

Y aquí debemos quedarnos, en el territorio del *ante-texto* con vocación de *texto*. Porque, si subimos de nivel, la obra de JRJ plantea también complejos problemas relacionados con el *libro* y el *ante-libro*. No es en absoluto nada raro ver al final de los borradores de los archivos del poeta, en manuscritos y en apógrafos, en hojas de prueba de imprenta o incluso en páginas recortadas de un libro ya impreso, que el contenido de ese documento (borrador, o página impresa) se postula para varios títulos simultáneamente, planteando nuevos problemas ecdóticos y genéticos.

J. B.—UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
F. S.—ESCRITOR

Bibliografía

- BLASCO, J. (2011): *El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
BLASCO, J. y SILVERA, F. (2013): *Poesía no escrita (Índices)*, coords. J. Blasco y F. Silvera, *Colección Obras de Juan Ramón Jiménez*, vol. 48, Madrid, Visor.

- CAMPRUBÍ, Z. (1991): *Diario 1, Cuba (1937-1939)*, ed. G. Palau de Nemes, Madrid, Alianza.
D'ITORIO, P. (2010): «Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?», *Genesis*, 30, pp. 49-53.
JIMÉNEZ, J. R. (2008): *Dios deseado y deseante (animal de fondo). Libro completo y solo, 1948-1949/1953*, eds. R. Bejarano y J. Llansó, Tres Cantos, Akal.
— (1964): *Libros inéditos de poesía 1*, Francisco Garfias (Ed.), Madrid, Aguilar.
— (1967): *Libros inéditos de poesía 2*, Francisco Garfias (Ed.), Madrid, Aguilar.
— (2009): *Cuentos largos (1906-1949); Crímenes naturales: (prosas tardías 1936-1954)*, eds. A. Piedra y J. C. Wilcox, *Colección Obras de Juan Ramón Jiménez*, vol.37, coords. J. Blasco y F. Silvera, Madrid, Visor.
SEGRE, C. (1995): «Critiques des variantes et critique génétique», *Genesis*, 7, pp. 29-45.
SILVERA, F. (2017): *Obra y edición de JRJ: el poema vivo*, Valladolid, Difácil.

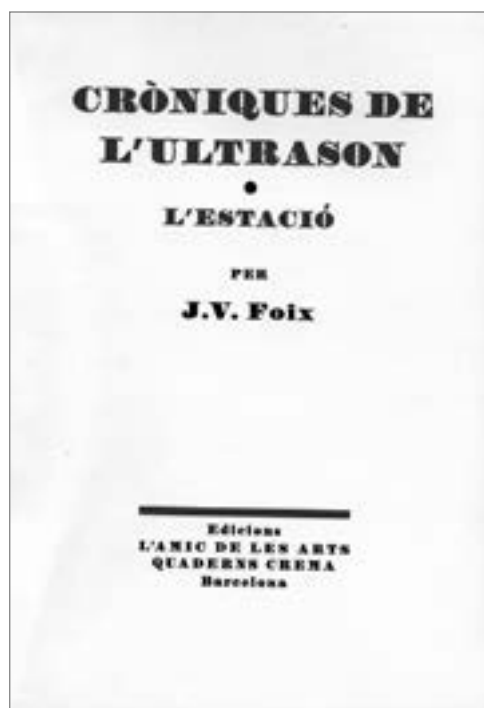
J. BLASCO
Y F. SILVERA /
EL ARCHIVO
GENÉTICO...

JOAN RAMON VENY-MESQUIDA / EL PAPEL DE LAS GRABACIONES SONORAS CON LA VOZ DE LOS ESCRITORES EN LA FILOLOGÍA DE AUTOR (*)

Los testimonios sonoros en la crítica genética y en la filología de autor

A la vista de los estudios de Gianfranco Contini y la variantística italiana sobre la importancia de las variantes de autor, de la aparición de la crítica genética desde los años setenta en Francia y de la filología de autor desde los ochenta en Italia, resulta obvio afirmar que el interés por el proceso de gestación y evolución de la obra literaria y el análisis de sus vestigios documentales cuentan ya con una existencia relativamente dilatada e incluso han conseguido hacerse un hueco importante en los estudios literarios y, claro está, en la edición filológica.

Existen algunos inventarios del tipo de documento que como es bien sabido constituyen los vestigios que el escritor deja de su trabajo «as conscious craftsman, as a worker in and on language» (Falconer 1993: 9), pero sin duda el más completo de entre los que tengo noticia es la clasificación que sintetizó Marc de Biasi en una exhaustiva tabla (1998: 36) con una breve explicación (1998: 37-39), que después desarrolló más por extenso (De Biasi 2003² [2000]; 34-49). Dicha clasificación prevé hasta la saciedad las más extraordinarias



muestras de los «documents de gènese» en sus diferentes fases (pre-redaccional, redaccional, pre-editorial y editorial) pero olvida mencionar un tipo de documento que, como espero demostrar en este artículo, resulta igualmente importante para el análisis de cadena genética y evolutiva de los textos: el de las grabaciones sonoras de lecturas de la propia obra con la voz de los escritores.

