepción Company, por haberme invitado a participar en él.

⁹ *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997.

¹⁰ No está de más hacer notar que ya la simple transcripción del texto conlleva un ejercicio de reflexión sobre la lengua y la tradición de escritura que se plasma en el documento lo que supone una serie de criterios que guían el trabajo paleográfico.

¹¹ Cfr. M. A. PÉREZ PRIEGO, *op. cit.*, p. 44.

filológico en estas lenguas y tratar de ofrecer verdaderas ediciones críticas. El ejercicio que realizo en esta ocasión toca, de manera general, las diferentes fases del método ecdótico; sin embargo, en esta ocasión me interesa reflexionar particularmente sobre aquella que corresponde a la disposición del aparato crítico.

3. LOS DOCUMENTOS

Los documentos que he elegido para ilustrar el ejercicio ecdótico constituyen una serie de manuscritos que por su singularidad puede ser considerada en su conjunto como un *codex unicus*, lo que hace aún más delicada la labor editorial ya que el trabajo de crítica textual que se pueda realizar con él dependerá en gran medida del conocimiento que se tenga del *usus scribendi* y de la tradición, del uso lingüístico de la obra y de la época, las particularidades dialectales que presenta, el uso estilístico, así como el origen y las características tanto de autor como del género.¹² Cuestiones todas de las que, cuando se trata de documentos en lengua indígena, sabemos muy poco.

El expediente en cuestión consta de diecisiete fojas en las que se incluye una serie de veintidós documentos que fueron expedidos durante el periodo que va de noviembre de 1561 a febrero de 1566. Escritos con letra procesal estos documentos amparan el pago de la realización de los retablos que se realizaron para el sagrario de la Virgen de la Concepción en el convento de Zinapécuaro. El costo total de la obra fue de mil ochocientos sesenta y cinco pesos de oro común que las autoridades del pueblo fueron pagando durante el tiempo que duró la obra.

De estos veintidós documentos, diecisiete corresponden a recibos que firman Pedro de Brizuela, entallador, Francisco de Morales y Pedro de Robles, dando fe de haber recibido los pagos correspondientes a su trabajo. Los cinco documentos restantes son billetes de pago firmados por las autoridades del pueblo de Zinapécuaro en los que se estipula las cantidades que fueron pagadas en cada ocasión. Los recibos están escritos en español, en tanto que los billetes se encuentran redactados en purépecha. Se registran, además, tres anotaciones breves en purépecha; la primera al pie del recibo E7, escrito en español, otra al pie del billete catalogado como P1 escrito en purépecha,

¹² *Ibidem*, p. 45

y la última al final del recibo E10, escrito en español. El siguiente cuadro permite apreciar el conjunto de billetes y recibos de pago que integran el expediente en orden cronológico, el número de documento indica el orden en el que aparecen dentro del expediente.

Billetes y recibos que integran el expediente 1, del vol. 930 correspondiente al Ramo Civil existente en el Archivo General de la Nación

<i>Fecha de expedición</i>	<i>Tipo de documento</i>	<i>Lengua</i>	<i>Número de documento</i>
4 de noviembre de 1561	RECIBO	ESPAÑOL	RE13
18 de noviembre de 1561	RECIBO	ESPAÑOL	RE12
21 de junio de 1562	RECIBO	ESPAÑOL	RE15
21 de julio de 1562	RECIBO	ESPAÑOL	RE14
17 de noviembre de 1562	RECIBO	ESPAÑOL	RE7
17 de noviembre de 1562	RECIBO	ESPAÑOL	RE8
27 de marzo de 1563	RECIBO	ESPAÑOL	RE10
21 de abril de 1563	RECIBO	ESPAÑOL	RE4
21 de abril de 1563	BILLETE	PURÉPECHA	BP1V
17 de agosto de 1563	RECIBO	ESPAÑOL	RE16
¿17? de agosto de 1563	BILLETE	PURÉPECHA	BPV
1563	RECIBO	ESPAÑOL	RE6
4 de diciembre de 1563	RECIBO	ESPAÑOL	RE9
4 de diciembre de 1563	BILLETE	PURÉPECHA	BP1
17 de marzo de 1564	RECIBO	ESPAÑOL	RE1
17 de marzo (¿de 1564?)	RECIBO	ESPAÑOL	RE2
17 de marzo de 1564	RECIBO	ESPAÑOL	RE3
17 de marzo ¿de 1564?	BILLETE	PURÉPECHA	BP111
1564	RECIBO	ESPAÑOL	RE11
24 de febrero 1566	RECIBO	ESPAÑOL	RE17
Sin fecha ¿24 de febrero de 1566?	BILLETE	PURÉPECHA	BP11
Sin fecha	RECIBO	ESPAÑOL	RE5

Centraré mi atención concretamente en los tres billetes de pago escritos en purépecha que se resaltan en negritas en la lista anterior. El primer billete que analizaremos está catalogado como BP1 (imagen 1), se trata de un breve

documento de setenta y cuatro palabras distribuidas en doce renglones. Se encuentra datado el 4 de diciembre de 1563. Ampara el pago de doscientos pesos de oro común a Pedro de Brizuela. Lo firman Alonso Uapaan, Joan Curi, Francisco Ángel alcalde y como escribano, Melchor. Este billete tiene su contrapartida en el documento catalogado como RE9, en el que Pedro de Brizuela afirma haber recibido dicha cantidad en la misma fecha.

arajirahara huetra dordel q. ralingu. altolista ofegidoz ota
 ca san ju. loma. martin. mayra dora. Cameldioza axora
 ysqi culta hixis yjucua: tamben qha ye. yndl. qdaba
 zuela. mofatali. hamba cazi. Culimbo culta. fox. mo hixi
 ro haca huetra gueni in canquirina ysqurha hixi. ynfara y
 sabadu. quriaz quriaz quriaz hixi culta dociembre 1563as

Camel dora. quriaz quriaz quriaz
 Uapaan quriaz quriaz quriaz
 melchor

huetra quriaz quriaz quriaz
 quriaz quriaz quriaz

Imagen 1. Documento BPI

El segundo documento que examinaremos, catalogado como BPII (imagen 2), ampara la cantidad de cincuenta reales por el pago hecho a Pedro de Brizuela por la hechura de “unos ángeles”. Lo firman Antonio Curi, alcalde, Martín Quiritsi y Joan Tsitsi Vuapani. No se consigna ni la fecha ni el escribano. Se trata, al igual que el anterior, de un pequeño texto de 42 palabras distribuidas en ocho renglones. Consideramos la posibilidad de que corresponda al pago realizado el 24 de febrero de 1566 en el que Pedro de Brizuela afirma haber recibido una cantidad similar por la realización de “unos serafines que se añadieron más de lo concertado en el sagrario del dicho pueblo de Zinapécuaro”.

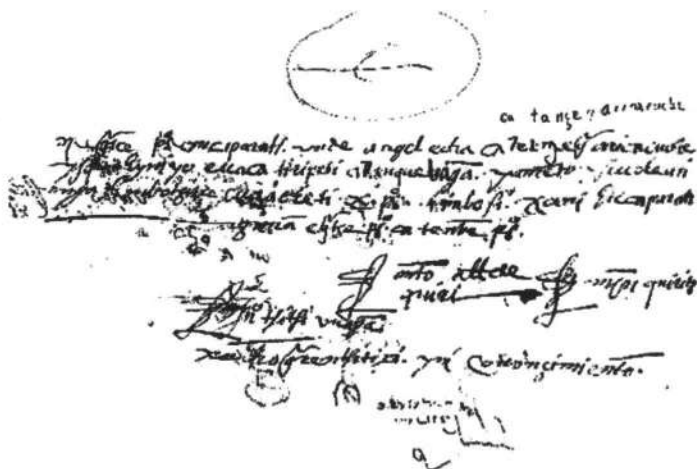


Imagen 2. Documento BP II

El tercer documento, catalogado como BPV (imagen 3), está fechado: *i huriatequa cusi aruchutiro agosto 1563 año 'este día del mes en curso agosto del año 1563'*. Corresponde al pago de doscientos pesos de oro común que recibió Pedro de Brizuela. Lo firman, entre otros: Alonso Vapean, gobernador; Francisco Ángel, alcalde; Martín Curi, regidor; Francisco Antón, regidor, y Melchor, escribano. Su extensión es similar a la de los anteriores recibos, esta vez con sesenta y nueve palabras distribuidas en doce renglones. Este documento tiene su contraparte en el recibo expedido el 17 de agosto de ese año por Pedro de Brizuela "a cuenta y parte del pago de un retablo".

