

## “Aquí me pongo a cantar”. Relatos, prácticas y paradojas del comienzo

Julio Premat / Université Paris 8/Laboratoire d'Etudes Romanes

### Interrogar el comienzo

El desarrollo de la crítica genética en los últimos treinta años ha colaborado activamente en la puesta en duda de muchos mitos y creencias vinculados al quehacer literario, al texto definitivo, al libro cerrado, a la creación teleológicamente orientada, al proceso de escritura como un episodio unidireccional, reemplazándolos por espacios dinámicos, múltiples (la complejidad temporal, las influencias diversas, los accidentes y contingencias), siendo capaz de delinear una conciencia de lo incognoscible, es decir de sus propios límites. Una conciencia de los límites que es, también, acorde con el relativismo dominante en estos años. Porque ni el surgimiento, ni la definición disciplinaria de la crítica genética, ni su divulgación, son independientes de imaginarios sociales y de pautas ideológicas sobre el arte, aunque se opongan a ellos en ciertos postulados. La consonancia entre los grandes principios de la crítica genética y la definición de ciertas categorías estéticas generales es indiscutible; efectivamente, lo inacabado, lo abierto, la riqueza de la variante, el proceso en vez del resultado, lo negativo o lo imposible como afirmación creadora, el sentido como construcción o como contenido aleatorio, la heterogeneidad temporal y referencial de los textos, son algunos elementos que su práctica permite volver visible pero que resuenan en otros campos del pensamiento contemporáneo. Estos elementos, movilizados, puestos en duda pero también actualizados directa o indirectamente por la crítica genética, se encuentran presentes en muchas etapas de la tradición literaria moderna.

Esto se aplica particularmente al comienzo. Andrea del Lungo, después de citar una célebre frase de Mallarmé (“Un libro no empieza ni termina, en el mejor de los casos finge hacerlo.”), escribe: “Todo ha comenzado antes, en otros libros, el libro se prolonga más allá de sus fronteras en tanto que saber, sueño, deseo, frustración, recuerdo, experiencia de la memoria, experiencia del tiempo, experiencia de la ficción, experiencia a secas.”<sup>1</sup>

Si todo ya está comenzado, quedaría, como única posibilidad de estudio, interrogar los simulacros de comienzo y de fin, esos espacios de seducción y de decepción, ineluctablemente marcados por la disimulación, el juego, la mentira, la trampa. En una perspectiva semejante, Paul Ricœur toma como ejemplo a Freud, cuando éste afirma en *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci* no querer hablar sobre la creación en sí misma (y por lo tanto sobre su comienzo y sus causas), que es un terreno enigmático, sino sobre lo que la impide o la facilita.<sup>2</sup> Mientras que Yves Ouallet agrega:

Comenzar por el comienzo se ha vuelto imposible. Ya no se puede comenzar. Seguramente porque no hay comienzo. Sólo los dioses comenzaban. El hombre debuta. Y tropieza en el comienzo. Y la obra empezará de ahora en adelante sobre ese tope, apuntalada en la cuestión de la imposibilidad del comienzo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> «*Tout a commencé déjà avant, dans d'autres livres, le livre s'étalant au-delà de ses frontières comme savoir, rêve, désir, frustration, souvenir, expérience de la mémoire, expérience du temps, expérience de la fiction, expérience tout court.*» DEL LUNGO, A. «*En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières.*» In: DEL LUNGO, A. *Le début et la fin. Une relation critique.* Disponible en: <[www.fabula.org](http://www.fabula.org)>. Consultado: 12 ene 2012. Traducción mía.

<sup>2</sup> RICOEUR, P. «*Regards sur l'écriture.*» In: HAY, L. *La naissance du texte.* París: Corti, 1989, p. 220.

<sup>3</sup> «*Commencer par le commencement est devenu impossible. On ne peut plus commencer par le commencement. Sans doute parce qu'il n'y a pas de commencement. Seuls les dieux commençaient. L'homme débute. Il bute sur le commencement. Et l'œuvre débute désormais sur cette butée, arc-boutée sur la question de l'impossibilité du commencement.*» OUALLET, Y. De la finitude en littérature. In: DEL LUNGO, A. *Le début et la fin. Op. cit.* Traducción mía.

Sin embargo, la crítica genética interviene de manera fuerte y ambigua, en los relatos de aquello que le dio su nombre: la génesis, lo genético, lo anterior, el inicio, la irrupción de un texto nuevo. Porque involuntaria o inevitablemente, la crítica genética se afronta con una dimensión nostálgica, una nostalgia renovada por lo originario, por las obsesiones más o menos fetichistas por lo pasado, por lo que precede lo existente, por la actualización de la creencia en una primera página, en un primer gesto, una palabra inaugural, capaces de atribuirle un sentido inteligible a lo que sigue, es decir a todos los relatos humanos. En este sentido pueden leerse sus principios y la atracción que ella despierta, en consonancia con otros fenómenos, como lo son por ejemplo la fascinación actual por el origen, lugar de pureza, perfección y verdad<sup>4</sup> origen vaciado pero también multiplicado en versiones múltiples, proyectado en anhelados y confusos imaginarios sociales. Al respecto, escribe Bernard Beugnot:

Nuestra época, liberada de las espiritualidades tradicionales, parece tomar una conciencia renovada de la temporalidad, de la cual la genética descubre de texto en texto las marcas, los sobresaltos, las sacudidas. Mientras que el crítico genético parece remitido sin cesar a un “se dice”, a un inasible *Urzeit* y *non plus ultra*, umbrales misteriosos de las relaciones del espíritu y del tiempo, del espíritu y del lenguaje, historiadores, filósofos y sociólogos se encuentran preocupados por la anamnesis del origen, por la nostalgia de los nacimientos, muy diferentes del análisis histórico tradicional. (Traducción mía)<sup>5</sup>

Efectivamente, en un período histórico como el nuestro en el que una omnipresencia de lo memorial y lo patrimonial viene a expresar, no sin paradojas, una carencia de memoria efectiva y operativa, la atracción por los manuscritos, por la huella del temblor de la mano del escritor trazando letras inciertas en amarillentos papeles, la utopía de que las obras que ya leímos hubiesen podido ser, como nuestras vidas, diferentes; estos y otros fenómenos tienden a sacralizar un proceso que, al contrario, se trataba de entender fuera de toda construcción imaginaria. Los manuscritos se han transformado no sólo en objetos de colección y de museo, sino también en fetiches expuestos, objetos de valor estético, aureolados por una potencialidad semántica, la del mito de origen, que supera cualquier comprensión positiva de sus contenidos y efectos. Restauran, detrás del libro editado, la certeza de una experiencia vívida.

Ante todo, entonces, la génesis o el Génesis, es decir, en la concepción cristiana, un comienzo absoluto, *ex nihilo*, tarea de los dioses que son capaces de hacer surgir algo de la nada. Una creación verbal, que desencadena inmediatamente una cronología (en un principio, primer día, segundo día) y, poco después, una genealogía (ya se sabe: Adán engendró a Set y Set a Enós y Enós a Cainán, nos recuerda el Antiguo Testamento). Un relato que se caracteriza por la pérdida (ese origen, paradisíaco, está para siempre fuera de alcance), por la prefiguración la historia humana hasta el final (Génesis y Apocalipsis se interrelacionan y condicionan mutuamente) y por la exigencia de una exégesis (aunque esté atiborrado de sentido, debe ser interpretado). El mito de origen, como el del final de los tiempos, todavía recorre muchos relatos actuales,<sup>6</sup> particularmente los que atañen al inicio de la escritura, analogable con la creación de un mundo (piénsese, claro está, en las figuras tradicionales del escritor-demiurgo, en el mesianismo de Lugones o de Huidobro, en el “Hacedor” de Borges)

En una adaptación digamos laica de este tipo de génesis, actualizamos en nuestro imaginario resabios de fascinación y mitología alrededor de la intención, la inspiración, la voluntad, el trabajo del escritor. Pero, más allá del mito, el comienzo en sí, tal como lo describía Italo

<sup>4</sup> Sobre las quimeras del origen, ver: FOUCAULT, M. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: *Dits et écrits*. Volume I 1954-1975. Paris: Gallimard. 1004-1025.