La omisión debe obedecer sin duda al hecho de que esa índole de testimonios no se ha conservado en el habitual soporte «papel» y por lo tanto no se conserva en el ámbito de la «escritura» sino en el de la «oralidad». Hay que decir que el mismo De Biasi (2003² [2000]; 30), cuando define el «dossier génétique» («l'ensemble matériel des documents et manuscrits se rapportant à la gènese que l'on entend étudier») concede que este puede verse enriquecido por documentos «contenant des informations

extérieures à la gènese de l'œuvre mais précieuses pour l'analyse», entre los cuales «documents visuels, [...], sonores (enregistrements) ou audiovisuels (films, vidéos) réunis ou réalisés par l'écrivain, etc.».

Lo que pretendo demostrar aquí es que esos documentos sonoros no solo pueden contener «informaciones exteriores a la génesis de la

(*) Este estudio se ha elaborado en el marco del Grup de Recerca Consolidat 2017 SGR 599 de l'AGUR de la Generalitat de Catalunya. Agradezco a Julián Acebrón y a Jaume Pont las útiles consideraciones hechas tras la lectura de la penúltima versión de este escrito.



J. R. VENY-
MESQUIDA /
EL PAPEL DE LAS
GRABACIONES
SONORAS...

obra» sino que pueden constituir importantes eslabones de su génesis o ramificaciones de su evolución.

Los documentos sonoros son testimonios textuales

Para empezar, se podría esgrimir la objetividad científica como argumento de base para la consideración de esas grabaciones sonoras con la voz de los escritores al mismo nivel que los testimonios escritos de su mano (por cierto: si llamamos a los primeros autógrafos, tanto si son manuscritos como mecanografiados, ¿podríamos llamar «autófonos» a los segundos?); por decirlo en pocas palabras, después de Lachmann se da por supuesta la no valoración apriorística de los testimonios: ¿por qué habría que apartar de la *recensio* esos testimonios, antes de analizarlos? Pero hay, por supuesto, otros argumentos.

1) El destierro de las grabaciones sonoras constituiría un flagrante contrasentido respecto a la tradición de la literatura medieval y la popular, en las cuales «il n'existe pas de contradiction entre l'écrit et le dit : le texte médiéval est écrit pour être dit, fût-ce par une seule personne, fût-ce seulement en esprit. Il constitue une sorte d'oralité écrite ; quelque chose dont la science n'a pas encore su proposer de description adéquate». (Rouse y Rouse 1989: 101; véase también Niles 2013).

2) Esa «oralidad escrita» me lleva a traer aquí a colación aquella especie de «oralidad velada», no explicitada, que es el «dictado interior» del momento de la composición: «le fait des erreurs de transcription de type auditif n'est pas un argument à invoquer en faveur de la copie sous dictée. Comme on le montrera plus loin, la copie personnelle en cabinet, et même la composition privée d'une œuvre, impliquent une *dictée intérieure*, source de multiples fautes de caractère auditif. Que chacun en fasse l'épreuve personnellement» (Dain 1964² [1949]: 21). ¿Cómo podríamos obviar los testimonios sonoros si la oralidad está en el origen del mismo acto de creación?

3) Por otro lado, cuando un escritor realiza cambios en el momento de la lectura de un texto, ¿podemos tener la certeza de que tales variantes *no* estaban previamente escritas en el papel que leía el autor?

4) A pesar de que, en principio, parece que un autor debería ser poco propenso a *improvisar* cambios sobre un texto propio, se puede conceder que los cambios en un testimonio sonoro pueden obedecer a un «pronto creativo», a un «arrebato» del momento de la lectura. Pero: *a*) ¿Se puede afirmar, con absoluta certeza, que esta u otra lección de un testimonio escrito no responde también al «pronto creativo», a una probatura, en definitiva, del momento de la escritura? Se podrían aducir muchos ejemplos de poemas enteros, escritos a vue-lapluma, es decir, como reza el DRAE, 'a merced de la inspiración, sin detenerse a meditar, sin vacilación ni esfuerzo'. Es el caso de uno de los poemas más conocidos de J. V. Foix, «És quan dormo que hi veig clar», quien, en una entrevista de 1980, se extrañaba de que le pidieran que lo leyera («Aquest poema, el qual jo no volia incloure en cap recull per considerar-lo massa immediat, he de comentar?») y añadía: «En aquest cas es tracta d'un poema espontani i improvisat. El vaig fer en acabar la guerra. Érem aquí a casa sopant amb quatre o cinc amics. Algú va demanar-me que llegís alguna cosa de les darreres que hagués fet. Vaig agafar un llapis i va sortir aquest poema...» (Busquets i Grabulosa 1980: 18). *b*) Además, aunque la variante obedezca a un «arranque» del momento de la lectura, ¿es, por eso mismo, menos importante que las otras? ¿No forma parte también de la historia de

las vicisitudes del texto? ¿O acaso podemos discernir ese tipo de motivaciones en los testimonios escritos? ¿Y, en caso afirmativo, dejaríamos de atestarlas por inválidas? De hecho, buena parte de las variantes alternativas y de las variantes improductivas autógrafas (v. Veny-Mesquida 2014) son tentativas de corrección sin solución de continuidad que podrían ser consideradas resultado de esos «prontos». Por ejemplo: es conocido el gusto foixiano por la experimentación, por llevar al límite los procedimientos propios de la lengua, de manera que si es capaz de construir adjetivos a partir de los nombres de los meses tal y como recogen algunos diccionarios (de *març*, «marçal» o «marcenc»; de *abril*, «abrilat» o «abrilenc»; de *agost*, «agostenc»; de *setembre*, «setembrí» y de *octubre*, «octubrer») también lo es de «probar» soluciones imposibles (como, de *maig*, «magejant»), que él mismo rechazaría —seguramente por la cacofonía que forman las dos palatales fricativas sonoras en sílabas consecutivas—. Es evidente que este tipo de tentativas solo pueden justificarse como fruto de un ramalazo de experimentación pasajero, pero no por ello dejaríamos de atestarlas en aparato de variantes de autor.