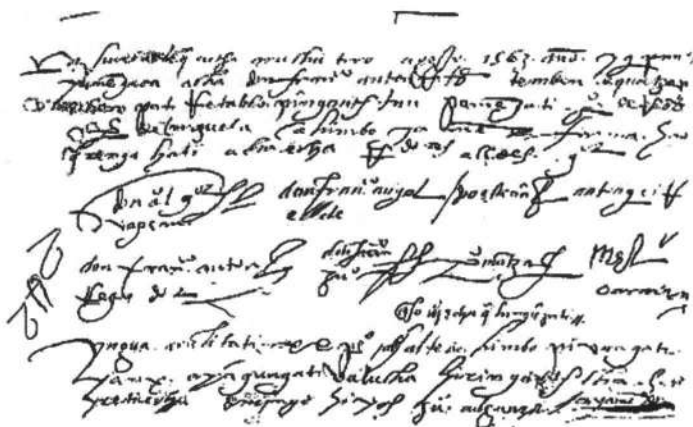


Imagen 3. Documento BP V

4. *CONSTITUTIO TEXTUS*

Al tratarse de un *codex unicus*, la constitución del texto suscita problemas delicados que inician desde el trabajo paleográfico. La mayor parte de las dificultades se debe al poco conocimiento que aún tenemos de la tradición textual de los posibles testimonios en lengua indígena. Para el caso del purépecha sabemos muy poco sobre la variación y los usos lingüísticos de la época; muchas partes de la gramática están aún en debate respecto al purépecha actual; ignoramos casi todo de los estados de lengua anteriores al siglo XX y se ha trabajado realmente poco sobre los escribanos indígenas del siglo XVI. A lo anterior debemos sumar el deplorable estado de conservación de muchos de los textos existentes. Ante esta situación no debe extrañar que al realizar un trabajo editorial se sienta la necesidad de apearse muy de cerca al original. Considero que en este punto, el trabajo de enmienda ha de ser mínimo y siempre respaldado con evidencia irrefutable; los criterios en los que se sustente han de ser en todo momento claros y consistentes. En caso de duda será mejor abstenerse y, en todo caso, utilizar el aparato crítico para advertir al lector las distintas posibilidades de lectura.

Ante este panorama, ayuda mucho contar con la correspondiente versión en español del documento. En el caso particular del expediente que aquí nos ocupa, los recibos que constituyen la contraparte de los billetes han resultado fundamentales para proponer una fecha en aquellos billetes que carecen de data y para precisarla en algunos otros. Por otra parte, la existencia de varios billetes ha permitido despejar algunas dudas en cuanto a la paleografía de palabras y caracteres. Un ejemplo, lo constituye la propuesta de proponer la fecha del 24 de febrero de 1566 para el billete BPII que aparece sin data, con base en la descripción del trabajo que se dice estar pagando: *ynde angel echa* '(la hechura de) aquellos ángeles', dato que coincide con el recibo RE17 en donde Pedro de Brizuela firma por haber recibido el pago "por unos serafines". La imagen 4 muestra los fragmentos correspondientes a cada uno de estos documentos; a este dato se debe agregar que en ambos documentos coinciden los montos pagados que amparan y algunos nombres de las personas cuya firma aparece al calce.

BP11, *ynde angel echa* 'esos ángeles'

RE17. *por unos serafines*

Imagen 4. Ángeles y serafines

5. *DISPOSITIO TEXTUS*

En cuanto a la disposición del texto, tratándose de un original autógrafa, quizás los dos problemas más frecuentes a los que se enfrenta el editor que trabaja con lenguas que tienen poca tradición de escritura, como en el caso de la mayoría de las lenguas indígenas de México, son la separación de palabras y las abreviaturas.¹³ El purépecha es en este punto un muy buen ejemplo para la reflexión de esta parte del trabajo ecdótico.

La separación de palabras merece una consideración especial cuando se trabajan documentos escritos en una lengua de tipo aglutinante como lo es el purépecha. Por una parte es importante observar un apego fiel a la forma lingüística ya que ésta puede ser indicadora de un uso específico. Sin embargo, al mismo tiempo se debe ponderar el uso de la época. Un buen ejemplo de la dificultad que presenta la separación de palabras en este tipo de textos nos lo proporcionan la marca de genitivo y la marca de plural en los textos;

¹³ Dejaré para otro momento el problema de la acentuación y el de la puntuación, dos problemas que merecen un estudio particular.

ambas marcas aparecen separadas como se puede apreciar en los fragmentos que se muestran en la imagen 5.

ospital euri

BPI, *ospital euri* 'del hospital'

acha echa

BPV. *acha echa* 'señores'

Imagen 5. Separación de palabras

En nuestro caso, sabemos que la marca de genitivo puede considerarse en el siglo XVI como un elemento con un mayor grado de independencia que el que actualmente presenta; con base en ello hemos propuesto mantenerlo separado cuando así aparece en el texto original. En contraste, hasta no tener información suficiente al respecto, en trabajos anteriores he preferido seguir considerando la marca de plural como un sufijo por lo que este elemento se ha transcrito unido a la palabra precedente. Debo admitir que cada vez estoy menos segura de esta decisión ya que el estudio de purépecha del siglo XVI muestra una clara tendencia a escribir el plural también separado, hecho que abre la puerta a considerar que este elemento estaba entonces menos fusionado que en la actualidad. En este punto de mi reflexión sobre el tratamiento que merecen los textos en lengua indígena consideraría un mismo criterio para ambos elementos.

Abreviaturas. Los documentos que aquí examinamos muestran un abundante uso de abreviaturas tanto en las palabras purépechas como en aquellas que provienen del español. El trabajo ecdótico debería considerar el desatado de las abreviaturas advirtiendo en todo caso al lector sobre los criterios que se siguieron para hacerlo. En lo que toca a las abreviaturas de palabras procedentes del español (imagen 6) cabe observar que estas se abrevian exactamente igual que en cualquier texto de la época. En este pun-

to existen ya trabajos previos sobre la transcripción y edición de textos de español novohispano que deben ser tomados en cuenta.¹⁴

BPV.20 pesos

BPI. Don Alonzo gobernador

Imagen 6. Abreviaturas en préstamos procedentes del español

Las abreviaturas que aparecen en palabras purépechas siguen el mismo patrón lógico que se utiliza para abreviar en español. En los documentos que aquí nos ocupan, destacan por su frecuencia dos tipos de abreviaturas: aquellas que indican una nasal final y aquellas que indican la sílaba *qua* o *qui*; ambas se consignan con una tilde. En la imagen 7 se observan dos ejemplos: la primera palabra corresponde a la marca de comitativo *hingúni*, como se puede observar, la *n* final no aparece, en su lugar el escribano ha colocado una tilde por encima de la *u*. La segunda abreviatura corresponde a la palabra para el número veinte *equatze*; la sílaba abreviada se señala mediante el rasgo envolvente que termina por arriba de la *q*.

BPI. *hingun* 'con'

BPII. *Equatze* 'veinte'

Imagen 7. Abreviaturas purépechas

¹⁴ CONCEPCIÓN COMPANY COMPANY, *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Altiplano central*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994; ANA ELENA DÍAZ ALEJO, *Manual de edición crítica de textos literarios*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003; DELIA PAZZAT ARVAZE, *Elementos de paleografía novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

6. APARATO CRÍTICO

Una edición crítica persigue la mayor claridad y funcionalidad posible, toda vez que su objetivo es acercar el texto al lector. Después de concluir la disposición del texto queda presentarlo, ésta es la etapa en la que se despliegan las bondades del trabajo filológico mediante una anotación erudita. En este punto, el editor tiene a su disposición el aparato crítico en el cual se integran todas aquellas observaciones que se consideran pertinentes para acercar el texto a los lectores. Para nuestro caso considero pertinente emplear un aparato crítico en tres niveles que permita resolver los diversos problemas que plantea el texto. El primer nivel atenderá las particularidades lingüísticas que presenta el texto, así como las observaciones en torno a la transcripción propuesta. El segundo nivel atenderá las particularidades sociolingüísticas que se observan; se incluyen aquí los fenómenos de variación, contacto y usos estilísticos que caracterizan el documento en cuestión. El tercer nivel se ocupará de las particularidades de tipo cultural e histórico que se manifiestan en el texto y que pueden ser de utilidad para permitir un contexto extralingüístico. A continuación ejemplifico estos niveles.

a) *Primer nivel: lingüístico.* Como hemos dicho, en este primer nivel el aparato crítico incorporará anotaciones referentes a las características estructurales que son específicas al estado de lengua del cual el documento en cuestión constituye un ejemplo, así como las posibles lecturas de un fragmento discutible. Prevalece aquí un punto de vista diacrónico que permite al lector apreciar los cambios lingüísticos que se observan en la lengua, desde aquellos que competen principalmente a la fonología como aquellos que se documentan en los usos gramaticales o el sentido de una palabra.

Un aspecto que pudiera merecer una nota en este nivel concierne a la aparición sucesiva de lo que en la tradición purepechista contemporánea se consideran dos marcas aspectuales: *-sira* 'habitual' y *-ha* 'progresivo'. La ocurrencia de ambos elementos en lo que parece una sucesión aspectual es relativamente frecuente en documentos de la época como se muestra en la imagen 8; lo que da pie para cuestionar el estatus de *ha* como marca aspectual en esa época. Ya en Lagunas¹⁵ encontramos una advertencia sobre la posibilidad de que este *ha* sea el verbo *harháni* 'haber, estar'; si éste fuera el

¹⁵ *Arte y diccionario con otras obras en lengua michuacana*, edición facsimilar, introducción y preparación del texto por J. Benedict Warren, Fimax, Morelia, [1574] 1983.

caso estaríamos ante una perífrasis verbal con el auxiliar pospuesto al verbo principal de acuerdo al patrón prevaleciente en esa época.

Imagen 8. Aspecto *vs.* perífrasis verbal

b) *Segundo nivel: sociolingüístico.* En el nivel sociolingüístico el aparato crítico considerará anotaciones relacionadas con fenómenos de variación que se aprecien en los documentos. Prevalece aquí un enfoque sincrónico atento a factores como variación dialectal, tipo de documento, origen del escribano, uso ortográfico de la época, etc. En este nivel caben anotaciones referentes al léxico utilizado: arcaísmos, préstamos y léxico especializado.