<sup>5</sup> «Notre époque, libérée des spiritualités traditionnelles, semble prendre une nouvelle conscience de la temporalité dont la génétique découvre de texte en texte les marques, les soubresauts, les secousses. Tandis que la source ultime de l'invention se dérobe à une prise complète, tandis que le généticien semble sans cesse renvoyé à un on-dit, à un insaisissable *Urzeit* et que l'excitation documentaire, sous la menace de l'illisibilité, se heurte à un non plus ultra, seuil mystérieux des rapports de l'esprit et du temps, de l'esprit et du langage, historiens, philosophes et sociologues se montrent préoccupés par l'anamnèse de l'origine, par la nostalgie des naissances, bien différentes de la traditionnelle analyse historique.» BEUGNOT, B. La génétique: questions de frontières. In: ANOKHINA O., PETILLON, S. (eds.). *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: Imec éditeur, 2009, p 43. Traducción mía.

<sup>6</sup> Es la hipótesis del célebre libro de Franz Kermode sobre el Génesis y el Apocalipsis. KERMODE, F. *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa, 2000.

Calvino en “Sobre el comenzar y el terminar”,<sup>7</sup> es ese paso del mundo entero, totalmente a nuestra disposición, lleno de lenguajes, estilos y formas, a algo restringido en donde vamos a elegir, a establecer un corte, una delimitación que implica renunciar al resto y encaminarnos hacia una forma dada. Comenzar, decía también, es cruzar a un mundo completamente diferente, el mundo verbal. Antes del comienzo, allá, afuera, se supone que hay un mundo de lo no escrito, un mundo vivido o vivible. Después de pasar ese umbral, estamos en otro mundo, que fija cierto tipo de relaciones restringidas con lo exterior. Comenzar es renunciar al libro ideal que, afuera, parecía posible.

Mitificación o no, sacralización de la originalidad o no, el comienzo de un texto (y el comienzo de la escritura, en el caso eventual de coincidencia entre ambos), es un umbral a la vez ritualizado, codificado e inhibidor: una encrucijada, materializada en la legendaria página en blanco, en la cual la multiplicidad de caminos posibles impone un gesto decidido y puede desembocar en un avance imposible. Starobinski afirmaba: “[...] no hay obra moderna que no lleve en ella el indicio o la justificación de su propia venida al mundo.”<sup>8</sup> La pregunta inaugural de los textos de la modernidad, que precisamente dramatizan la escritura y exponen sus dificultades, es: ¿cómo *venir al mundo*, cómo seguir escribiendo? Porque cómo seguir quiere decir, en este caso, qué camino seguir, cómo empezar.

Todo esto viene a cuenta del interrogante de este artículo, a saber cuál es el funcionamiento de la exposición del comienzo y cuáles son los efectos de la circulación de materiales pre-textuales y genéticos en la construcción del sentido de una obra literaria. Parto de la idea, por lo tanto, de que la crítica genética gira en alguna medida alrededor de una pregunta, la pregunta del comienzo: la intención, la autoría, la determinación, los disparadores de creatividad, la delimitación de variantes con respecto a los códigos heredados, etc., esa pregunta es, entonces, la pregunta de la literatura. Por eso mismo sería útil interrogar el interrogante del comienzo en dos niveles. Primero, la definición, siempre problemática, del principio de una escritura, definición pragmática llevada a cabo por el investigador confrontado con notas, borradores y materiales prerredaccionales más o menos caóticos y que sirve de zócalo para la reconstrucción de un proceso que, siempre, va a inscribirse en una cronología. En paralelo con este comienzo encontramos otros relatos, en particular el narrado a lo largo de los años por el escritor. Segundo aspecto: el valor o más bien las transformaciones de sentido de la obra y de la figura de autor que produce la circulación de manuscritos (transcritos o no, exhibidos en museos, coleccionados en bibliotecas y cofres bancarios) y que engendra la producción crítica, a veces extremadamente precisa, sobre los mecanismos de escritura de tal o cual escritor. Esta exposición, en todas las acepciones del término, no es sólo un avanzar en el conocimiento o un archivar documentos históricos; es, también, una forma de canonización gracias a evocaciones más o menos legendarias del inicio de aquello que socialmente se admira: se estudian, se acumulan, se leen los manuscritos de los *grandes autores*. Se evidencia así el valor atribuido a la materialización del origen, en todo caso del origen de textos canónicos.

Para prolongar los temas así esbozados y proponer, no respuestas, sino terrenos de reflexión, voy a introducir algunos comentarios sobre dos casos extremadamente atípicos en estas perspectivas (comienzo de escritura y exposición de manuscritos), singulares ambos en términos de tipo de circulación y construcción textual. Funcionan fuera de cualquier marco o al menos resisten a los marcos estructurales que son el comienzo y el fin de un texto. Se trata de dos novelas rioplatenses muy diferentes y de períodos distintos, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar<sup>9</sup> y *La novela luminosa* (publicación póstuma en el 2005) de Mario Levrero.<sup>10</sup> El desarrollo del artículo justificará, espero, el análisis conjunto de dos libros tan opuestos.

<sup>7</sup> Traduzco el título italiano pero edición consultada en francés: CALVINO, I. Com-mencer et finir. *Leçons américaines*. París: Seuil, 2006, p. 105-120.

<sup>8</sup> Citado por HAY, L. In: Qu'est-ce que la critique génétique. *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Op. cit., p 28.

<sup>9</sup> CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963. Edición estudiada: ORTEGA, J.; YURKIEVICH, S. Poitiers: Archivos, 1991. Esta edición presenta un panorama crítico bastante completo sobre la novela.

<sup>10</sup> LEVRERO, M. *La novela luminosa*. Montevideo: Alfa-guara, 2005. Edición estudiada: Barcelona: Debolsillo, 2009.