5) Toda nueva lectura de la propia obra suscita en la mayoría de escritores el «estímulo revisionista» que los impele a realizar cambios de menor o mayor calado según varias e innumerables circunstancias (v. Veny-Mesquida 2004): en la penúltima página de la *Antología personal* de León Felipe (Madrid, Visor, 1996, con un cedé con grabaciones de los poemas en la voz de su autor) una nota del editor advierte que «las modificaciones de algunos poemas con respecto a la edición original fueron realizadas por el propio León Felipe durante las sesiones de grabación». Y tal y como explica Molero Pintado (2002: 190), cuando se lleva a cabo entre 1931 y 1933 el proyecto del Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Históricos,

la grabación de Miguel de Unamuno [...] giró en torno al tema *El poder de la palabra*. Sobre la marcha, Unamuno improvisó algunas frases no previstas en el texto original que debía leer. Fueron estas:

«Yo temo, por mi parte, que mueran mis palabras en los libros y que no sean palabras vivas; porque he vivido siempre de hacer, de vivir de la lengua».

Proyectos de grabaciones de escritores catalanes

Este planteamiento es posible gracias a que durante el siglo XX se llevaron a cabo diferentes proyectos de grabación de escritores catalanes leyendo o recitando textos propios (Vilanou Torrano & Arada Acebes 2010) y que la mayoría se han podido digitalizar ya entrado el XXI. Dejando a un lado la grabaciones dispersas (como las de los cilindros de cera del Museo Municipal de Música de Barcelona u otras hechas por particulares), el primer proyecto al respecto fue el monumental «Voces de poetas y prosistas ibéricos y latinoamericanos» de la Biblioteca del Congreso de Washington (Aguilera 1974) que empezó en 1943 y que ha conseguido registrar unos 750 escritores de 32 países en 12 lenguas diferentes, entre los cuales 14 catalanes, cuyas grabaciones se realizaron en Barcelona el 24 de mayo de 1951 (Clementina Arderiu, J. V. Foix, Tomàs Garcés, Josep Maria López-Picó, Marià Manent, Carles Riba, Josep Maria de Sagarra y Joan Teixidor) y el 21 de junio de 1984 (Joan Brossa, Pere Calders, Salvador Espriu, y Pere Gimferrer) y, en el exilio, el 8 de octubre de 1951 (Agustí Bartra) y el 7 de octubre de 1960 (Ramon Xirau).

Casi dos décadas después de iniciarse este gran proyecto, a principios de los años sesenta del siglo pasado (que, por lo visto, es el momento en que toma mayor empuje el interés por las grabaciones sonoras: v. Ariza Chicharro 2004: 30) se pusieron en marcha casi simultáneamente en Cataluña tres proyectos de notable envergadura. Entre 1961 y 1964 el infatigable activista cultural Joan Colomines i Puig, poeta, dramaturgo y político, constituyó un «Arxiu Sonor de Poesia» (v. Camps i Arbós & Veny-Mesquida 2016) que, a través de una vastísima campaña de cartas enviadas personalmente a todos los escritores de los que pudo obtener la dirección postal, ya fuera en el país o en el exilio, sin importar la tendencia estética ni la generación, consiguió grabaciones de 75 escritores, 20 de la cuales se han extraviado o el paso del tiempo las ha hecho irrecuperables (la conservación de las cintas magnéticas y las casetes requiere de unas condiciones muy especiales: v. Ariza Chicharro 2004: 41). Al año siguiente de iniciar ese proyecto y hasta 1970, las discográficas Edigsa y Discos Vergara, sobre todo, lanzaron al mercado una serie de discos de vinilo con la voz de autores como Joan Alavedra, Josep Maria Andreu, Clementina Arderiu, Agustí Bartra, Josep Carner, Anton Carrera, Salvador Espriu, Pompeu Fabra, J. V. Foix, Tomàs Garcés, Marià Manent, Josep Palau i Fabre, Pere Quart, Josep Sebastià Pons, Carles Riba, Mosén Pere Ribot y J. M. de Sagarra (v. Colomines 1969). Las grabaciones de estos tres proyectos («Voces de poetas y prosistas...», «Arxiu Sonor de Poesia» y de los discos) se han digitalizado y se pueden escuchar en la sección Fonoteca del Corpus Literari Digital de la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida (www.catedramariustorres.udl.cat). En 2007, en dicha cátedra pusimos también en marcha el proyecto virtual «De veu en veu», que lleva ya grabados más de treinta escritores, a los cuales se les pide, como hacía Colomines, la lectura de una poética y de algún texto inédito, allende los consabidos textos ya publicados.