Por el momento histórico en el que fueron producidos los documentos, así como por el género discursivo que representan, un aspecto que llama la atención en los billetes que se analizan es la profusión de préstamos provenientes del español. Tomemos como ejemplo el primer billete, todos los préstamos que en él aparecen son sustantivos, siendo los nombres propios los más abundantes (siete), hecho que muestra que para esa época las autoridades indígenas que firman el documento llevan ya nombres cristianos —*Alonso, Concepción, Francisco, Juan, Martín, Melchor, Pedro*; le siguen los sustantivos que designan cargos públicos (cinco) existentes en las repúblicas de indios —*gobernador, alcalde, regidor, mayordomo*—. También aparecen sustantivos españoles que refieren al calendario, como el nombre de los días de la semana y los meses de año —*sabadu, diciembre*—, así como la palabra *años*. Se registran también las palabras que refieren a objetos y conceptos propios de la cultura novohispana como la unidad monetaria en la Colonia, el *peso*; la obra por la que se paga el dinero: un *retablo*; la forma mediante la cual se legitima el pago: la *firma*¹⁶ y las instituciones creadas por esta administración, *hospital de indios*. La nota crítica deberá observar el proceso de integración de estos préstamos.

¹⁶ Cabe advertir que el documento mismo y todo el expediente es en sí una manifestación de las nuevas formas de legitimar un acuerdo entre dos partes.

BPL. Regidor

BPL. sabado

BPL. Ma retablo "un retablo"

BPV. Firma

Imagen 9. Préstamos provenientes del español

No obstante que las abreviaturas en lengua indígena siguen el patrón establecido en la época para el español, es muy probable que aquellas que afecten a palabras purépechas merezcan anotaciones en el aparato crítico, al menos la primera vez que aparezcan. También merecerían una anotación particular aquellas abreviaturas sui géneris que pueden prestarse a interpretación. Tal es el caso de la abreviatura para el número 'cuatro' que se ilustra a continuación y que propongo desatar con la palabra purépecha correspondiente *t'amu* y no con la española *cuatro*. La razón que me lleva a proponer esto es el contraste que encuentro entre el billete y su respectivo recibo de pago. Como puede observarse en la imagen 10. Mientras que en el recibo, redactado en español, la fecha aparece con el número cuatro, en el billete, escrito en purépecha, el cuatro que aparece lleva una *u* superpuesta en el ángulo superior derecho; el rasgo que representa del número cuatro también puede ser visto como una *t*.

BPL. Juriaqua *t'amu* 'día cuatro'

RE17. a 4 de...

Imagen 10. Abreviaturas: *t'amu* vs. cuatro

En cuanto al contacto de lenguas, retomando el plural visto con anterioridad, en este nivel cabría una nota respecto al interesante fenómeno de temprana convivencia de las marcas de plural de ambas lenguas. Como se ilustra en la imagen 11, en palabras provenientes del español, algunos escribanos preferían utilizar el plural español, en tanto que otros utilizaron el plural purépecha aún en los préstamos.

alcaldecha ca regidores

BPV. *alcaldecha ca regidorecha* 'Alcaldes y regidores'

acha echa regidores alcaldes

BPI. *acha echa regidores alcaldes* 'Señores regidores y alcaldes'

Imagen 11. Plural purépecha vs. español

c) *Tercer nivel*: cultural e histórico. El tercer nivel del aparato crítico se reservará para las notas que tienen que ver directamente con el contexto extralingüístico, concretamente datos sobre la cultura y el momento histórico en el que se produjo el documento. Este es el nivel que exige más el despliegue interdisciplinario característico del trabajo filológico.

Un ejemplo del tipo de notas que se pueden incluir aquí es lo referente al sistema de conteo vigesimal propio del purépecha —rasgo que se extiende a toda Mesoamérica— que se aprecia con toda claridad en estos documentos. En la imagen 12 se observa la frase mediante la cual se consigna la cantidad de cincuenta pesos, el sistema consiste en agregar diez al resultado de contar dos veces veinte, es decir, cuarenta:

tziman equatse pesos ca temben pesos
 dos veinte pesos y diez pesos
 'cincuenta pesos'

BPII. Tziman equatze pesos ca temben pesos 'cincuenta pesos'

Imagen 12. Sistema de conteo

7. CONCLUSIONES

La edición crítica de textos escritos en lengua indígena es un trabajo de corte filológico que requiere, por lo tanto, una perspectiva interdisciplinaria. La complejidad de la tarea exige un acopio de conocimientos lingüísticos, sociolingüísticos, históricos y culturales que se complementan para poder dar al texto su justa dimensión. Por ello el trabajo de equipos, más que de individuos, se vislumbra como una mejor opción. Otro aspecto importante es asegurar una comunicación regular entre los editores que se encuentran realizando ediciones en diversas lenguas indígenas.

Por otra parte, ya que el trabajo ecdótico parte de un fuerte sustento lingüístico, requiere de un amplio conocimiento de la gramática de la lengua y de su realidad histórica. En este aspecto el camino que habrá que recorrer es aún muy largo; sabemos muy poco sobre la historia de las lenguas indígenas de nuestro país y muchas partes de su gramática nos son aún desconocidas (especialmente aquellas que tienen que ver con la sintaxis). El desarrollo de una tradición ecdótica para las lenguas indígenas deberá ir a la par con el avance en el conocimiento de estos idiomas y la reflexión sobre un posible diálogo entre diacronía y sincronía.

Pero no hay que partir de cero, el trabajo de rescate y edición de textos escritos en lengua indígena se puede —y se debe— beneficiar de la experiencia existente a partir del trabajo ecdótico desarrollado para lenguas con larga tradición de escritura en las que el método ha sido puesto a prueba una y otra vez. La reflexión teórica y metodológica sobre ediciones críticas con utilidad filológica y lingüística en español novohispano constituye otro punto de referencia para las lenguas indígenas.¹⁷ A su vez, por el carácter de

¹⁷ Cfr. C. COMPANY COMPANY, *op. cit.*; "Aspectos metodológicos prácticos para una filología lingüística del español colonial de México", en B. CLARK DE LARA y F. CURIEL DEFOSSÉ, *op. cit.*, pp. 111-139.

los textos con los que se trabaja, el tipo de lenguas que atiende, la situación sociolingüística en la que estas lenguas se desarrollaron a partir del siglo XVI y la diversidad cultural de los pueblos que las hablan, el desarrollo de una tradición ecdótica para las lenguas indoamericanas tiene mucho que decir a la disciplina

Propongo empezar a desarrollar ediciones críticas de textos escritos en lengua indígena que observen tres componentes:

1. Reproducción facsimilar del documento.
2. Una disposición sustentada en un trabajo paleográfico conservador.
3. Un aparato crítico generoso que trabaje en tres niveles:
 - a. El nivel de lengua
 - b. El nivel sociolingüístico
 - c. El nivel sociocultural

Es evidente que la definición de los límites entre estos niveles no es siempre tan clara como se desearía; en este punto queda a los editores el trabajo de reflexionar sobre los criterios que pueden guiar las decisiones editoriales y de notación crítica específicos para este tipo de documentos.

Problemas en la transcripción y edición del texto náhuatl de *La pasión de Cristo*

Pilar Máynez y Salvador Reyes
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1889, José María Vigil (1829-1909), quien se desempeñaba por entonces como director de la Biblioteca Nacional de México, encontró entre muchos libros viejos amontonados, como él mismo lo relató en el *XI Congreso Internacional de Americanistas* celebrado en octubre de 1895,¹ un volumen misceláneo que contenía textos de diversa índole escritos en su mayoría en idioma mexicano. Figuraban entre éstos un amplio conjunto de poemas o “cantares”, que solían entonarse acompañados de algún instrumento musical, dos opúsculos referentes al calendario y al arte adivinatoria atribuidos a fray Bernardino de Sahagún que son los únicos manuscritos en castellano del tomo, una relación sobre la vida del apóstol san Bartolomé, una adaptación de las fábulas de Esopo a la fauna indígena y, en el último apartado, el segundo de mayor extensión, una historia sobre la Pasión de Cristo.

En el año de 1992, a instancias de la Mtra. Guadalupe Curiel Defossé, se constituyó un equipo de trabajo bajo la coordinación del doctor Miguel León-Portilla con investigadores procedentes de diferentes instituciones académicas, a fin de realizar la paleografía, traducción al castellano y anotaciones del volumen completo. Quedó constituido así el proyecto intitulado *Primera edición bilingüe y crítica del manuscrito en náhuatl de Cantares mexicanos y otros opúsculos de la Biblioteca Nacional*, el cual ha sido financiado por el

¹ El mismo año que Vigil encontró dicho volumen anunció su hallazgo en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*.

CONACYT y los Institutos de Investigaciones Históricas, Filológicas y Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En un trabajo anterior se ha atendido con mayor detalle a las investigaciones que se han realizado sobre la paleografía y traducción al español de los distintos poemas que integran específicamente el conjunto de cantares.² Así mismo, Miguel León-Portilla ha elaborado un pormenorizado recuento acerca del contenido y de los estudios que se han desprendido, en especial de los 85 primeros folios de este peculiar volumen, que ostenta el número de registro 1628 bis del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Éste se publicará en fecha próxima, junto con la paleografía, traducción y notas de los poemas realizadas por Miguel León-Portilla, Librado Silva, Francisco Morales y Salvador Reyes en lo que será el tomo I de esta primera edición integral.