## *Rayuela: la novedad del origen*

Conocemos de manera bastante detallada el proceso de escritura de *Rayuela*, aunque el dossier genético esté incompleto, por lo que tenemos, en varios puntos importantes, que recurrir a declaraciones del escritor; en particular, no hay materiales que permitan observar los pasos, etapas y vaivenes de la textualización en sí misma. Significativamente, como se verá, es ante todo la definición general de la novela, a saber su estructura y su originalidad, la que es observable. Siguiendo el relato que reconstruye Danielle Constatin en un libro reciente,<sup>11</sup> sabemos que los primeros textos, de 1951, son unos fragmentos sobre París; luego, alrededor de 1958, es decir en el momento del final de la escritura de *Los premios*, se manifiesta la intención de prolongar la experiencia novelesca y la apertura de un proceso de redacción caracterizado de manera paradigmática por ser una escritura de impulso, no programada, sin objetivos claros. Se trata de expandir una energía creativa que apuesta, con una convicción de raigambre surrealista, en la posibilidad del surgimiento involuntario gracias a una disponibilidad imaginaria y a una redacción más o menos espontánea. Así, Cortázar va escribiendo de manera desordenada capítulos narrativos situados en Buenos Aires (a veces empieza por el final, luego redacta el principio y recomienza el final), sin proyecto o, más bien, el proyecto es esa renuncia a la razón normativa. La *distracción* está puesta al servicio de una meta ampliamente evocada en sus cartas del período (1958-1963); escribir algo nuevo, engendrar un texto de ruptura, totalmente contracorriente, antinovelesco, antiliterario, etc.<sup>12</sup> El libro cobra forma muy progresivamente: primero se sitúa en Buenos Aires, luego aparece la posibilidad de agregarle el *otro lado*; en paralelo, se renuncia poco a poco a la posibilidad de incluir elementos fantásticos (a lo que el tema del doble y el de los dos lados invitaba), sugiriendo una *síntesis* por un juego de reflejos narrativos más que por acontecimientos sobrenaturales. A una diégesis que emerge, digamos, involuntariamente, se le agrega también una dimensión trascendente o mística (todo lo que atañe a la búsqueda del centro, al tercer ojo, al Mándala).

Lo más significativo y característico en el proceso es la creación de un dispositivo fuertemente metanarrativo. La exposición sistemática de la escritura, tanto en las dudas y modalidades discursivas, como en una reflexión sobre lo escrito que va definiendo, a medida que la escritura avanza, una intención y un programa (reflexión que se lleva a cabo, paralelamente, en las abundantes cartas del período). Y también en la utilización del mecanismo tradicional de la novela dentro de la novela, la puesta en abismo de la producción del texto, con el personaje de Morelli y su caótico último libro, que es una manera de introducir una autofiguración evidente y, en el mismo gesto, reivindicar una filiación de escritores vanguardistas marginales, sobre todo Macedonio Fernández (del lado de la filiación, nótese que Morelli es una figura referencial respetada y una proyección ficticia de Cortázar al mismo tiempo). Por último, un complejo sistema de construcción, que pasa por la inclusión de fragmentos varios (muchos de los cuales podrían ser notas de libretas de escritores: ideas fugaces, percepciones, citas de lectura de otros autores o de artículos periodísticos, etc.), lo que permite reciclar y encontrar un lugar en la serie para textos diversos, también viejos textos del propio Cortázar.

Pero el sistema se caracteriza ante todo por las opciones de lectura propuestas (la lectura salteada), un Tablero de dirección que abre de manera insólita el libro, un final que gira en redondo gracias a un sistema de renvíos sin salida y, última característica de las muchas comentables en este sentido, un doble comienzo (capítulo 73 primero, capítulo 1 después) que pone en el lugar del incipit una frase que empieza por “Sí, pero...” (“Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette [...]”),<sup>13</sup> lo

<sup>11</sup> Siguiendo el trabajo precursor de Ana María Barrenechea (BARRENECHEA, A. M.; CORTÁZAR, J. *El cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983) y la edición Archivos de la novela (*op. cit.*). CONSTANTIN, D. *Masques et mirages. Genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villeneuve*. New York: Peter Lang, 2008. Estudié los relatos de escritura y las intervenciones de Ana María Barrenechea en otro artículo: «Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela*». In: ORECHIA-HAVAS, T. *Homenaje a Ana María Barrenechea. Cuadernos LIRICO* n° 9. Consultable en línea (<http://lirico.revues.org/>) a partir de septiembre del 2013.

<sup>12</sup> Cf. CORTÁZAR, J. *Cartas 1955-1964*. Madrid: Alfaguara, 2012.

<sup>13</sup> CORTÁZAR, J. *Op. cit.*, p. 314.

que lo incluiría en la serie de incipits que rechazan el gesto de comienzo, que fingen situarse en un discurso anterior o que exhiben el artificio.<sup>14</sup>

Sabemos que el dispositivo arriba descrito fue delineándose a lo largo del proceso de escritura y que elementos fundamentales fueron definidos tardíamente, en el momento de la lectura de las pruebas de galera o, inclusive, en la preparación de la segunda edición. En estas condiciones, es arduo encontrar el punto partida: ¿el comienzo es la primera textualización, es el primer flujo discursivo escrito en búsqueda de una trama precisa, es la primera idea de la diégesis (personajes, Buenos Aires/París), es la afirmación de una voluntad de escritura de *ruptura*, es la idea del dispositivo, del ordenamiento, de la manera de asociar fragmentos? Evidentemente, *Rayuela* comienza también en lo anterior: en los cuentos, hechos de pasajes y puentes entre dobles y ciudades, en “El perseguidor” y la inestabilidad de las apariencias gracias a la creación artística (el jazz/la escritura), en las novelas precedentes de Cortázar (la navegación sin destino de la nave, los monólogos de Persio en *Los premios*). Sea como fuere, en el caso de *Rayuela*, las principales características del texto publicado reflejan el proceso de escritura, es decir que el *estilo* de la novela es, de manera evidente, también, un *estilo* de producción.<sup>15</sup> La concordancia entre una historia de escritura y el resultado de ella, es ejemplar, y dificulta, por lo tanto, fijar la idea de un paso de la nada al texto. Entonces, ¿por dónde empieza, cómo empieza lo nuevo?

Al respecto, Daniel Ferrer recuerda que el surgimiento de lo nuevo es siempre periférico o casual; en el caso de Cortázar, sería intencional, pero su definición es dinámica: se descartan progresivamente contradicciones y variables que no pueden funcionar juntas.<sup>16</sup> El proyecto, ya se sabe, es visible recién al final<sup>17</sup> y en este caso la determinación definitiva del orden de los capítulos y las características del “Tablero de dirección”, se fijan, como dijimos, durante la corrección de las galeradas. Podría agregarse, también, que el proceso de escritura deja entrever una multiplicidad temporal, y no un sendero o un movimiento lineal: en cada articulación habría, a la vez, un elemento sintagmático (lo que escribió inmediatamente antes, lo que se escribirá inmediatamente después), pero también paradigmático: cada elección supone la copresencia efectiva de muchos elementos equivalentes, escritos en momentos distintos, inscritos en tensión o conflicto por ocupar el lugar disponible.<sup>18</sup>

Lo que precede se referiría al proceso de escritura, pero la novela fragmentada, autorreferencial, que expone dudas y episodios de escritura, similar a veces a una libreta de anotaciones, no deja, luego, de evolucionar y de adquirir nuevos sentidos, completando objetivos, valores, intenciones, posturas. Por lo pronto, en términos de circulación, nótese que Cortázar le regala a Ana María Barrenechea, amiga respetada, un cuaderno de anotaciones generales sobre la novela (el *cuaderno de bitácora*) unos días después, en agosto del 63. Es decir, para conseguir la aprobación de una persona cuya lectura esperaba y temía, la exposición de las bambalinas de la creación, la lectura de tanteos, dudas, cambios, parecen ser, para Cortázar, un complemento útil. La exposición, ya no de *un libro dentro del libro* o de una dimensión metaliteraria, sino la de la verdadera escritura, es una manera de prolongar y profundizar el libro que, como vimos, ya integraba mecanismos e incertidumbres de orden *genético*. Por lo tanto, la crítica argentina tuvo la posibilidad, excepcional, de leer en contrapunto la novela recién publicada y el principal documento genético existente, y eventualmente combinar ambos textos.