Párrafo aparte merece la «Fonoteca històrica» de Jaume Font, otra empresa individual que durante treinta años (1965-1996) actuó con el doble objetivo de recuperar voces del pasado (destacable el rescate de la grabación de Jacint Verdaguer hecha en 1897 en un cilindro de cera) y dejar constancia de las del presente; de tal manera que alcanzó la astronómica cifra de doce mil voces de personajes catalanes de todos los ámbitos, entre cuyos nombres cabe destacar los de más de tres centenares de escritores, críticos, intelectuales, etc., relacionados con el mundo de la literatura. El Arxiu Nacional de Catalunya está digitalizando todo ese material que, por lo que sé, todavía no se puede consultar en línea.

Para la elaboración de este estudio me he basado en los materiales digitalizados disponibles en el sitio web de la ya citada Càtedra Màrius Torres, en el cual encontraremos también, aparte de los proyectos que acabo de reseñar suma-

riamente, otras fonotecas particulares de autor, como por ejemplo la de la Fundació J. V. Foix (v. Veny-Mesquida, 2005), con unas cinco horas de grabaciones que contienen la nada menos-preciable cifra de 109 versiones de 86 textos del poeta (en algún caso llega a haber hasta cinco versiones leídas de un mismo texto).



J. R. VENY-MESQUIDA / EL PAPEL DE LAS GRABACIONES SONORAS...

Valor textual de los testimonios sonoros

Es evidente que el estudio de las grabaciones sonoras no se puede abordar como lo haríamos si se tratara de un «manuscrito moderno» en el sentido que la crítica genética francesa ha dado a este término ni desde las perspectivas que propone esa escuela: como objeto material, como objeto cultural y como objeto de conocimiento (Grésillon, 1994: 33-105), dado su carácter «performativo». Obviamente aquí no podemos detenernos en los rasgos propios del soporte papel como puedan ser los estadios redaccionales del texto (Veny-Mesquida 2014: 51-53), aunque pueda haber pequeños *pentimenti* debidos sobre todo a lapsus de lectura, o las «manières d'écrire» del autor (Grésillon, 1994: 101-105) en el papel, pero sí podemos detenernos en el texto concebido como *documento*, puesto que cada lectura grabada, aunque puede estar condicionada por factores de diversa especie en los que no entraré, constituye una autoantología de la obra del escritor y también, por supuesto, podemos hacer hincapé en el texto entendido como *interpretación*, dado que toda lectura explica un sentido del texto, más todavía si va acompañada de una presentación previa, de una exégesis posterior o de aclaraciones paralelas a la lectura por parte del autor-lector; y, por fin, no podemos obviar el texto concebido como *testimonio*, en tanto que atesta una determinada versión de los textos leídos. Por lo que nos interesa ahora, aquí solamente podré atender a este último aspecto.



Clementina Arderiu

Carles Riba

¿Cuál es, pues, la importancia *textual* de estos documentos y por qué, en consecuencia, hay que considerarlos testimonios igual de válidos que un autógrafo o un impreso?

1) En primer lugar, hay que tener presente que un testimonio sonoro puede substituir un testimonio escrito desaparecido (α) u olvidado (β).

(α) Cuando en el año 1951 representantes de la Hispanic Foundation de la Library of Congress de Washington viajaron a la península para grabar escritores españoles y portugueses, el poeta Joan Teixidor estaba escribiendo *El príncep*, un poemario dedicado a su hijo mayor, fallecido poco tiempo antes a la edad de siete años, que publicaría tres años después. Pues bien: para esa grabación Teixidor escogió seis poemas de su último libro (el primero escrito y publicado en la posguerra: *Camí dels dies*, 1948) y cuatro de *El príncep*, y el caso es

Joan Teixidor

que las versiones que leyó no coinciden con las de la primera edición:





[grabación]

[primera edición]

J. R. VENY-
MESQUIDA /
EL PAPEL DE LAS
GRABACIONES
SONORAS...

«T'HE PARLAT DE VENÈCIA...»

VENÈCIA I EMPÚRIES

T'he parlat de Venècia. Tots els carrers són d'aigua,
i l'aigua no és blava com en el mar d'Empúries
sinó terriblement obscura i enllotada,
talment aquesta mort que cada nit ens ronda.

Tot l'encís de Venècia són els carrers fets d'aigua,
però mai no és blava com ho és la mar d'Empúries;
s'escorre sense pressa sota els ponts que l'abriguen,
talment aquesta mort que cada nit ens ronda.

Els bots per navegar-hi són estirats i negres,
caminen entre els marbres clivellats dels palaus,
i plou quietament sobre teulats i torres.
No s'han vist cavalls blancs tramuntana d'Empúries.

Els bots per navegar-hi són estirats i negres,
es perden entre els marbres cisellats dels palaus,
i plou quietament en el pou de la vida,
com si no existís la mar blava d'Empúries.

El silenci s'aprima dins les aigües podrides
que surcaven els flancs de barques immòbils;
talment aquesta mort lenta que ens mossega
enderrocant per sempre la muralla d'Empúries.

El silenci s'abat en les aigües podrides
que descalfen els murs de casals i de temples;
talment aquesta mort que cada nit ens crida
cobrint d'ombra per sempre la muralla d'Empúries.

Tu has vist el millor: entre somnis, Venècia.
Aquella aigua pútrida esdevindria blava,
quan als ulls hi ha només la llum dolça d'Empúries.
Jo he vist el temps bell i la mort que s'apropa.