A pesar de las numerosas reflexiones a las que invitan los textos³ que conforman el libro, aquí nos abocaremos exclusivamente a la presentación de los criterios adoptados en la transcripción y traducción al castellano del último opúsculo de éste, el cual, cabe señalar, no aparece rubricado y que lleva por título *La historia de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo*.

Las fuentes del drama de la Pasión las podemos encontrar desde el año 700 en Bizancio; también en Francia, grupos especiales organizaban dichas escenificaciones, y se tiene noticia de que el pueblo bávaro de Obergammgau juró representar la Pasión cada diez años por haber sido salvado de la peste en el siglo XVII. En México, se tiene noticia de que el *Auto de la pasión de Cristo* se llevó a cabo desde fechas muy tempranas, probablemente desde 1535 ó 1540 en Cuernavaca. Especial referencia merece el manuscrito náhuatl de 116 folios de autor desconocido, que ostenta el título de *Tepalzingo de Xonacatepec/ Dominica pazio de Ramos pehuaz*, el cual, por no muy

² Véase PILAR MÁYNEZ, "Un texto náhuatl sobre la pasión de Cristo", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 35 (2004), pp. 261-271.

³ Aunque son nueve los textos que se indican en la portada del volumen, este número no coincide con los que realmente conforman el volumen. Los títulos que ostentan son: *Cantares mexicanos*, *Calendario mexicano latino castellano*, *Arte adivinatoria de los mexicanos*, *Ixcuitil machiotl initezincó pohui cenquizca yeclaceliliztli sacramento*, *Plática indiferente para dondequiera*, *Hic est panis quidecolo descendit*, *Domine modo filia mea defuncta*, *Sancti estote santus ego sanctus sum domine Deus*, *Ilnamiquiliz miquiz tzonquizaliztli*, *Yn nemilitzin yhuan ymiquilitzin in cenquizca mahuitziloni apóstol san Bartolomé*, *Nican ompehua yçaçanillatolli ynqui tlali ce tlamatini ytoça Esopo: yetechmachtia yn nehmatca nemiliztli* y *La historia de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo en lengua mexicana*.

claros motivos, se conserva en la Universidad de Tulane.⁴ Lo interesante de esta pieza radica en que no parece ser una simple traducción de una obra española y que el autor introduce ciertas modificaciones como la de que en lugar de que la pecadora unja a Cristo, éste es quien lo hace sobre ella, así como la presencia de Poncio Pilato durante la crucifixión, por mencionar sólo dos casos.

Ahora bien, *La historia de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo* que se incluye en el volumen de *Cantares mexicanos* corresponde al género narrativo y no al dramático, pues en ella no se indican los parlamentos de los distintos personajes que intervienen en la trama ni se incorporan las didascalias y acotaciones propias de dicho género literario,⁵ como en el caso antes citado de la *Pasión de Tepalzingo*.

Está conformada esta *Historia de la pasión* por 67 folios recto y vuelto de aproximadamente 19.5 cm de altura por 15 cm de ancho. El papel tiene un color amarillento escrito con tinta negra y se conserva en perfecto estado; sólo, en ocasiones, la tinta traspasa el envés sin que esto presente mayor dificultad para su lectura.

La letra del texto es menuda y clara aunque va comprimiéndose progresivamente y aparecen esporádicas tachaduras. Los espacios entre los 34 renglones que conforman cada página son muy estrechos y en las márgenes del texto aparecen algunas apostillas y, destacadas en latín e incorporadas en el texto, unas serie de citas subrayadas que fueron extraídas de diversos pasajes de la Biblia y de otras obras de carácter religioso.

Pasemos a los criterios adoptados para la edición crítica y bilingüe por el grupo encargado de esta parte del volumen, el cual estuvo integrado inicialmente por Georges Baudot, Ignacio Guzmán Betancourt, Leonardo Manrique y Pilar Máynez. Debido al lamentable deceso de los tres primeros, en fechas recientes se ha incorporado Salvador Reyes para llevar a cabo la edición y traducción de los folios que han quedado pendientes.

⁴ Véase FERNANDO HORCASITAS, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.

⁵ Aurelio González comenta que "la noción de didascalia es más amplia que la de acotación, ya que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales. Alfredo Hermenegildo distingue entre didascalias explícitas (acotaciones escénicas, identificación de personajes, etcétera) y didascalias implícitas (elementos didascálicos integrados en los diálogos de los personajes)" (FRANK P. CASA, LUCIANO GARCÍA LORENZO Y GERMÁN VEGA (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002, p. 1).

1) La transcripción debería apegarse al original; sólo y a fin de hacer más accesible la lectura deberían desatarse las abreviaturas —que aparecen de manera regular en el texto— y reajustar las en ocasiones arbitrarias divisiones de las palabras nahuas. Como sabemos, en el caso de las abreviaturas, el editor puede resolverlas mediante el uso de letras cursivas o indicando con paréntesis las letras desarrolladas, aunque, como advierte Miguel Ángel Pérez Priego “es ya práctica muy común no hacer ningún tipo de indicación, a no ser una edición diplomática”,⁶ que fue el procedimiento que seguimos. Algunas de éstas son: *iqc* = *iquac* o *yxqich*=*ixquich*; o *tot* =*totecuyo*; *Jxo.*=*Jesu*cristo: *Pypo*=*Paraíso*. (Véase tabla 1).

Por lo que toca a la separación de las palabras nahuas, que es, como en el resto de los manuscritos, en ocasiones, ambivalente, procedimos a presentarlas conforme a la escritura actual, a fin de facilitar la lectura.⁷ Así, por mencionar algunos casos, las formas posesivas del tipo *no yollo* o reflexivas *mo huica* que se encontraban divididas en el texto fueron incorporadas como una sola palabra cada una en la paleografía; mientras que otras alternan en su escritura y aparecen ya como parte de un solo vocablo, conforme a la naturaleza incorporante del náhuatl o bien separadas. Así podemos encontrar igualmente *itlaçononetzin* o *itlaço conetzin*, pero también algunos términos de corta extensión unidos a otros de mayor, como en el caso de *ocyoahuayan* y *auhyeahuatl*.

2) Se mantuvieron las grafías del manuscrito original y sólo en nota a pie de página se proporciona la representación actualizada. Se trasladó, por ejemplo, a la transcripción la cedilla en términos como *aço*, *çenca* que convive en el texto con *cenca* y *teyçahui*, así como la tilde grave indicativa de saltillo, por ejemplo, en *âmo*, *ypâpaquiliz* y *âtle* que alterna con *atle* y con *atlè*; igualmente se trasladan los acentos agudos que aparecen en el texto como *tlácatl* y *átl* que convive con *atl* (véase tabla 2).

Ahora bien, la forma de representación gráfica del saltillo mediante la tilde grave que se observa en este manuscrito, como apunta Thomas

⁶ *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 83.

⁷ Sobre este aspecto advierte Sánchez-Prieto (*Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Arco/Libros, Madrid, 1998, p. 99): “Decisión lógica en la transcripción paleográfica es la presentación de las secuencias gráficas tal como aparece en el manuscrito. La no intervención en la ‘unión y separación’ en esta fase del proceso ecdótico se justifica por suponer el comportamiento de los copistas indicativo de un aspecto de su conciencia ‘filológica’, el de la concepción de la palabra, aun con las debidas precauciones ante las veleidades de éstos”.

Smith,⁸ se encuentra en dos opúsculos del volumen; en la *Pasión de Cristo* y en *Domine modo filia mea deffuncta*; mientras que en la *Plática indiferente para dondequiera* y en las *Fábulas* de Esopo, Smith identificó acentos circunflejos. Lo anterior nos hace pensar en un posible vínculo entre los dos primeros y los dos segundos, aunque la letra entre cada uno de los pares es diferente por lo que no se puede a nuestro juicio establecer, en este sentido, una tan clara asociación.

3) Las apostillas que se incorporan en español y en latín en los márgenes derecho e izquierdo se convierten en notas al calce con su correspondiente llamado mediante un asterisco. Algunas de éstas son, una vez desarrolladas sus respectivas abreviaturas: *Ecce homo*; *Quando va la Virgen en seguimiento del Señor*, y *Quando lo enclavaron en la cruz*. Se indican en nota las tachaduras y enmiendas advertidas en el manuscrito y el signo + sobrepuesto al término *cruz*. Así mismo se trasladan los acentos que aparecen en el texto como *tlácatl* y *átl*, que convive con *atl*.

4) Respecto a la puntuación, que es el aspecto en el que nos detendremos especialmente aquí, dice Sánchez-Prieto, que es “el ejercicio de más alcance crítico en la edición de los textos”.⁹ Por lo que toca al manuscrito que nos ocupa, se optó inicialmente por mantener en términos generales las pausas originales: el signo de interrogación indicado sólo al final del enunciado, pues el correspondiente invertido al principio se incorpora sólo hasta el siglo XVIII; los paréntesis con valor explicativo o incidental; el punto o periodo al acabar la sentencia, la cedilla o coma y el miembro o colón que son : y que igualmente inciden en el escrito.¹⁰

Veamos algunos ejemplos de los primeros casos, el de la interrogación y los paréntesis:

Auh huel ocentlamantic yn itlaçoyacatzin yn itlaçotlactzin aocmo yuh cazintli, yn iuh catzintli metzticcatca?