Este regalo, que después de todo se asemeja al de otros ejemplos clásicos de autores transformando sus manuscritos en objetos de valor,<sup>19</sup> es más que eso, ante todo porque no es el único gesto de exposición de la escritura que interviene después de la publicación de la novela. En 1973, para conmemorar los diez años de la primera edición, y habida cuenta del

<sup>14</sup> DEL LUNGO, A. *L'Incipit romanesque*. París: Éditions du Seuil, col. Poétique, 2003.

<sup>15</sup> Confirmando hipótesis de Anne Herschberg-Pierrot, cuando supone que los principales rasgos de la génesis de una obra constituyen modalidades de un estilo, hecho de convergencias, tensiones y repeticiones, y que podrían percibirse tanto en la producción como en el resultado publicado. HERSCHBERG-PIERROT, A. *Styles et genèse*. In: *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Op. cit., p. 134-146.

<sup>16</sup> FERRER, D. *L'écriture et l'accident*. In: *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Op. cit. p. 126.

<sup>17</sup> STAROBINSKI, J. *La relation critique*. París: Gallimard, 1970.

<sup>18</sup> Sobre la heterocronía de los manuscritos, ver: FERRER, D. *Ibidem.*, p. 132, y HAY, L. *L'écriture vive*. In: AAVV *Le manuscrit des écrivains*. París: Hachette/CNRS, 1993, p. 26-27.

<sup>19</sup> El lector encontrará muchos ejemplos en los artículos incluidos en *Le manuscrit des écrivains*. *Ibidem.*

fenomenal éxito que tuvo el libro, la *Revista Iberoamericana* dedica un número de homenaje a Cortázar y a *Rayuela*, en el cual el escritor va a publicar un capítulo inédito, supuestamente el primero (“La araña”, capítulo 126), capítulo que luego no fue incluido en la edición definitiva.<sup>20</sup> De la esfera crítica a la esfera pública, el material genético y preparatorio sigue divulgándose, anunciando la edición profusa de textos de juventud y de inéditos, antes y después del fallecimiento del escritor.<sup>21</sup>

En paralelo con la circulación de este material, y de manera más significativa todavía, Cortázar va a desarrollar y variar relatos sobre la escritura de su principal libro, el que le brindó un lugar central en la renovación novelística de los sesenta, a él, un autor de casi cincuenta años, conocido hasta entonces como escritor de cuentos. Esos relatos comienzan en las cartas ya comentadas, en donde la intención de radicalidad es enfática y, hay que confesarlo, no se corresponde siempre con las características del resultado. Luego, junto con la edición de “La araña”, aparece otro elemento: además de la ruptura, la originalidad, lo nunca visto, se le agrega el inicio, el paso de la nada al texto, el momento sagrado o mágico en que la multiplicidad del mundo se restringe para engendrar una novela entonces célebre. Respondiendo o no a solicitudes externas, Cortázar se esfuerza por darle a *Rayuela* un verdadero comienzo en un texto preciso (“La araña”), que tenga los valores de determinación, de anuncio, de condensado de sentidos, de intencionalidad, que, según los valores legendarios, tienen los orígenes. Con el riesgo de cambiar de versión y adaptar los relatos, ya que en años posteriores declaró a menudo que el comienzo de la escritura fue otro capítulo, el capítulo conocido como el del “tablón” (capítulo 41).

Por otro lado, Ana María Barrenechea, a los veinte años de la edición príncipes de la novela, va a editar en 1983 el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* en la misma editorial que la novela (Sudamericana), acompañado, precedido, por un sólido estudio genético, precursor en el ámbito de la literatura latinoamericana.<sup>22</sup> Pero a pesar de la seriedad y del rigor del estudio, algunos elementos de esa edición resultan singulares. Primero, Barrenechea no transcribe el cuaderno sino que lo reproduce en facsímil: evidentemente, la imagen predomina aquí sobre el sentido, y la imagen es la de la letra del escritor, la del tachado y la exaltación, la del momento misterioso de la inscripción. Además de la perspectiva hermenéutica de la crítica genética, la edición así concebida busca mostrar el objeto, como en las exposiciones de manuscritos; o, en todo caso, convoca ese tipo de interés y de curiosidad por parte del lector.

Segundo aspecto, Barrenechea somete al texto a la misma pregunta a la que contesta Cortázar, vale decir la pregunta del comienzo, dando una respuesta matizada y bien justificada, pero que acepta el imperativo de encontrar el comienzo, que en su caso, también siguiendo en esto a la novela, es doble: según ella habría una matriz inspiradora – un relato de sueños incluido al comienzo del cuaderno – y un núcleo generador de textualización – el capítulo desechado “La araña” –. Por último, Barrenechea pone en escena, insiste, subraya, la ruptura, la novedad, la revolución que presupone esta escritura, aun cuando sus mismos análisis tienden a mostrar lo convencional de ciertos aspectos del funcionamiento de la novela, (por ejemplo, la definición de personajes), prefiriendo enfatizar las marcas genéticas que prueban el cambio, en vez de señalar aquéllas que apuntan a una continuidad.

Ahora bien, retomando una perspectiva general, podemos observar en este caso tensiones con algunos postulados de la crítica genética. Ante todo, la idea de un procedimiento inductivo que llevaría a empezar por el estudio del manuscrito, a partir de allí reconstruir el proceso de génesis y del pensamiento del escritor, y luego llegar al texto édito gracias a este nuevo acercamiento.<sup>23</sup> En el caso de *Rayuela* es al revés: es el discurso, los actos y las interpretaciones

20 CORTÁZAR, J. “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del autor”. *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre de 1973). Pittsburgh, p. 387-398.

21 El mismo año, 1973, Cortázar publica, en un volumen antológico dirigido por Julio Ortega, no un avance de algún libro inédito (según se suponía eran las reglas del conjunto), sino una especie de diario “de bitácora” de la revisión de las galeradas de *El libro de Manuel*, trabajo que él va realizar en el verano de 1972 durante un viaje solitario en una camioneta por el sur de Francia. El texto, recientemente reeditado es, a su manera, otra exhibición de la escritura, otra puesta en escena de la “cocina” del autor. CORTÁZAR, J. *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Barcelona: RM, 2012.

22 BARRENECHEA, A. M., CORTÁZAR, J. Op. cit.

23 HAY, L. ‘Le texte n’existe pas’. *Réflexions sur la critique génétique*. *Poétique*, n° 62, 1985, p. 150-151.

del escritor las que parecen abrir el camino hacia materiales genéticos y lecturas de ese orden, que no pueden sino confirmar las interpretaciones del texto y del discurso del autor. En particular, la circulación de ese cuaderno es por lo menos singular, primero como regalo (lo que implica que el *origen* del texto es operativo para inducir una recepción adecuada), y luego las ediciones de borradores y materiales desechados, primero por Cortázar, luego por la crítica bajo la forma, fetichizante, del facsímil. El origen (los relatos de comienzos, los manuscritos) transforma a un texto móvil, abierto, atípico, en un texto canonizado.

En todo esto los dos grandes ejes evocados en introducción juegan un papel central: por un lado, un rechazo de Cortázar por las mitologías del comienzo y los imperativos del origen que va a desembocar, luego, en una construcción a la vez legendaria (la suya) y analítica por Barrenechea, de un comienzo determinante. Por el otro, la inclusión, en esa concepción de una novela ideal, utópica, de la dimensión genética, el trabajo de escritura, la escritura a la vista. Los mecanismos de creación, el proceso de dudas y tanteos, la apertura de posibilidades desechadas, el despliegue del texto definitivo en un avatar dentro de una serie de posibles, le dan coherencia a los opuestos; así ese comenzar a partir de una voluntad y una energía libertarias, ese avance hacia lo desconocido como garantía de una novedad constante, absoluta, ese rechazo del cierre, de la forma fija, de la lógica, se asocia y compagina con lo que parece serles opuesto: un inicio radical llevado a cabo por un protagonista de la escritura definido en términos heroicos, ya que se trata de un héroe fundador, creador, que transforma lo conocido a partir de radicalidades sociales y de informalismos setentistas.