Tu has vist el millor: somniar és possible.
Aquells canals tan negres podrien ésser blaus,
quan als ulls hi ha només la mar dolça d'Empúries.
Jo he vist el temps bell i la mort que s'apropa.

pero tampoco con los pocos manuscritos conservados de la obra, que son claramente posteriores a la lectura, como lo demuestran los siguientes fragmentos del poema «*E venni dal martirio a questa pace*» (con la flecha señalo el verso donde se operan los cambios):

[grabación]

[manuscrito]

[primera edición]

Sento una veu que em diu:
Tu que no saps per on camines →
si t'he arrencat del país clar →
és perquè cerquis la meva ombra.

Sento una veu que em diu:
Tu ja no saps per on camines
t'he arrencat del país clar
és perquè cerquis la meva ombra.

Sento una veu que em diu:
Tu ja no saps per on camines.
T'he arrencat del país clar:
és perquè cerquis la meva ombra.

Ja no veuràs els camps lluents
ni la pell tèbia de les coses
el paradís que has somniat
aigua de mort el colga.

Ja no veuràs els camps lluents
ni la pell tèbia de les coses
el paradís que has somniat
aigua de mort el colga

Ja no veuràs els camps lluents
ni la pell tèbia de les coses.
El paradís que has somniat,
aigua de mort el colga.

Ara has nascut a un altre món →
que et feia por quan et mirava →
però si l'oblides sentiràs
un gust de cendra.

Ara ha sorgit un altre món
que et feia por quan et mirava.
I quan l'oblides sentiràs
un gust de cendra.

Ara ha sorgit un altre món
que et feia por quan et mirava.
I quan l'oblides sentiràs
un gust de cendra.

Per això et fa mal el mar brillant →
la primavera i la bellesa
no pots mirar que el plor t'habita
el plor i la boira.

Així fa mal el mar brillant
la primavera i la bellesa
no pots mirar que el plor t'habita →
el plor i la boira.

Així fa mal el mar brillant,
la primavera i la bellesa;
no pots mirar, t'habita el plor,
el plor i la boira.

Exiliat sense fronteres,
l'Àngel et vol com em volia
després veuràs sens cap espill
sens cap paraula.

Exiliat sense fronteres
l'Àngel et vol com em volia
després veuràs sens cap espill →
sens cap paraula. →

Exiliat sense fronteres,
l'Àngel et vol com em volia;
tot ho veuràs sense mirall,
sense paraula.

Ara has sotjat pel meu llindar →
viure com vius és viure a penes
aprèn, aprèn com he vingut
d'aquest martiri a aquesta pau.

Ara has sotjat el meu llindar
viure com vius és viure a penes
aprèn, aprèn com he vingut
d'aquest martiri a aquesta pau. →

Ara has sotjat el meu llindar,
viure com vius és viure a penes.
Aprèn, aprèn com he vingut
del martiri en aquesta pau.

El cotejo de estas versiones proporciona resultados concluyentes: los textos de las grabaciones contienen las primerísimas versiones de esos poemas: ¿acaso porque están en un soporte diferente al papel hay que desestimarlas?

(β) En el año 2004, la Fundació J. V. Foix publicó el volumen *És quan dormo que hi veig clar*, con un cedé que contenía catorce poemas recitados por el poeta y grabados en diferentes épocas, algunas de ellas de difícil concreción. Trece de esos poemas —en las mismas u otras versiones— procedían de tres libros y uno era presentado como «inédito» porque, de hecho, se pensaba que solo la grabación atestiguaba su existencia y que no se había editado nunca. Se trata de un poema «de circunstancias» olvidado que, gracias a su conservación en cinta de casete y a su ulterior difusión, luego pudo saberse que era el poema que Foix escribió para el recordatorio de la primera comunión del hijo de unos amigos, que tuvo lugar el 30 de mayo de 1954. Dicho de otra manera: el soporte magnético rescató del olvido al soporte papel; si no se hubiera dado esa circunstancia, quién sabe si no habríamos perdido para siempre un texto de extraordinaria belleza estética y profundidad de contenido:

—*Sé més que vós, em deies un matí
Quan te contava els amors d'una estrella
Que, en fer-se fosc, encén la finestrella
I acotxa els vents als dalts del Monestir.*

—*Sé més que tu, Joan, jo que et puc dir
On és el roc, a l'altra part de riba
On un donzell va salvar la cativa
Que un drac marès volia sebollir.*

—*Sé més que vós, poeta sibil·lí
Que heu oblidat quin blat fa la farina
Que lleva al cor, i creix, i cruix; i a quina
Vinya hi ha el Cep que dona el millor vi.*

—*Però conec, Joan, el bergantí
Que en temps defès encalla a Tabellera
Amb flocs de sang al pal, com a bandera,
I de mentes flairants fa el seu botí.*

—*Sé més que vós, que conec el camí
Que va a la Font on brolla l'esperança
D'heure el respir de l'Única Semblança
I de morir per no tornar a morir.*

—*Digues-me on cau, que en seré pelegrí.*

2) En segundo lugar, para evaluar la importancia *textual* de los testimonios sonoros habrá que tener en cuenta su posición dentro de la cadena genético-evolutiva del texto. Puede tratarse de versiones leídas al pie de la letra escrita y entonces son simples *codices descripti*, copias idénticas al original sin valor textual alguno, más allá del que pueda tener la ratificación oral de la versión escrita. Pero a menudo la lectura de una versión escrita por parte de quien la escribió azusa, como he dicho, el «estímulo revisionista» promotor de cambios que si no se llegan a consignar por escrito se pierden en la oralidad: se trata, entonces, de testimonios *evolutivos*, ramificaciones sin continuidad en el proceso de gestación del texto (α). Por el contrario, si el

autor parte de esas versiones con cambios para continuar con la elaboración de su obra, entonces hablamos de testimonios genéticos (β).