Ca huel neltiliztli, ynín tehuitequiliztli (yn yuh quimitlahuía Isayas).

Yc yuh ca ma nelli yèhuan yn tlayyohuitilo ynic momati yuhquima yehuan huelneltiliztica, cruztitech tlayyohuitilo (yn Iuh ytechpatzco mitoa mote-

⁸ “Plática indiferente para dondequiera”, en *Cantares mexicanos y otros opúsculos de la Biblioteca Nacional de México*, en prensa.

⁹ *Op. cit.*, p. 182.

¹⁰ Miguel Ángel Pérez Priego, por su parte, señala que en cuanto a la puntuación lo corriente es adoptar el sistema moderno (*op. cit.*, p. 85).

nehua yn yehuatzin Sta Caterina de Sena, yhuan occequin santosme yn itlaçortzitzihuan tot) [fol. 254v.]

'Así, verdaderamente, lo vieron sufrir; ellos supieron cómo padeció; en la cruz fue nombrada, convocada Santa Catalina de Siena y otros santos muy amados de Nuestro Señor'.

En ocasiones hemos tenido ciertas dudas en relación con la aplicación de estas pausas: ¿qué hacer en aquellos casos donde los elementos que conforman una larga numeración no están marcados con su respectiva coma o, al contrario, ésta aparece en un lugar que no corresponde, según el uso actual? ¿el editor la debe incluir o en segundo caso suprimir? ¿qué hacer con las formas exclamativas e interrogativas? ¿se deben señalar mediante su correspondiente signo gráfico o trasladarlas como aparecen en el original sólo al final del enunciado? ¿se debe mantener en una edición el miembro o colon <:> que no guarda relación con la aplicación actual o se deben modernizar para facilitar la lectura del texto? ¿debe someterse a los criterios modernos el empleo de mayúsculas y minúsculas o debe respetarse la alternancia de las grafías bajas y altas propia de aquella época? ¿qué relación debe guardar el manuscrito en náhuatl con su correspondiente traducción al castellano con relación al uso de puntos, comas, etcétera? Veamos algunos casos.

Auh ynin tlatchihualiztli, yztontecontzin ypan huetz, yn totomaquixtica-tzin Jesucristo [fol. 241v.]

'Y este desprecio cae sobre la cabeza de Nuestro Salvador Jesucristo'.

Ca nel yn itzonteconohuitzoyohuac, oáhuayohuac, quenin huel oc quite-mohua yn itla huel mach yn itla ylpápaquiliz, yn iaahuilnemiliz, yn itequitlaqualiz, yn tequiatliliz, yn ixocomiquiliz, yntla quitta yn itzontecon cenca huel cuitlatitica cenca huel ca pani totonehua yn ipampa yn yehuatl ytlàtlacol yn maca çan ymatzin ycxitzin ytlactzin, yehuatl quimococolizcuitilia quimocuitlatitiquililia quimotlapanililia yn ica yn itlahuelilocayo, yn itlapilchihual [fol. 241v.]

En la primera parte del párrafo anterior se marcan debidamente las comas después de cada término que conforma la enumeración: *yn iaahuilnemiliz*, *yn itequitlaqualiz*, etcétera; no obstante, entre *ymatzin*, *ycxitzin* 'su venerada mano', 'su venerado pie', no aparece la pausa correspondiente, ni tampoco en la yuxtaposición de verbos de significado aproximado, como *quimoco-*

colizcuitlilia, quimocuitlatitiquilia, quimotlapanililia, 'lo hace sufrir', 'lo hace padecer', etcétera.

¿Deben conservarse elididos los signos de admiración e interrogación iniciales aunque estén implícitos en sus correspondientes formas lingüísticas y sólo mantener, como en el caso de los segundos, la interrogación al final del enunciado?, como en:

Yyo Yahue noteohue notlátocahue tleyn mach oticmìtlacalhui? Tleyn mach ticmotzacuiltia yn niman aoc ac aca mocatzino mochihua?

O debe señalarse de la siguiente manera:

¡Yyo Yahue, noteohue, notlátocahue! ¿Tleyn mach oticmìtlacalhui? ¿Tleyn mach ticmotzacuiltia yn niman aoc ac aca mocatzino mochiahua? [fol. 240 r.].

¡Ay Yavé! ¡oh mi Dios! ¡mi Señor! ¿por qué lo sacrificas? ¿por qué lo castigas? ¿no hay nada que se pueda hacer por ti?"

Yn yuhqui quenín yntechpa quito yn tlamatini. *gravis* est...quitenmamahtialquilhuia ynic quitalhuitihue yn ompa yxpan yn huey tlatohuani cessar [fol. 244 r.].

En estos casos se usó las mayúsculas después de cada punto *Gravis*, *Quitenmamahtiaquilhuia* y, por supuesto, en el nombre propio *Cesar*. Aquí resulta oportuno señalar que cuando se trata de antropónimos y topónimos, así como del inicio de un párrafo, se optó por adoptar las mayúsculas. Por otra parte, se escribieron con minúsculas otros vocablos que aparecen en el texto con altas, como *petlatl* o el hispanismo *angeles* (sin acento).

En cuanto al colon <:> que encontramos también en el escrito, su valor difiere con respecto al actual. Los <:> inciden con cierta sistematicidad en el manuscrito de la *Pasión* antecedendo a *auh*, *yn*, *ca*¹¹ como pausa más larga a la de la <,> moderna y para dar paso a otra idea. En este sentido, y retomando a Gonzalo Correas quien advierte en su *Arte* que este signo "ponese quando la razón i oración, quanto á su sentido i gramatica esta cumplida, i

¹¹ Aunque, en ocasiones, igualmente aparece el correspondiente <.> con el mismo valor que en la actualidad.

no se desea mas".¹² Los <*>, en caso de optar por actualizar, en este sentido, la transcripción, deberán indicarse como <.>.

El texto de la *Historia de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo* plantea un problema adicional con relación a otros que conforman el volumen misceláneo al que nos hemos venido refiriendo. Mientras los 85 primeros folios que contienen, como se ha dicho, poemas de diverso género han sido transcritos y traducidos con anterioridad por diferentes investigadores mexicanos y extranjeros desde el siglo XIX, al igual que las *Fábulas* de Esopo hace pocos años, este extenso manuscrito, hasta donde se sabe, nunca antes ha sido editado ni traducido; lo anterior dificulta aún más nuestra tarea al no tener la posibilidad de cotejar la forma en que ha sido interpretado anteriormente.

Por otra parte, y al igual que otros opúsculos, no conocemos tampoco nada respecto a la fecha de elaboración ni al autor de la obra, pues, como se comentó al inicio de la exposición, no está rubricada. Sobre el primer aspecto creemos que el empleo de la tilde grave podría ubicar el escrito aproximadamente a principios del XVII. En cuanto al segundo rubro y con el trabajo que llevamos avanzado hasta ahora, podemos aventurar la hipótesis de que se trata muy probablemente de un mestizo culto imbuido ya en la religión católica, pero próximo, a la vez, al mundo indígena. Esto último lo podemos inferir por algunas transposiciones de la cultura náhuatl que identificamos en la trama de la *Pasión*, como cuando se refiere en el folio 241r. al "bastón de mando" que —emulando a los tlahtoani aztecas— proporcionaron los soldados a Jesucristo como escarnio a sus pretendidas aspiraciones de Rey, así como a las constantes alusiones a los diversos conceptos propios del mundo amerindio. Igualmente, son notorios los errores de escritura que se cometen en las frecuentes frases latinas que se insertan a lo largo del texto, lo que nos hace suponer que quien las trasladó no contaba con suficientes conocimientos de esta lengua clásica pero sí, en cambio, era un notable artífice de la mexicana, como lo avala la belleza poética del opúsculo.

Para concluir, sólo nos resta comentar que la edición que se intenta ofrecer no pretende reproducir fielmente el manuscrito de *La historia de la pasión de Cristo*; ya el Instituto de Investigaciones Bibliográficas publicó en 1994, como parte del proyecto, el facsímil del volumen. Después de realizar la tras-

¹² Nos referimos concretamente al *Arte grande de la lengua española castellana* que el catedrático concluyó en 1626, escrita como específica ANTONIO ALATORRE (*Los 1001 años de la lengua española*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 243) "no para que 'naciones de peregrinas lenguas' aprendieran el castellano, sino para que los hablantes de castellano se enteraran de sus reglas".

cripción de una parte importante del escrito, consideramos que el trabajo del editor implica forzosamente una interpretación en la que se reactualiza el mensaje escrito en el pasado en función del presente y que este complejo proceso va más allá, por tanto, del traslado puntual del original o de la aplicación de determinadas técnicas que no ofrecen, por sí mismas, las garantías de una acertada transmisión.

A continuación proporcionamos de manera resumida algunos criterios para la transcripción del texto *La historia de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo*.