### *La novela luminosa: una puerta entrabierta*

Al igual que *Paludes* de Gide, libro precursor de la creación literaria narrada, *La novela luminosa* puede resumirse, con muchos bemoles, como la historia de la escritura de una novela; o, si se quiere, un extenso libro sobre el comienzo de la escritura: una posposición del acto en sí, como en *Museo de la novela de la Eterna*, un puro comenzar, como en *Si una noche de invierno un viajero*. En este caso no sólo no se va más allá del comienzo sino que se trata de la obsesiva reiteración de un comienzo frustrado: la historia, las peripecias, las causas, de una no escritura. Tal cual se publica póstumamente en el 2005 con todas las marcas de la obra terminada (título, dedicatoria, aclaraciones, agradecimientos, fechas de redacción en prefacio y posfacio), el libro contiene, primero, un prólogo constituido por un diario que cubre intermitentemente un año de la vida del escritor, (“Diario de una beca”, de agosto del 2000 a agosto del 2001), año durante el cual éste intenta retomar la escritura de una novela dejada de lado muchos años antes. Por el otro, los capítulos ya redactados, incluyendo un capítulo supuestamente suprimido y el capítulo que tenía que reemplazarlo.

El conjunto está enmarcado por una narración de la producción de ambos textos (prefacio y posfacio), que no sólo cuenta circunstancias, objetivos y fracasos, sino que además amplía lo publicado hacia, por lo menos, otros dos textos anteriores: “Diario de un canalla” (1986, editado en 1992) y *El discurso vacío* (1989-1993, editado en 1996).<sup>24</sup> Ambos *prototextos* presentan la forma de un diario, en común con el largo “Prólogo” de *La novela luminosa*, y ambos ponen en escena la misma intención de una escritura imposible, interrumpida y constantemente comentada.<sup>25</sup> En *El discurso vacío*, inclusive, la esterilidad del autor intenta ser resuelta con “ejercicios de escritura”, es decir supuestos ejercicios caligráficos, un “escribir bien”, independiente del contenido de lo dicho.

<sup>24</sup> LEVRERO, M. Diario de un canalla. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992, p. 129-168; *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce, 1996.

<sup>25</sup> Sobre la forma diario en Levrero, ver: OLIVEIRA, J. Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía. In: *Anales de literatura hispanoamericana* vol. 39. Madrid: Universidad Complutense, 2010, p. 331-347.

Estos tres diarios sobre un proyecto inacabado e inacabable parten de una experiencia traumática, una operación quirúrgica, que fue vivida, según el autor, como un paso por la muerte y como una mutilación, todo lo cual le impide retomar la escritura de unas experiencias positivas, a la vez espirituales, trascendentales y sexuales, que, por ser *luminosas*, compensarían lo turbio de la muerte y de ciertos fantasmas eróticos narrados en otros relatos (en particular, en la denominada “novela oscura”, que en algunas declaraciones del autor es el relato *Desplazamientos* y en otros un manuscrito destruido).<sup>26</sup>

La descripción precedente resulta engañosa: de hecho, las abultadas páginas de esos *diarios*, aunque pretenden no tratar de nada, estar vacías como para dar lugar a la emergencia, de una fuerza imaginaria que se desea recuperar, generan en los hechos un acercamiento inédito a la intimidad, estableciendo proliferantes líneas argumentales, pero sobre todo dando cuenta de sensaciones, sueños, actos nimios, creencias mágicas, observaciones efímeras, ritos personales, sin ningún tipo de pose *heroica* o mitificante de una figura de autor y en una constante inmediatez entre experiencia y traza escrita. A partir de algo que se parece al quimérico objetivo de Flaubert (una novela sobre nada), se representa hasta el paroxismo a un yo disminuido, melancólico, hipocondríaco, extremadamente verosímil y próximo.<sup>27</sup>

Simétricamente, los capítulos de la frustrada novela *luminosa*, no presentan características radicalmente diferentes al prólogo: no hay otra diégesis, sino otros interrogantes sobre, ante todo, las razones de la novela utópica, se narran otra vez las circunstancias que hicieron o harían posible su escritura. Aquí también se posterga y explica el verdadero inicio, es decir se justifican los motivos, los objetivos y desencadenantes, sin que se cumpla lo deseado. Porque si tomamos al pie de la letra sus afirmaciones, Levrero no sólo no logra continuar la escritura de estos primeros capítulos, sino que lo ya redactado no corresponde con lo planeado: la trascendencia espiritual y sexual que se quiere transmitir no está presente en estos textos, dudosos y zigzagueantes. Estamos ante un libro inescrutable que, a diferencia de los libros ideales de Borges (la *Enciclopedia de Tlön*, el *Libro de arena*, *El jardín de los senderos que se bifurcan*), sí se intentó, alguna vez, llegar a crear.

En todo esto, varios niveles apuntan a un contenido asociable con lo genético, tanto en términos de documentos como de relatos e informaciones, aunque sea, digamos, un contenido que cabe denominar una *ficción genética*.

Ante todo, las razones de la escritura. De manera tradicional, y un poco como en el caso de Cortázar, leemos un comentario sistemático sobre el sentido del proyecto, la intencionalidad, los objetivos, los valores, la carga imaginaria de esa voluntad de creación, en particular una serie repetitiva y contradictoria de afirmaciones sobre la motivación de la obra. El proyecto obedece a una serie de experiencias y solicitudes confusas: desde darles respuestas a preguntas de la hija a la afirmación de una espiritualidad, a la evocación de percepciones y de vivencias, en particular eróticas, que se contraponen a la enfermedad y a la depresión, e incluso la narración de anécdotas sexuales imaginarias (una polución nocturna después de un sueño sexual con una mujer fea por ejemplo) (p. 489).<sup>28</sup> Lo que antecede está en relación con una idea de la trascendencia, en donde elementos cristianos, elementos de parapsicología y espiritismo, se combinan con cierto solipsismo y con lecturas freudianas. *La novela luminosa* se sitúa, como antes *Museo de la novela de la Eterna* y *Rayuela*, en el cruce de la pregunta del sentido y de la espiritualidad, postulando una confusa metafísica, lo que no es del todo ajeno al paroxismo del comienzo explicador que dramatiza. Y, valga el paralelo, los tres textos incluyen en esa dimensión trascendente el tema de la pérdida amorosa y el del objeto de deseo imposible.

<sup>26</sup> Obviamente, la contraposición “oscura/luminosa” retoma la de Macedonio Fernández, “mala/buena”. LEVRERO, M. *Fauna. Desplazamientos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.

<sup>27</sup> Sobre las representaciones del yo del escritor en Levrero ver: VECCHIO, D. La caligrafía del sueño. In: GONZALEZ, C. (ed.), *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en prensa.

<sup>28</sup> Los números de página entre paréntesis remiten a la edición estudiada.