(α) La solicitud de un texto para una revista, por ejemplo, suele provocar en el autor una revisión del mismo, y las variantes producidas por esa revisión pueden no ser recuperadas en versiones posteriores; de la misma manera, en una lectura el escritor puede introducir cambios que van a quedar sin solución de continuidad si luego no los recupera en testimonios posteriores. Un ejemplo sencillo servirá para establecer este paradigma. En una grabación privada, probablemente del año 1973, Foix lee algunas prosas poéticas de sus últimos libros, entre las cuales se encuentra la titulada «Déu, de cara al mar»: al final de esta, uno de los protagonistas dice a Joan Miró que «a Déu, fort i etern, principi i fi de tot, geòmetra de l'absolut, omnipresent, el trobaria, a totes hores i a tots països, de cara a mar, assegut, pacient, misericordiós i esperançat, amb els vells i els jubilats, al banc dels si-no-fos». Pero el adjetivo «esperançat» aparece solo en esta lectura, ya que la edición que Foix toma para la lectura dice, como el resto de testimonios, «assegut, pacient i misericordiós»: el poeta nunca llegó a incorporar esa variante en versiones posteriores.

(β) En cambio, si el escritor toma en consideración esa versión oral del texto para seguir con su elaboración, nos encontramos ante un testimonio genético. Cuando Carles Riba presentó y leyó, con Montserrat Julió, sus *Elegies de Bierville* en la Cúpula del Coliseum el 8 de febrero de 1956, cambió la palabra «batuts» del último verso de la elegía IX por «vençuts», de forma que el dístico final acabó diciendo «sols que té menys espera i arrenca de tots els exilis / cap al seu crit, i els vençuts van retrobant-se soldats» quién sabe si movido por la traducción («vencidos») que tres años antes había publicado Alfonso Costafreda en *Adonais* y que se reeditaba el mismo año de la lectura dentro del volumen de homenaje *Obra poética. Antología* editado por Ínsula. Esa sería, *stricto sensu*, la última voluntad del autor y un editor crítico de las *Elegies* debería, como mínimo, considerar la posibilidad de restituir el «batuts» impreso por el «vençuts» grabado en el texto base.

Sin embargo, el caso más flagrante y sorprendente en este sentido es el de la génesis del libro *Cròniques de l'Ultrason* de Foix. Su gestación se llevó a cabo cuando el poeta, con 91 años, hacía tiempo que había dado su obra por acabada; sin embargo, diversas circunstancias le animaron a componer todavía algunas prosas poéticas, a pesar de que, aquejado de una enfermedad degenerativa del nervio óptico, ya no podía leer, por lo que necesitó de una persona que transcribiera o grabara lo que el poeta le iba dictando; luego, el *notarius* le releía lo transcrito o le hacía escuchar lo grabado y el *dictator* reelaboraba a partir de lo oído (Rouse y Rouse, 1989: 90). Alguna de esas memorables sesiones grabadas se ha conservado en cintas de casete que constituyen valiosísimos testimonios genéticos que dan fe de un proceso creativo, *exactamente igual* como lo dan las sesiones transcritas en papel.

J. R. VENY-
MESQUIDA /
EL PAPEL DE LAS
GRABACIONES
SONORAS...



J. V. Foix



J. R. VENY-
MESQUIDA /
EL PAPEL DE LAS
GRABACIONES
SONORAS...

3) Finalmente, no cabe ninguna duda de que, aunque podría darse el caso de lecturas coaccionadas por factores ajenos al autor (de igual modo que existen variantes *coatte*: v. Veny-Mesquida, 2014: 30), las grabaciones sonoras con la voz de los autores son, mientras no se demuestre lo contrario, resultado de su voluntad. Desde la certeza de esa constatación, pues, pueden ofrecer soluciones seguras para la fijación del texto (la consabida *emendatio ope codicum* de la crítica textual de matriz lachmanniana). Un ejemplo de ello está en la lectura que hace Foix del poema en prosa «La casa del rei» (del libro *Darrer comunicat*, 1970). En la primera parte del texto leído, cada vez que aparece el personaje de «el rei» se le atribuye una característica a través de un epíteto complementado acto seguido con una aposición explicativa (es claramente explicativa porque después del epíteto hay una pausa); pero en la versión impresa, que reproduce el mecanografiado original y que siguen todos los testimonios de la obra, no todos los epítetos llevan una coma pospuesta, lo que convierte las aposiciones que les siguen en especificativas: «el rei de qui tant parlen, l'hermètic, i el seu singular rellotge-polsera», «pel rei, el *somnàmbul*, amb cucurull sense crustacis a la testa», «el rei, el *taumaturg* que passa els capvespres afi-

[grabación]

La Pàtria és, oh perfecta estructura →
De la mar a Ponent, i a l'alta serra
—Forests dels Pireneus!—, on ma gent erra.
A Ella serviré en lliça futura. →

y que resulta ser la del único mecanografiado conservado del soneto. Parece obvio que hay que achacar los cambios de la versión impresa a la autocensura ejercida por el propio poeta. O dicho de otro modo: el hecho de retomar, cuatro años después de la primera edición, una versión anterior, ¿no implica acaso una preferencia clara por esta? En otras palabras: ¿qué versión hubiera hecho imprimir Foix sin el condicionante de la censura? Y eso dejando aparte que el paso de «La Pàtria és» a «Clos segellat» explica toda una poética. Pero esa sería otra historia.