- 1) Desatar abreviaturas sin ningún señalamiento especial y enlistar todas sus variantes en el estudio preliminar.
- 2) Indicar en nota a pie de página las tachaduras y enmiendas que aparezcan en el texto.
- 3) Trasladar las apostillas a notas al calce e indicar con asterisco el lugar que ocupaban en el manuscrito original.
- 4) Uniformar el empleo de mayúsculas y minúsculas después del punto, al inicio de locuciones y frases latinas y en la alusión a nombres propios (antropónimos y topónimos). Cambiar a minúsculas sustantivos comunes que aparezcan con altas.
- 5) Mantener los signos de puntuación que guarden correspondencia con el uso actual, como las comas para indicar yuxtaposición de vocablos con sentido análogo y en las numeraciones.
- 6) Conservar los frecuentes paréntesis que se incorporan en su mayoría para establecer ciertas precisiones y aclaraciones.
- 7) Trasladar el signo de interrogación a final del enunciado como aparece en el escrito y advertir su peculiar uso en la introducción.
- 8) Los enunciados admirativos no deberán destacarse con su correspondiente signo de puntuación, pues aparecen implícito en sus formas nahuas específicas.
- 9) El miembro o colón —esto es los dos puntos— que incide en el texto original deberá cambiarse por punto, valor aproximado que ostentaba en el siglo XVI y XVII, ya que el conservarlo podría provocar interferencias y confusión en el lector.

Tabla 1. Términos y sus abreviaturas
que conviven en el manuscrito
“Historia de la pasión”, Cantares mexicanos


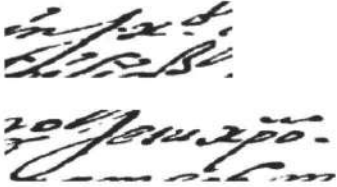

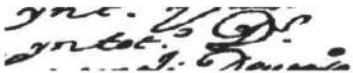


Término	Abreviatura	Interpretación paleográfica
		Jesucristo
		Totecuyo
		Paraiso

Tabla 2. Variantes ortográficas
de distintos términos en la
“Historia de la pasión”, *Cantares mexicanos*

<i>Variantes</i>	<i>Interpretación paleográfica</i>
	atl
	átl
	amo
	àmo
	atle
	àtle
	tlacatl
	tlácatl

Criterios de edición de un corpus oral: *El español indígena de México*

Jeanett Reynoso Noverón y Concepción Company Company
Universidad Nacional Autónoma de México

1. INTRODUCCIÓN

Alrededor de doscientos millones de personas hablan español en América. Entre las condiciones de desarrollo del español en este continente sobresale la del contacto que establece con diversas lenguas desde la época virreinal en una diversidad de situaciones históricas y socioculturales, conformando con ello un complejo mosaico de caracterizaciones lingüísticas que ha sido etiquetado bajo el gran rubro de “español americano”.

Dentro de este vasto complejo, sin lugar a duda, juega un lugar destacado el contacto que el español ha establecido con las lenguas amerindias, tanto de sustrato como de adstrato.

Sin embargo, es importante destacar que la investigación lingüística no se ha encaminado suficientemente hacia el estudio de las situaciones de contacto entre el español y otras lenguas en América, muy posiblemente porque, a la fecha, no se cuenta con los corpus idóneos para analizar tal contacto.

El interés de la lingüística se ha centrado en el conocimiento de la estructura interna de las lenguas amerindias, o en la estructura interna del español americano, mientras que las situaciones de contacto que aquellas lenguas han establecido con el español son prácticamente desconocidas; tanto la magnitud del impacto que el español ha ejercido sobre las lenguas amerindias como el polémico caso de la influencia de las lenguas indígenas sobre

el español son aspectos muy poco estudiados. Igualmente se han dejado de lado las variedades rurales del español americano y aún más el español hablado por indígenas. Sólo las condiciones sociopolíticas del contacto han sido atendidas con cierta profundidad, pero las repercusiones propiamente lingüísticas son casi desconocidas hasta la fecha.

El contacto lingüístico en América presenta "un gran número de situaciones que incluyen desde los casos en el que el español va paulatinamente penetrando a las lenguas amerindias, tanto estructural como funcionalmente —en ocasiones llegando a desplazarlas— hasta aquellos en que éstas todavía gozan de considerable vitalidad e incluso prestigio".¹ Se debe destacar también que son muy pocos los casos de auténtico bilingüismo, como el que se presenta entre el guaraní y el español en Paraguay.

El estudio del vasto complejo lingüístico conformado por el español y las lenguas indígenas americanas ha estado limitado por factores de diversa índole, entre los que sobresalen 1) la a veces extrema y encarnizada polarización de metodologías de estudio, que ha llevado al controvertido enfrentamiento entre la tradición hispanista y la visión indigenista² y, por otro lado, 2) la no menos grave ausencia casi absoluta de infraestructura filológica que ayude a sostener cualquier investigación en esta área del estudio de la lengua.³

Así pues, la cantidad y la complejidad de los aspectos involucrados, así como la falta de estudios de caso, hace imposible una visión global de la situación del contacto del español y las lenguas indígenas en América. Y entre las variedades del español en contacto, "el español de los indígenas es quizá el campo de investigación menos trabajado dentro de la bibliografía sobre los contactos lingüísticos en Iberoamérica".⁴

Dada la ya mencionada carencia de la infraestructura filológica necesaria, este último aspecto del contacto lingüístico en América sólo ha sido explicado a partir de interpretaciones condicionadas ya sea por la procedencia geográfica de los lingüistas, por su mayor o menor familiaridad con las lenguas amerindias o por la actitud que los estudiosos tienen ante fenómenos

¹ Véase JOSÉ ANTONIO FLORES FARFÁN y PIETER MYUSKEN, "Lenguas en contacto en Iberoamérica: México y los Andes Centrales", *Signo & Seña*, núm. 6 (1996), p. 32.

² Véase RICARDO MALDONADO SOTO, "Entre indigenistas, hispanistas y sustratos", *Nueva Antropología*, núm. 22 (1983), pp. 119-132.

³ Véase CONCEPCIÓN COMPANY COMPANY, *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Altiplano central*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 1-2.

⁴ FLORES y MUYSKEN, art. cit., p. 32.

de interferencia lingüística. En resumen, el panorama es en general poco alentador para el estudio del contacto lingüístico en América, y menos aún para el español indígena, ya que es una área descuidada doblemente:

1) Desde la crítica textual, debido a que la tradición ecdótica se ha fundamentado en textos escritos, en la búsqueda de testimonios y sus relaciones, no obstante que la lengua oral tiene prioridad biológica e histórica sobre la lengua escrita ya que, como se sabe, todas las culturas tienen tradición oral, pero no necesariamente escritura.

Sin embargo, la falta de trabajos ecdóticos sobre testimonios orales es explicable, ya que con excepción del siglo xx, y el descubrimiento de soportes magnetofónicos, no contamos con testimonios de lengua oral. Por lo que este primer descuido representa una carencia obvia en nuestro panorama cultural.

2) Desde la lingüística, debido a que la investigación dirigida al contacto de lenguas ha privilegiado fenómenos y aspectos que culturalmente parecen más sobresalientes dadas las condiciones sociales de conquista y aculturación en América, a decir, por ejemplo, la huella que han dejado las lenguas indígenas sobre la lengua conquistadora o las repercusiones político-sociales que el contacto produjo. De ahí que, como hemos dicho, el español de indígenas es el área de contacto de lenguas menos favorecido en la investigación lingüística en América. Sin embargo, este último descuido no es del todo explicable.

Frente a este panorama, el objetivo de este trabajo es mostrar los criterios de selección y edición de los materiales que integran el libro *El español indígena de México. Materiales para su estudio*, a cargo de Concepción Company y Jeanett Reynoso.

Un antecedente directo de este libro son las transcripciones de habla culta y popular de la ciudad de México y la transcripción de las hablas de diversas ciudades de la República Mexicana, coordinadas y editadas todas ellas por Juan M. Lope Blanch.⁵

El objetivo general de este libro es completar la panorámica dialectal del español mexicano; de esta manera, a las hablas urbanas y rurales se unirá el habla en español de las comunidades indígenas del país.

⁵ Cfr. *El habla de la ciudad de México. Materiales para su estudio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971; *El habla popular de la ciudad de México. Materiales para su estudio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976; *El habla popular de la República Mexicana. Materiales para su estudio*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, 1995.

2. LOS MATERIALES DEL LIBRO *EL ESPAÑOL INDÍGENA DE MÉXICO*

Con la finalidad de subsanar la carencia de materiales que sustenten la investigación en el área del contacto español-lenguas indígenas en América, el libro *El español indígena de México. Materiales para su estudio* tiene como objetivo crear infraestructura filológica sistemática que permita un mejor conocimiento del español de México y del español hablado por indígenas, específicamente, ya que el conocimiento de las variantes de español habladas por los indígenas son fundamentales para entender las peculiaridades del español mexicano.

En este proyecto, nos proponemos crear un corpus de considerable extensión y diversidad temática que permita estudiar un área de la lengua española en México cuyo conocimiento es todavía incipiente.

Este corpus estará conformado por dos volúmenes dedicados al español de indígenas, realizados con una metodología filológica homogénea, editados con las normas actuales de la crítica textual, que haga posible realizar comparaciones y contrastes en la investigación. El corpus que se propone será suficientemente diverso desde el punto de vista temático y abundante desde el punto de vista cuantitativo para que aflore la diversidad de ángulos que componen el español de México. Además se pretende que el corpus permita realizar análisis diatópicos, y con ello contribuir a la dialectología del español mexicano.