A estas razones se le agrega, como corresponde, una historia de la escritura. En varios momentos del texto (Prefacio, Diario, Capítulos, Epílogo), se incluyen fragmentos de un relato de estos intentos, es decir que el escritor propone una reconstitución de tipo genético del proceso. Así, nos enteramos que los capítulos incluidos fueron escritos en 1984, salvo uno, del 99, que debía prolongar la novela y que finalmente se integra aparte, fuera de la numeración de capítulos (es el único que lleva un título, “Primera comunión”); o que un capítulo, considerado “sensiblero”, había sido destruido en su momento y fue reescrito; sin embargo, se encuentra una copia y se lo incluye (o sea que la novela contiene dos estadios de escritura, dos borradores distintos entre los cuales el autor no elige: un capítulo “tercero-cuarto” y otro “cuarto-quinto”). A la historia se la completa entonces con una inclusión de los textos comentados, con la presencia de versiones diferentes del mismo texto y con glosas profusas sobre lo que se desea escribir (o sea, materiales prerredaccionales y borradores), y alusiones a otros textos (los que llamamos *protoversiones*).

La novela luminosa es un caso extraño, el de un libro que, a pesar de su sistema paratextual habitual y aparentemente terminado, se presenta como un borrador trunco y un comentario por parte del escritor de las condiciones de una *no escritura*. El *dossier genético* de la novela forma parte del libro y se escribe en parte después del texto *definitivo*. En ese sentido, el libro utiliza y hace funcionar una dimensión intertextual insólita, la que caracteriza la relación entre un texto terminado y los borradores y documentos preparatorios que, habitualmente, la crítica genética estudia. Esta intertextualidad notable, comenta Paul Ricoeur, le restituye al texto una “consistencia nueva”.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> RICOEUR, P. Op. cit. p. 216-217.

Una narración meticulosa del proceso de escritura, pero también, en el “Diario de una beca”, una serie importante de comentarios materiales sobre cómo se escribe, a partir de qué ritos e inspiraciones, cuáles son los obstáculos y cuáles los procedimientos para intentar avanzar. Así se suceden informaciones múltiples al respecto: relación con el papel, problemas con el tipo de lapicera, alternancia de escritura informática con escritura a mano, modalidades de las correcciones y ritmo de redacción, lectura de ciertos textos inspiradores (como un diario de Rosa Chacel o *Las moradas* de Santa Teresa de la Cruz), y tipo de programaciones de la computadora (por ejemplo, programación de una macro de Word para ordenar automáticamente lo ya escrito, o invención de una opción para fechar, también automáticamente, cada fragmento, o creación de una identidad diferente de usuario de la máquina si se trata del *escritor* en vez simplemente del hombre que pasa su tiempo jugando con juegos informáticos o coleccionando fotos y videos pornográficos). De todo esto, un elemento central es seguramente el vínculo establecido con la computadora. La escritura o la *no escritura* es en parte narrada de manera indirecta, desviada, en la relación que se establece con la máquina, espejo deformante.

Motivaciones, relato de escritura, condiciones y ritos de trabajo, pero también, en *La novela luminosa*, encontramos lo que todo especialista de genética querría conocer, sabiendo de antemano que está fuera de alcance: la vida cotidiana, los estados de ánimo, las asociaciones y sueños, las experiencias e incidencias materiales, los ritos, la intimidad, inclusive fantasmática y sexual, del momento de la escritura. La reconstrucción genética es, ya se sabe, un asunto de probabilidades, de conjeturas, no de certezas. En el caso de Levrero, nos acercamos a lo más inmediato del pensamiento, del imaginario y de las acciones del escritor, o a una ficción verosímil sobre el tema.

Proliferan así las disquisiciones sobre la calidad del yogur, causa de malestares gastrointestinales (p. 80) como asimismo el pan o el aceite, el consumo de milanesas, relatos de sueños

profusamente interpretados o inmediatez de los actos que acompañan la escritura, como en este ejemplo:

Se llamaba...

fui a buscar un cigarrillo. Noventa minutos sin fumar; bien. Pero estuve jugando Gold. Sísifo. Se llamaba Sísifo. Me acordé mientras iba a buscar el cigarrillo (p. 40)

También se señalan obsesivamente las cuestiones de horarios (“A cada rato son las seis de la mañana” escribe un Levrero que duerme de día y no logra readaptarse a los horarios habituales de la vida cotidiana) (p. 74); contenidos de llamadas telefónicas; fobias, miedos, contradicciones; e inclusive, confesión de resistencias (“Parece que el inconsciente se resiste a ser expuesto de esa manera y no tengo por qué ejercer violencia contra mí mismo”) (p. 146-147). Con un notable y modesto exhibicionismo, se expone al hombre que escribe, en vez de poner en escena a un personaje de autor: la escritura es entonces una experiencia en todos los sentidos, una vivencia material e imaginaria al mismo tiempo, ampliamente presente con ese cariz en estas páginas. No sólo un diario, con su acompasado ritmo de fechas y su recapitulación de los principales acontecimientos de las últimas horas, sino también una libreta de anotaciones – ya había un matiz de este tipo en *Rayuela* – en donde se captura el instante y la ocurrencia o percepción fugaces, y que es un *observatorio* de la vida del autor.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Cf. AAVV. *Carnets d'écrivains*. París: CNRS, 1990, en particular p. 8-11, 55-56 y 155.

Por último, de más está decir que no hay historia sin un comienzo. En este caso, se formula de manera sistemática, la pregunta del *comienzo* o del *origen* del texto y/o se marca la idea de un comienzo inminente. El comienzo se confunde con las motivaciones, y por lo tanto es plural. Por lo menos cuatro imágenes distintas figuran como disparadores de escritura, inclusive, en uno de los casos, se promete narrar una experiencia y no se lo hace. El dispositivo lleva a multiplicar los comienzos textuales: comienzo del Prefacio; comienzo del primer día del diario de la beca; comienzo autoimpuesto el 1° de diciembre, ampliamente comentado pero que no tiene lugar; comienzo del texto después del año nuevo (y no de cualquier año: se trata de enero del 2001, o sea del comienzo del milenio); comienzo del primer capítulo de la novela, lista no exhaustiva a la que habría que agregarle los comienzos de “Diario de un canalla” y *El discurso vacío*, íncipits altamente significativos para la comprensión de esta novela.

No se narra entonces un comienzo identificable, sino la multiplicación de versiones de ese comienzo, la sistemática escritura que posterga el trabajo que se intenta realizar, la profusión de inicios, preámbulos, explicaciones liminares y anuncios, todo lo cual permite concluir que, en este caso, el comienzo es, digamos, imperfectivo: la intención es la de no dejar de comenzar. Comenzar significa quedarse eternamente en ese lugar, en el cual se intenta escribir y no se logra continuar pero, en la medida en que allí se permanece, la eventualidad de una escritura futura no queda totalmente descartada. No terminar, ni continuar, ni siquiera cuando se retoma una novela empezada quince años antes, sino seguir empezando, como para descartar del escritorio el fantasma de la muerte, tal cual lo intentaba Proust, ampliando y corrigiendo una novela en la que ya había escrito la palabra “Fin” años atrás.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Cf. TADIE, J. Y. Proust et l'inachèvement. In: AAVV, *Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication*. París: CNRS, 1986, p. 75-86.