Conclusión

De lo escrito hasta aquí se puede colegir que en el campo de la filología de autor y/o de la crítica genética hay que considerar los testimonios sonoros y los testimonios escritos al mismo nivel, sin apriorismos. El análisis sistemático y pormenorizado de las grabaciones (la *recensio*), de la misma manera que se realiza con los testimonios en soporte papel, determinará la función y la posición que les corresponde dentro de la cadena genéticoevolutiva del texto. Ese mismo examen podrá ayudar a decidir en qué lugar del aparato crítico de autor habrá que disponer las variantes de dichos testimonios: ¿en una franja específica del aparato crítico?, ¿en la *varia lectio* del aparato genético o del aparato evolutivo de los testimonios escritos, según determine la *recensio*? En fin, esa sería también otra historia. Lo que es evidente es que, al lado de las tradiciones clásicas (la manuscrita y la impresa), en los textos contemporáneos hay que tener en cuenta también la tradición sonora.

J. R. V.-M.—UNIVERSITAT DE LLEIDA — CÀTEDRA
MÀRIUS TORRES

lant ametlles pelades», «el rei, el *mag* que a mitjanit allibera els cavalls», «pel rei, el transplantat i l'*immatriculat*, amb passaport turístic universal» y «el rei, l'*embruixador* amb vastíssims magatzems» (con la cursiva señalo los epítetos). Sabiendo que Foix no era un gran dactilógrafo, que mientras mecanografiaba no prestaba demasiada atención a las cuestiones «accidentales» de la composición, caso de la puntuación, y que a menudo olvidaba alguna de las comas de las aposiciones, resulta que el testimonio sonoro da cuenta de la voluntad última de Foix y proporciona sin ningún género de duda la lección que un editor crítico debería restablecer en el texto.

Pero aún se podría ir más allá en este ámbito. En la citada tanda de sesiones de grabación de la Hispanic Foundation de 1951, el poeta Foix leyó, entre otros poemas, el soneto «No pas l'atzar, ni tampoc la impostura...», del libro *Sol, i de dol*, que había publicado cuatro años antes, pero atendiendo al hecho de que se trataba de una grabación que no se iba a difundir (ni en España ni en los Estados Unidos, ya que la intención del proyecto era tan solo la *preservación de la voz* de los escritores), el poeta optó por leer no la versión publicada sino otra, cuyo segundo cuarteto decía lo siguiente:

[primera edición]

Clos segellat, oh perfecta estructura
De la mar a Ponent, i a l'alta serra
— Forests dels Pireneus —, on ma gent erra!
A Ella els cors en la justa futura.

Bibliografía

- AGUILERA, F. (1974): *The Archive of Hispanic Literature on Tape: a Descriptive Guide*, Washington, The Library. Disponible en <[https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b699197](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b699197)>, consulta: febrero de 2018.
- ARIZA CHICHARRO, R. M. (2004): «El Archivo de la Palabra de Radio Nacional de España», *Revista General de Información y Documentación*, 14/2, pp. 29-58.
- BIASI, P.-M. DE (1998): «Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse, en Pour quoi la critique génétique?», *Méthodes, théories*, dirs. M. Contat y D. Ferrer, París, CNRS Editions, pp. 31-60.
- (2003² [2000]): *La génétique des textes*, París, Nathan.
- BUSQUETS I GRABULOSA, L. (1980): «J. V. Foix, u i divers als vuitanta-set anys», *Plomes catalanes contemporànies*, Barcelona, Edicions del Mall, pp. 9-18.
- CAMPS I ARBÓS, J. y VENY-MESQUIDA, J. R. (2016): *Poètiques de viva veu. L'Arxiu Sonor de Poesia de Joan Colomines i Puig*, Lleida, Càtedra Màrius Torres & Pagès Editors.
- COLOMINES, J. (1969): «La paraula i el cant, camins per a la poesia», *Serra d'Or*, 115, pp. 59-62.
- DAIN, A. (1964² [1949]): *Les manuscrits*, París, Les Belles-Lettres.
- FALCONER, G. (1993): «Genetic criticism», *Comparative Literature*, vol. 45, 1, pp. 1-21.
- GRÉSILLON, A. (1994): *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, Presses Universitaires de France.
- MOLERO PINTADO, A. (2002): «El archivo de la palabra y la memoria viva de la educación», *La memoria y el deseo. Cultura de la escuela y educación deseada*, coords. A. Escolano Benito y J. M. Hernández Díaz, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 177-205.

- NILES, J. D. (2013): «Orality», *Cambridge companion to textual scholarship*, eds. N. Fraistat y J. Flanders, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 205-223.
- ROUSE, R. H. y ROUSE, M. A. (1989): «Sept siècles de littérature manuscrite», *La naissance du texte*, ed. L. Hay, París, José Corti, pp. 89-103.
- VENY-MESQUIDA, J. R. (2004): «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics*, XXVI, pp. 155-181.
- (2005): «La tradició oral en la crítica filològica de textos contemporanis: el cas de J. V. Foix», *Estudis de Llengua i Literatura Cata-*

lanes, LI Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 203-223.