Los materiales que constituyen la base de este libro se caracterizan de manera global por su carácter coloquial y por representar el habla cotidiana de informantes bilingües, en conversación libre, con un control temático que es el resultado de la pregunta de un encuestador que da inicio a la conversación. Los fragmentos presentados bajo (1), a continuación, son una muestra tipo de la transcripción de estos materiales:

(1) a. enc.: ¿A qué jugabas?

Allá en mi casa lo que... el único juego que existe... existe 'orita es lo que es el basquetbol, sí, y cuando estaba más pequeño, pus, jugar canicas, sí, pero ahorita que estoy en una ciudad pus, cambia el... de juego. Orita juego lo que es futbol, sí, que es un... que es mi deporte favorito...
mmm.

enc.: ¿A qué equipo le vas?

Mira, yo soy cruzazulino, sí, sí y me gusta ese equipo, pus, aunque muchos me critiquen pero le voy a ese equipo, ajá, porque allá en mi escuela, pus,

muchos que son americanistas y hay veces, más veces los critico yo, sí.
enc.: ¿Y cómo ves la selección mexicana?

Pues yo veo que están muy mal, inclusive 'orita estoy un poco molesto por lo que van perdiendo, sí, supuestamente que yo quería que ganaran, ya con Honduras y aposté cincuenta pesos, pero yo veo que está mal, pero espero que se levante, sí, o que salga tel... técnico ¿no?, sí, porque hay rumores que por ahí podía ingresar a este... este... e... técnico de Pachuca, que es Javier Aguirre, sí.

enc.: ¿Está muy mal la selección?

Pus sí, 'orita pus no ha dado ningún resultado, sí. Cuando participó en Copa Confederaciones pues apenas anotó un gol, pues ese es... no creo que sea posible anotar un gol así, sí, y yo creo que no es un equipos fuertes con los que se ha enfrentado, sí... mmm.

enc.: Pero cuando eras niño ¿a qué otras cosas jugaban los niños?

¿Los niños? Jugaban agarrederas, escondiditos, así, varios juegos, es que yo casi no me permitían salir a jugar.

enc.: ¿Por qué?

Porque tenía yo que ir a trabajar, sí. Es que antes teníamos ganados también, sí, pero ya después ya... ya no lo producimos, sí, y es que... es que este... era muy difícil para mantener, sí, como no tenemos mucho este... campo para este... donde... donde llevarlo y a... y es por eso es que ya no producimos (hombre, zona tzeltal)

b. enc.: ¿Oye y qué otras festividades hay... importantes?

Nada más eso, ya no hay otras, ¿del pueblo? nada más eso, porque otras festividades es el veinticuatro de diciembre, el primero de enero, que el día de los muertos yo creo que todo pueblo lo festeja.

enc.: ¿Por ejemplo, qué hacen en día de muertos?

Hacen champurrado y tamales de pollo, eso es lo que hacen y adornan el pantión, nomás eso.

enc.: ¿Y en año nuevo?

En año nuevo, pues van a la iglesia y a la media, a media noche dan de comer, lo que sea, ya sea mole o pollo enchilado, lo que sea, lo que se pueda, lo que acuerde la comunidad y eso dan.

enc.: ¿Toda la comunidad se pone de acuerdo?

Sí.

enc.: ¿Y todos comen lo mismo?

Sí

enc: ¿Y cooperan o cómo le hacen?

Sí cooperan, cooperan ya sea de acuerdo, pues, a lo que van a gastar y cada quien aporta lo que le toca, lo que le corresponde.

enc: ¿Oye, y por ejemplo, las bodas cómo festejan a una boda, desde que piden a la novia y (...)?

Aja, las bodas, este... bueno, allí no estoy enterada bien de esto, porque me parece que no son novios sino que nada más, este... por ejemplo, la suegra, o sea la mamá del novio, le dice a su hijo, quiero que te cases con tal muchacha y el hijo pues si acepta dice que sí, y ahí van los papas y el novio y ya van a pedir a la muchacha, van a decirle a sus papas de la muchacha que ellos piensan que ellos se podían casar; y ya si los papas de la novia aceptan, entonces tiene que recibir lo que llevan los noc, los papas de la novia, ya sea azúcar, pan, arroz, o sea dispensa así, entonces tienen que aceptalo los papas y si no dicen para tal fecha vengan, lo vamos a platicar mi hija y mi esposo y ya para la otra vez que van, igual, llevan otra vez cosas, pan, chocolate; y si ellos dicen que sí lo aceptan y son tres veces que tiene que ir para que lo acepten, y si no pues ya no, na'más le dicen que no, porque a veces la muchacha no quiere porque ni conoce al muchacho; el muchacho, a veces, ni conoce a la muchacha, quienes se conocen son los compadres, digamos, entons así; pero cuando la muchacha dice que sí, entons lo llevan a la iglesia, se van..., ya se casan, pero no se visten de blanco sino ropa sencilla. Primero van a casarse por lo civil y ahí pasan a la iglesia, y una comida sencilla, no, no de lujo como acá en Guaxaca, sencillo, lo más sencillo que se pueda.

enc: Oye y ¿qué es lo que comen ahí, lo que usualmente comen, la gente?

Lo que usualmente comen, pus arroz, sopa, frijol, este... quelites, lo que más comen, porque el pollo, bueno, la carne lo comen muy poco, rara es la vez que lo comen por la economía, que ahí la gente es muy pobre y no tienen para comer. Porque hay unas que compran su maíz y compran todo que no tienen enton's pues m'imagino que han de comer puro frijol (mujer, zona mixe)

Este libro forma parte del proyecto "Generación de infraestructura filológica para la investigación y la docencia" financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), (número 30873-H), bajo la coordinación de Concepción Company.

Veamos ahora las características más importantes de este proyecto:

2.1. Número de lenguas y familias. Criterios de selección

El español indígena de México. Materiales para su estudio contendrá textos narrados en español por hablantes nativos de las siguientes familias lingüísticas y lenguas indígenas: 1) *Yuto-azteca*: náhuatl y cora; 2) *Otomangue*: zapoteco, mixteco, triqui; 3) *Mixe-zoque*: mixe y zoque; 4) *Maya*: yucateco, tzeltal, tzotzil; 5) *Purépecha*: purépecha; 6) *Totonaco-tepehua*: totonaco. Las seis familias representan los grandes troncos lingüísticos de nuestro país.

2.2. Número y tipo de informantes

Para cada lengua se entrevistaron ocho informantes, cuatro hombres y cuatro mujeres, residentes en el lugar de nacimiento. El primer parámetro, *hombres vs. mujeres*, intenta controlar las diferencias sociales, educacionales, culturales y de visión de mundo que se establece entre hombres y mujeres, lo que, desde nuestra perspectiva, permitirá obtener datos de índole pragmática y sociolingüística, paralelos a la información morfo-sintáctica y semántica de estas variedades del español hablado por indígenas.

Sólo el español de indígenas *adultos*, mayores de 18 años. Con la finalidad de tener un control más preciso de factores tan importantes como la actitud que los hablantes tienen frente a su propia lengua, en todos los casos se procuró entrevistar a hombres de las tres generaciones, a padres de familia, abuelos y bisabuelos. Hay que recordar el rechazo de la lengua materna que las generaciones de jóvenes en algunas comunidades presentan. También hemos intentado controlar *la homogeneidad regional del informante*, por ello evitamos informantes que hubieran estado en contacto prolongado con otras variedades lingüísticas distintas del español de la zona encuestada, como en el caso de los migrantes a Estados Unidos, cuya caracterización de lengua marcaría fenómenos sociolingüísticos de índole distinta a los que se establecen en la relación español-lenguas indígenas.

2.2.1. Ficha de encuesta

Elaboramos una ficha que encabezará cada una de las entrevistas con la siguiente información del informante: lengua materna, nombre del informante, lugar de nacimiento, lugar de residencia, sexo, edad, oficio o profesión, nivel de instrucción, lengua de los padres, lugar de nacimiento de los padres.

2.3. *Tiempo de grabación y soporte electrónico*

En la gran mayoría de los informantes se cuenta con entrevistas de más de una hora, es decir, los 74 minutos que permite el soporte digital usado (minidisc).

2.4. *Temáticas*

A pesar de que uno de los objetivos del proyecto es la presentación de conversaciones libres en español hablado por indígenas, en condiciones coloquiales y, en la medida de lo posible, en situaciones de vida cotidiana, se realizaron preguntas muy similares a todos los informantes, sobre los siguientes temas: usos y costumbres, festividades religiosas y familiares, gastronomía, hábitos agrícolas, oficios, viajes, familia, costumbres sociales, etcétera.

Con ello, el estudioso que se acerque a estos materiales tendrá un corpus temáticamente homogéneo a la vez que diverso léxica y morfosintácticamente. Distinto léxico o distintas construcciones por parte de un informante ante una misma pregunta permiten obtener la variación sincrónica inherente a cualquier sistema lingüístico.

2.5. *Otros tipo de materiales*

Ocasionalmente se incluyen materiales que no corresponden a encuesta directa, pero que tienen igualmente el carácter de coloquiales y versan sobre temáticas cotidianas, como es el caso de algunas cartas personales en español de hablantes nativos de otomí.⁶

3. LOS CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN

Los criterios establecidos para la edición crítica del libro *El español indígena de México. Materiales para su estudio* son los siguientes:

⁶ Donación de nuestra colega Frida Villavicencio y editadas por ella misma, como se indica en la zona correspondiente del libro.