Al respecto, cediendo nosotros también a los mitos de la determinación del comienzo, digamos que hay un cuarto texto de Levrero, simultáneo a “Diario de un canalla”, que tiene también la forma de un diario y que trata, fundamentalmente, de vagas fantasías amorosas junto con momentos de observación, aparentemente vacíos. El texto se intitula “Apuntes bonaerenses” y su íncipit parece resumir lo dicho sobre este aspecto:

3.I.86 Abrí la puerta. No; no exactamente. Quiero decir: allí estaba la puerta, yo estaba delante de la puerta. Yo estaba de este lado, la puerta estaba allí; estaba cerrada, y entonces abrí la puerta. Pero no quiero decir que estuviera cerrada con llave; yo no tenía la llave. Tampoco tenía que accionar el picaporte, porque en realidad no estaba cerrada, no estaba del todo cerrada. No es que haya abierto la puerta, pero la puerta estaba allí; yo la empujé, y giró sobre sus goznes. No lo suficiente, de primera intención; para pasar el cuerpo por allí debía empujar nuevamente, un poco más. Pero no lo hice; ni pasé el cuerpo por allí. Abrí la puerta, y me quedé allí, esperando.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> LEVRERO, M. Apuntes bonaerenses. In: *El portero y el otro*. Op. cit., p. 117.

Ese estar frente a una puerta que se acaba de entreabrir, no lo suficiente como para pasar pero bastante como para haber producido un cambio, ésa es la posición de escritura de Levrero, es la de la espera, la espera de nada, la espera porque, después del primer acto, la apertura se detiene. Porque lo inacabado no es lo no terminado, es una expectativa, un paso, una encrucijada en la que, siempre, algo puede producirse.<sup>33</sup> En el capítulo “cuarto-quinto” (o sea al final de los textos del 84), el narrador recuerda un método para curarse de la depresión, que consistía en quedarse en la cama, repitiéndose una y otra vez “[...] no tengo nada que hacer; se pueden arreglar muy bien sin mí; no tengo que hacer nada [...]”, lo que también se parece a la repetida reivindicación del ocio y del vacío como únicos lugares posibles de creación. Las obsesiones temporales, tanto temáticas como estructurales, están en el centro del libro y, tratándose de nada, cabe citar una curiosa definición del tiempo que también aparece en “Apuntes bonaerenses”:

<sup>33</sup> Idea tomada de una reflexión sutil sobre el tema en LEVAILLANT, J. *Inachèvement, invention, écriture*. *Le manuscrit inachevé*. Op. cit., p. 101.

[...] el tiempo es una masa cálida girando en torno a sí misma, conteniéndolo todo, sin soltar nada; un tiempo de dispersión, pero también de conservación de los hilos dispersos. Nada se pierde, pero nada deviene; nada puede nacer, lo que aparenta nacer, ya era, una y otra vez, cada acto, cada gesto, cada cosa, todo tiene el sabor de lo ya vivido muchas veces (p. 119).

Definición que también podría resumir esta posición de rechazo de la cronología, de lo ineluctable de la pérdida, pero también de la creación (“nada puede nacer”). Sin embargo, a pesar del ritmo, de los días que el género diario acentúa, el escritor permanece en ese girar sobre sí mismo, sin “soltar nada”.

Esa espera en la nada, ese tiempo que no comienza sino que continúa y gira, ese no tiempo delante de una puerta que uno mismo ha abierto y que no se puede atravesar: en esto hay algo del personaje esperando toda su vida ante la puerta de la ley en Kafka, o una recuperación invertida del procedimiento narrativo de uno de los primeros y mejores libros de Levrero, *El lugar*, en donde un personaje, al entrar casualmente en una construcción de fuertes características oníricas, va pasando de una habitación a otra, sin poder nunca volver atrás y, al cambiar constantemente de espacio, va encontrando personajes y situaciones cada vez más degradadas.<sup>34</sup> Pasar la puerta, pasar puertas, es allí narrar. Abrir, puerta, paso, metáforas tradicionales del comienzo de escritura que aquí logran la paradoja de detener el movimiento a pesar de que la escritura continúa. Ser escritor es estar escribiendo, es decir, estar comenzando. No es haber escrito y no es una esencia: ser es hacer y hacer es no hacer, es escribir que no se escribe, para poder, todavía, soñar que se escribe todo.

<sup>34</sup> LEVRERO, M. *El lugar*. Buenos Aires: Mondadori, 2008. Escrita en 1969, la primera edición es de 1982.

## Manuscritos auráticos

Quizás las conclusiones deban apuntar más a las diferencias que a las similitudes. Ciertamente que ambos escritores parecen dialogar con lo que se juega en el comenzar, ese instante mágico que fija, proyectando en el flujo del tiempo subjetivo un tiempo axial, referencial, determinante y excluyente. En Cortázar, constatamos un paso de la apuesta *subversiva* de dilución del inicio, de la escritura caótica y creativa, o de la retórica de la ruptura que postula una nueva estética, a un lugar del centro de la producción literaria latinoamericana a fines de los sesenta. Esto se manifiesta en una prolongación legendaria de lo ya escrito (con la publicación y el comentario de inéditos, la exposición de la escritura, las variaciones en los relatos de comienzo) que paradójicamente *cierra* el texto, en el sentido de fijar una intención pero ante todo de sacralizar su surgimiento, como condición *sine qua non* para una canonización. En cambio, Levrero se mantiene, en la óptica melancólica y de radical marginalidad que lo caracteriza, fuera, en el borde, sin dejar de comenzar, sin renunciar a una utopía inalcanzable, exhibiendo ese movimiento frustrado y ese vacío del sujeto autor.

Más allá, lo dicho permite ampliar lo estudiado hacia algunas reflexiones sobre la circulación de manuscritos, extraordinariamente prematura en Cortázar, excepcional por su ser él mismo el que asegura su organización y quizás su publicación en Levrero.<sup>35</sup> Primero, volviendo al inicio de este artículo, podemos recordar que la crítica genética nos invita a leer, a partir del proceso de escritura, leer el resultado como una etapa en un hacer, desplegando las capas geológicas de lo que precede, explica y actúa en el texto leído.<sup>36</sup> O sea, que el acercamiento a materiales pre-textuales y a borradores desacralizan lo édito, haciéndolo aparecer como una variante o un avatar en un proceso complejo que podría haber dado otro resultado por lo que, aunque se fabriquen hipótesis y conjeturas, en el análisis no se trata más que de poner de relieve etapas de un proceso que, en última instancia, es misterioso para el propio escritor.

De hecho, la publicación y/o la circulación de papeles preparatorios, de relatos de escritura, de borradores, de tanteos e incertidumbres que rodean una obra considerada importante, no se produce sin revelar tensiones o ambigüedades. Según ciertos discursos fundacionales de la crítica genética, el acceso a los pre-textos, a las variantes, a las versiones truncas y al manuscrito corregido, incierto, contradicen la perspectiva tradicional de la filología. Así, el texto que conocemos ya no es una formulación única, perfecta, canonizada, que merece ser considerada como sagrada y a partir de la cual se leen, eventualmente, los documentos preparatorios en tanto que camino hacia ella (la sempiterna *teleología* que la genética viene a contradecir). Este fenómeno es innegable, sobre todo si tomamos como punto de partida cierta concepción tanto estética como ideológica de la escritura (por ejemplo la de Proust, o, por supuesto, la de Flaubert, que seguramente está en el punto de partida y en el lugar de caso paradigmático para este tipo de reflexiones).