- (2014): «Variants d'autor: una tipologia de tipologies», *Som per mirar. Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*, eds. M. Jufresa, C. Garriga y E. Miralles, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 25-55.

VILANOU TORRANO, C. y ARADA ACEBES, R. DE LA (2010): «Las fuentes orales y audiovisuales: un nuevo marco para la construcción colectiva de la historia de la educación», *Les fonts orals i audiovisuals en la història de l'educació*, coords. À. C. Moreu, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 25-54.

J. R. VENY-MESQUIDA / EL PAPEL DE LAS GRABACIONES SONORAS...

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ / EL MANUSCRITO DE AUTOR: LA OBRA COMO MANU-FACTURA PERMANENTE

A pesar de que el estudio de las variantes de autor puede aplicarse también a impresos, la crítica genética, desde sus orígenes, ha puesto el foco de interés sobre los manuscritos. Tres hechos, a mi entender, se entrelazan para explicar el porqué de ese interés, y el surgimiento y desarrollo de una disciplina como la crítica genética (y decir una disciplina vale tanto como decir una manera peculiar, radicalmente distinta de otras, de leer, entender y valorar la escritura). En primer lugar, la crisis de la representación que se produce en las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del XX; en segundo lugar, la consideración central del autor en el proceso literario (que no estaba muerto en absoluto, por más que algunos teóricos hayan querido matarlo en el pasado); en tercer lugar, la traslación del foco de interés al proceso creativo que da lugar a la obra, y no a la obra concluida en sí misma.

Que mi escritura sea la cosa misma...

Ya desde el fin de siglo, y muy especialmente en las vanguardias, hace crisis en las artes una mala conciencia por la reproducción mimética de las realidades del mundo, la reduplicación de la realidad que nos circunda merced a «trucos» visuales que denominamos «realismo», olvidando o queriendo olvidar que un lienzo es siempre esencialmente una superficie plana con unas manchas de colores dispuestas en un cierto orden, como decía Maurice Denis. En paralelo, también comenzará a dudarse de la capacidad mimética del lenguaje respecto de la realidad: tanto el giro lingüístico que experimenta la filosofía (pensemos en Wittgenstein) como la preocupación acuciante de los poetas por la capacidad comunicativa de su lengua (pensemos en Juan Ramón Jiménez o Ezra Pound) revelan una irrecuperable pérdida de fe en la correspondencia entre las palabras y las cosas. El acertado análisis de esta disociación que Foucault hará en 1966 es posible porque llevaba gestándose décadas. Consecuentemente con lo que ocurre en las artes y en la lingüística, la literatura abandona la pretensión de ser un espejo que se pasee por las calles de París; antes bien, tratará de poner en evidencia la calidad de «trampantojo» de todo relato, su cualidad de holograma retórico o, lo que es lo mismo, que también la «realidad» derivada de un texto es una derivación simbólica de un

conjunto de conceptos que, al ser escritos, se disponen como manchas sobre una superficie plana (acerca de la articulación entre la deconstrucción del signo verbal y de la narración, véase Gache, 2006: 17).

Esta crisis de la representación verbal, escritural y plástica se relaciona con el creciente interés que desde principios del siglo XX observamos por el manuscrito literario en su forma física y visible. La materialidad del soporte y la grafía comienzan recuperar entonces una cuota de importancia que se había ido adelgazando paulatinamente en el paso de la pictografía a la acrofonía y después la logografía, pero a la que Gutenberg asesta un golpe definitivo. Cada uno de estos pasos es, además de una revolución técnica, una transformación cognitiva. La invención y desarrollo de la imprenta no afecta a nuestra forma de escribir (que en Occidente era ya alfabética desde hacía siglos), sino únicamente a su soporte; sin embargo, las consecuencias son enormes y no se limitan a un incremento cuantitativo de la circulación de los escritos, como en su día puso de manifiesto McLuhan (1998). Esta transformación será crucial, incluso, para la llegada de la narrativa moderna y el *Quijote* (Blasco, 2005: 22-29).

Aun cuando la escritura ideográfica tiene también algo de convención (lo es, por ejemplo, que el signo de un sol represente el día), la escritura alfabética implica un salto definitivo a lo inmotivado. La imprenta afianzará definitivamente ese salto. Todavía en los incunables encontramos capitales historiadadas, pero esa práctica irá en rápida disminución, y cuando residualmente aparezca se optará por ornamentos no figurativos, lo que no deja de ser un detalle importante. La radical separación entre letra e ilustración que terminará imponiéndose en el libro moderno es lógica, si consideramos que el dibujo es una forma de mimesis ontológicamente muy distinta de la escritura. La valoración de la plasticidad de la grafía es una operación simbólica de, al menos, cuarto orden: simplificando bastante, el primer escalón sería el pensamiento, el segundo la verbalización, el tercero su codificación alfabética y el cuarto la recuperación de un valor plástico, quizá incluso figurativo, por parte del signo alfabético. Pero entre el tercer y el cuarto paso, la imprenta (y su descendiente, la pantalla) afianzan extraordinariamente el filtro simbólico que la escritura opera sobre nuestra percepción del mundo: en primer lugar, porque nos expone a textos impresos con una frecuencia incomparablemente mayor, en