3.1. Transcripción

a) Transcripción fiel de toda la entrevista, incluidos titubeos, repeticiones, muletillas, autocorrecciones, etc., como en los ejemplos (2); transcripción exacta de palabras que no se ajustan a la norma general de la lengua española, por ejemplo los casos de cierre vocálico, como en los casos en (3); repeticiones de estructuras o palabras, como en (4); aspiraciones, que se representan con apóstrofe, como los ejemplos bajo (5); y monoptongaciones de diptongos, como en (6).

- (2) a. enc: ...Ah... ¿Y qué edad tienen sus hijos?
 ...mmm... Mi hija tiene dieciocho años, y mi hijo **tiene ...este...** dieciséis años (mujer, zona mixteca)
- b. enc.: ¿Cómo son tus padres?
 Bueno, **mis... mis** padres... componemos en seis personas y pues ellos viven allá **con... tenemos más... no tan...** no tenemos una casa buena, sino **que así nomás más...** una casa sencilla y mis padres **eh...** ellos crecieron allá, bueno, mi papá **de...** vivía en Polhó, municipio de Chenalhó, cuando se casó con mi mamá se fue allá por lo que mi papá no tenía tierra (mujer, zona tzotzil)
- (3) a. enc.: Oiga y ¿qué se come, normalmente, en la región?
 Pus yo, mi parte come **quilate**, sí, con [tortilla...] salsa... tortilla, y nada más, sí, sí (**hombre**, zona náhuatl)
- b. ...bueno, un... una fecha exacta no sabría **dici...** decirle pero aproximadamente de trece a catorce años más o menos, aquí, [ajá] claro, en otros lugares pues ya la vida del zapatismo **tiene más...** ajá (**hombre**, zona tzotzil)
- c. ...si los papas de la novia aceptan, entonces **tiene** que recibir lo que **lle-**van los noc... los papas de la novia, ya sea azúcar, pan, arroz, o sea **dispen-**sa así, entonces **tienen** que aceptalo los papas y si no dicen para tal fecha vengán, lo vamos a platicar mi hija y mi esposo... (mujer, zona mixe)
- (4) a. Nunca he salido de mi comunidad... eh... ahí estuve **en, en** tiempos buenas y en tiempos malas. No, nunca he salido de la comunidad.
 enc: Bien, ¿sus papás nacieron ahí?
 Nacieron ahí... **en... en** mi comunidad. (**hombre**, zona purépecha)
- b. enc: ¿Sus padres, qué hablaban? ...eh... ¿cómo lengua...?
 To... [enc: como lengua...] **to...** **totalmente** [enc: y no suya] **totalmente** la

lengua materna es el zapoteco, totalmente [enc: en tanto a su mamá como a su papá] **los dos, los dos** hablaban muy bien el zapoteco, pero el problema ahí es que [enc: ...¿y en... entre ellos en qué hablaban? ¿cuándo usted es chama-co?] Entre ellos hablaban puro zapoteco, hacia nosotros español (hombre, zona zapoteca)

- (5) a. enc: ¿Y cuánto tiempo te tardas en hacer un mantel?
 Mhum... como **uno' do' mese'**, si e, si seguido lo haces. Y para hacer, como **uno'** cuatro, cinco meses, para terminarlo.
 enc: ¿Y cómo cuánto lo vendes, un mantel así de grande como éste?
 Bueno, como **uno' mil peso'**.
 enc: ¡Ah! pues más o menos... ¿y, y las servilletas ésas, cuánto, como a cuánto las vendes?
La' chiquita', **la'** venden en cuarenta y cinco (mujer, zona cora)
- b. Sí, eh, eso es lo que más hacemos **el trabajo cuan... durante nos criamo' nosotros'**. (mujer, zona tzotzil)
- (6) a. enc: ¿Cuántos años tiene...?
Trentaséis años. (mujer, zona triqui)
- b. enc.: ¿Y a qué fue?
 A trabajar, sí, y en las tardes **estudiba** yo, pero como antes este... este no... no nos daba estudio mi papá, pues no estudiamos desde **chiquita** nosotros, por eso no sabemos pues bien, yo sólo cuando estaba ya trabajando entré después, pero ya sólo salí de segundo de primaria (mujer, zona tzeltal)

b) Como se puede observar en los ejemplos, se transcribió también la pregunta o la intervención del encuestador, marcada con un tamaño de letra dos puntos menor a la del texto en español indígena.

c) Se transcribió siguiendo la ortografía actual, con excepción de los fenómenos morfofonémicos comentados anteriormente, porque creemos que su aparición recurrente constituye un caracterizador dialectal del español hablado por indígenas.

d) La interpunción se realizó según los criterios generales de puntuación del español actual; hemos procurado una puntuación ligera para respetar el carácter oral de los materiales base del corpus.

e) Separamos las palabras de acuerdo con la norma establecida por la RAE, pero se respeta los sandhis, como en los ejemplos bajo (7).

- (7) a. ...y ya despué' este... empezaron a salir los de... como había allí agua y... volcán todo'se vinieron *pa'ca* todos con su cargamental [enc.: aja] y decían pue' que ya se había acabado allá. y... hay algunos que jueron a trabaja lejo y... (mujer, zona zoque)
- b. enc.: ¿cuántos años lleva trabajando aquí?
Eh... aquí llevo cuatro años, trabajando aquí en *l'hotel*. (hombre, zona náhuatl)
- c. enc.: eh ¿sus hijos van a la escuela?·
Sí, todos van es... en *l'escuela*... [enc.: sí] namá' que no estudié yo. (mujer, zona zoque)

3.2. Criterios de edición

1) En cuanto a la edición, decidimos no incluir la totalidad de la entrevista debido a la enorme extensión de cada uno de los documentos obtenidos, por lo que elegimos aquellas partes donde la conversación por parte del informante resulta más fluida.

2) Cuando el informante hace alguna intervención en su lengua nativa, decidimos no incluirla porque el objetivo es mostrar una panorámica del español hablado por indígenas y no el bilingüismo del informante.

3) Todas las encuestas llevan, como ya dijimos, un encabezado que incluye una ficha de presentación del informante, así como información sobre el encuestador, minutos de grabación y responsables de transcripción, revisión y edición (véase 8).

- (8) Lengua materna del informante
Lugar de la encuesta
Nombre del informante
Lugar de nacimiento del informante
Lugar de residencia del informante
Sexo
Edad
Oficio o profesión
Nivel de instrucción
Lengua de los padres
Lugar de nacimiento de los padres
Nombre del encuestador

Sexo del encuestador
Duración de la grabación
Temáticas básicas de la grabación
Primera transcripción
Revisión
Edición

4) Tras la ficha de presentación, se incluye una síntesis de los temas que se desarrollan en la entrevista.

5) Hemos elaborado notas léxicas y gramaticales cuando la lectura de la encuesta pueda verse obstaculizada por elementos o estructuras que no pertenecen al español general de México.

6) El libro llevará índices varios que le permitirán al usuario acercarse a los materiales desde diferentes ángulos, por ejemplo: poblaciones encuestadas, lengua materna del informante, lugar de origen del informante, edad del informante, sexo del informante, temas básicos de las entrevistas, nivel de instrucción del informante, entre otros.

7) Los materiales estarán acompañados de un estudio introductorio amplio donde se señalen las características comunes del español base del análisis, los aspectos fundamentales resultado de interferencia o contacto y los criterios de selección y organización del material.

8) Los materiales se presentarán organizados bajo cuatro criterios jerarquizados: sexo, nombre de la lengua, nombre del tronco lingüístico y número asignado a la encuesta. Al interior de cada grupo de encuestas, se presentarán primero las correspondientes a informantes masculinos y en segundo lugar las de informantes femeninos. Los diversos grupos de encuestas se organizan alfabéticamente según el nombre del tronco lingüístico al que pertenezca la lengua indígena del grupo de encuestas; en caso de más de una lengua por familia lingüística, se presentan alfabéticamente según el nombre de la lengua. Cada encuesta-transcripción tendrá asignado un número y se hará una numeración corrida de la primera a la última.

4. CONCLUSIONES

Ésta es la presentación global del libro y los criterios, hasta ahora establecidos, de transcripción y edición de un corpus de español hablado por indígenas de distintos grupos etnolingüísticos de México. Tiene como objetivo re-

presentar una herramienta que permita a los especialistas la sistematización de datos y el análisis de los caracterizadores de estas variantes del español mexicano. Con ello, pretendemos crear la base para iniciar los estudios en el área de dialectología comparada que permitan valorar las diferencias y similitudes entre las diferentes variantes de español en México, además de contribuir a completar el panorama dialectal y cultural de este país.

La edición crítica de dos volúmenes dedicados al español de los indígenas en México permitirá iniciar de manera sistemática la investigación de fenómenos lingüísticos que han caracterizado al español americano y que, sin embargo, no han recibido la atención suficiente, además de permitir la ampliación de perspectivas metodológicas que sin duda enriquecerán el estudio del contacto lingüístico en América.

*Crítica textual. Un enfoque
multidisciplinario para la edición de textos*
se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2009
en los talleres de Tipográfica, S.A. de C.V.,
Imagen 26, col. Lomas de San Ángel Inn.
01790 México, D.F.
Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.
Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

ISBN:978-607-462-019-1



9 786074 620191