Pero cuando entramos en otro tipo de textos, en las novelas de la modernidad, de la posvanguardia, o como quiera llamárselas, es decir novelas del fragmento, de lo inacabado, de la negatividad, de la heterogeneidad formal y estética; novelas que rechazan por lo tanto cualquier sacralización *a priori* de la palabra literaria porque ponen la expresividad en un terreno textual hecho de combates, desafíos, desprolijidades e imposibilidades expresivas, en ese caso, cuando la figura del escritor que, afanosamente, controla la palabra, el proyecto, el sentido de lo que escribe, cuando esa figura parece definitivamente descartada, entonces, la publicación de libretas de notas, borradores, proyectos truncos, tanteos, cambia de sentido. O, quizás, inclusive puede decirse que la publicación o la exposición producen un sentido inverso: a la

<sup>35</sup> De hecho, ninguna información fidedigna circula sobre el estado del manuscrito en el momento del fallecimiento del escritor y si corresponde con la forma de la novela tal cual se publicó poco después.

<sup>36</sup> Cf., por ejemplo: HAY, L. Lire et écrire. In: *La littérature des écrivains*. Op. cit., p. 7-30.

revolución formal, al rechazo subversivo, a la negatividad, les oponen la nobleza del trabajo, la exigencia de la corrección, la creencia en la forma expresiva, la adhesión a una eficacia psicológica y discursiva de los personajes, la búsqueda de una transmisión de experiencias y conocimientos. La circulación de un cuaderno de notas e instrucciones preparatorias, la exhibición de los mecanismos de escritura, y el relato que se puede construir a partir de ellos, parecen darle un espesor singular al resultado. Porque atribuirles a esos escritores de la negación y lo inacabado un trabajo, episodios de duda y una emergencia progresiva, entorpecida por ideas preconcebidas que se van dejando atrás, evidentemente contribuye a la construcción, en este caso, de una figura heroica de escritor renovador, fundador, explorador arduo de tierras desconocidas. Publicar los documentos pre-textuales de obras modernas es prolongar una tradición de gran escritura, es reivindicar filiaciones sorprendentes, y también, como el caso de Cortázar o el de Levrero lo demuestran, intentar asegurarse que la comunicación literaria es lo más eficaz posible. Y, valga la pregunta, quizás los contextos culturales podrían integrarse en esta perspectiva: no es lo mismo ser un escritor francés, digno o indigno descendiente de Flaubert, que ser un escritor argentino (aunque escriba en París) o uruguayo (sobre todo si escribe en Colonia).

Una segunda reflexión para prolongar lo dicho concierne la dimensión imaginaria abierta por el *género* en sí de documentos pre-textuales, manuscritos, papeles, inéditos truncos, anotaciones varias. ¿Cómo leer lo entrecortado, lo que aparece a la vez marcado por la interrupción, por lo efímero y por una cercanía del surgimiento de la palabra literaria, por una modalidad de presencia física del autor, por una intimidad? ¿Qué sentidos se construyen entonces? De manera distinta, tanto Cortázar como Levrero trabajan con ese efecto, con el diario de escritura, con lo contradictorio, lo fragmentado de la anotación fugaz y de la duda sistemática, con las modalidades temporales específicas de la etapa preparatoria y su valor evocador. De hecho, los fragmentos de un dossier genético terminan sugiriendo una historia hecha de anotaciones, tanteos, traducciones, lecturas, hallazgos, que son como el trasfondo o la base rítmica de la emergencia de proyectos precisos. Después de leer un libro, anacrónicamente, accedemos a sus causas, incluyendo otras posibilidades que simulan prolongarse en una historia diferente. En ese caso, la literatura no estaría más o no estaría solamente en el libro publicado sino en el pasado que la produjo, en el espesor temporal y en los titubeos de una historia secreta. Los documentos pre-textuales, editados a menudo con facsímiles incluidos, le dan a la obra una proyección hacia el inicio, un origen, un punto determinante de comienzo. Al tener una historia, al poner en escena un acto, una experiencia, al ser la huella o traza de algo que aconteció, el manuscrito le da verosimilitud, unicidad y materialidad a la obra. O, más bien, crea una impresión de unicidad, de verosimilitud, de materialidad. Una halo sutil, acompaña ahora la obra editada.

Por todo esto, quizás, los manuscritos, las libretas de notas, los textos truncos, le devuelven a la literatura algo del aura perdida, ésa que Benjamin ya añoraba en los años 30.

### *Referencias bibliográficas*

AAVV. *Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication*. París: CNRS, 1986.

AAVV. *Carnets d'écrivains*. París: CNRS, 1990.

AAVV. *Le manuscrit des écrivains*. París: Hachette; CNRS, 1993.

ANOKHINA, Olga; PÉTILLON, Sabina, (Ed.). *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: Imec éditeur, 2009.

- BARRENECHEA, Ana María; CORTÁZAR, Julio. *El cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- BOIE, Bernhild; FERRER, Daniel. Les commencements du commencement. In: *Genèses du roman contemporain : incipit et entrée en écriture*. París: CNRS Ed., 1993, p. 7-36.
- CALVINO, Italo. Commencer et finir. In: CALVINO, Italo. *Leçons américaines*. París: Seuil, 2006, p. 105-120.
- CONSTANTIN, Danielle. *Masques et mirages. Genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*. New York: Peter Lang, 2008.
- CORTÁZAR, Julio; ORTEGA, Julio; YURKIEVICH, Saúl (Eds.). *Rayuela*. Madrid: Archivos, 1991.
- CORTÁZAR, Julio. Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del autor. *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre de 1973). Pittsburgh, p. 387-398.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas 1955-1964*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Barcelona: RM, 2012a.
- DEL LUNGO, Andrea. *L'incipit romanesque*. París: Seuil, 2003.
- DEL LUNGO, Andrea. En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières. In: DEL LUNGO, Andrea. *Le début et la fin. Une relation critique*. Disponible en: <[www.fabula.org](http://www.fabula.org)>. Consultado: 12 ene 2012.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. *Dits et écrits*. v. 1, 1954-1975. París: Gallimard, p. 1004-1025.
- HAY, Louis. 'Le texte n'existe pas'. Réflexions sur la critique génétique. *Poétique*, n. 62, 1985, p. 150-151.
- HAY, Louis (Ed.). *La naissance du texte*. París: Corti, 1989.
- HAY, Louis (Ed.). *La littérature des écrivains*. París: Corti, 2002.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. Style de genèse et style d'auteur, *Romantisme*, 2, n. 148, París, 2010, p. 103-113.
- KERMODE, Franz. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- LEVRERO, Mario. *Fauna. Desplazamientos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.
- LEVRERO, Mario. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992.
- LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce, 1996.
- LEVRERO, Mario. *El lugar*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- OLIVEIRA, Jorge. Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía. *Anales de literatura hispanoamericana*. v. 39. Madrid: Universidad Complutense, 2010, p. 331-347.
- OUALLET, Yves. De la finitude en littérature. In: OUALLET, Y. *Le début et la fin. Une relation critique*. Disponible en: <[www.fabula.org](http://www.fabula.org)>. Consultado: 12 ene 2012.
- PREMAT, Julio. Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela*. In: ORECCHIA-HAVAS, T. *Homenaje a Ana María Barrenechea. Cuadernos LIRICO* n. 9. Disponible en: <<http://lirico.revues.org/>>. Consultable en línea a partir de septiembre del 2013.
- STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. París: Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, Jean. La perfection, le chemin, l'obstacle. In: GAGNEBIN, Murielle; SAVINEL, Christine (Eds.). *Starobinski en mouvement*. Seyssel: Champ Vallon, 2001, p. 471-492.
- VECCHIO, Diego. La caligrafía del sueño. In: GONZALEZ, Carina. (Ed.). *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (en prensa).