

FILOLOGÍA DE AUTOR ENTRE HISTORIA Y MÉTODO

AUTHOR PHILOLOGY BETWEEN HISTORY AND METHOD

GIUSEPPE MAZZOCCHI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Resumen: Este texto pretende ser una reflexión entre histórica y metodológica sobre la filología de autor y su cultivo italiano, incluyendo su recaída sobre los estudios hispánicos. Se evidencian los elementos que llevan a la irreconciliabilidad entre la *critique génétique* y la filología de autor, y los lazos que unen a esta con la crítica textual de tipo lachmanniano, a pesar de las diferencias de objetivos de estas dos ramas de la filología textual.

Palabras clave: filología de autor, *critique génétique*, crítica textual, Italia, España.

Abstract: This essay offers a historical and methodological overview of the influence in Italian culture of a philological approach to the variants to be found in the texts of a specific author. The repercussion on Hispanic studies is also considered. It is maintained that this is not the same as what is called *critique génétique* and that, despite their different objectives, this mode of proceeding and that of Lachmann and his followers are closely allied.

Keywords: author philology, *critique génétique*, textual criticism, Italy, Spain.

La amplia, documentada y rigurosa intervención de la profesora Bénédicte Vauthier, quien me precedió, facilita mucho la tarea que se me ha asignado y he aceptado gustoso. De hecho, nuestra amiga ha dado ya las coordenadas históricas necesarias, y planteado el diría que inevitable enfrentamiento ente la crítica genética y la filología de autor. Me limitaré, pues, a añadir algunos detalles, y a tratar de contestar a dos preguntas: ¿por qué hay en Italia tanto interés por la filología de autor? Y ¿por qué los filólogos italianos suelen resistirse a aceptar las propuestas de la crítica genética?

Tengo que declarar, de entrada, mi acuerdo pleno con Bénédicte en la cuestión terminológica. No se trata de nominalismo. Con mucha frecuencia leemos estudios que se remiten a la crítica genética que los especialistas de *critique génétique* no aceptarían como correspondientes a su modelo científico. En el colectivo que la misma profesora Vauthier coordinó para la Universidad de Salamanca (Vauthier-Corradine 2012), veo muchos trabajos que se autodefinen como genéticos, y que a todas luces se colocan en la secuela de la filología de autor de tipo italiano.¹ Además, dentro del mundo hispánico, es cierto lo que apuntaba también Bénédicte sobre la diferencia que corre entre las investigaciones españolas y las hispanoamericanas. En el mundo latinoamericano, con la única excepción, que yo sepa, de Brasil, ha venido primando una aplicación rigurosa de la metodología francesa, a partir de la asimilación profunda de sus presupuestos teóricos, definidos en los textos fundadores. En España, en cambio, la situación es diferente: lo que temía reseñando el número monográfico de “Filología” de Buenos Aires de 1994 sobre “crítica genética” no se dio: el método francés, a pesar de la frecuencia con la cual se habla de genética y de “crítica genética”, no ha cundido, y la perspectiva con la cual mayoritariamente se estudian en España los papeles de autor es la filológica. He hecho para Latinoamérica la salvedad de Brasil porque me parece que ahí, como en Portugal, domina una actitud muy próxima a la

¹ No dejé de observarlo en mi reseña al libro citado (Mazzocchi 2013).

italiana, posiblemente como efecto de la proyección que la crítica textual italiana ha tenido sobre los estudios portugueses, máxime en el ámbito de la literatura medieval.

Ahora, pues, se plantea la primera pregunta. ¿Por qué en Italia? La primera parte de la respuesta tal vez haya que buscarla en un hecho evidente: la literatura italiana clásica presenta casos emblemáticos de filología de autor, y que afectan a sus autores más representativos, empezando por los dos autógrafos del *Canzoniere* de Petrarca representados por los códices Vat. Lat. 3195 y 3196 (el llamado “codice degli abbozzi”, es decir el “códice de los borradores”) que nos transmiten respectivamente la versión textual en limpio de los *Rerum vulgarium fragmenta* en su organización macrotextual definitiva perfectamente definida (los 366 poemas, el primero con función de proemio, y los demás 365 destinados uno a cada día del año), y una serie de apuntes redaccionales (20 folios en total son lo que queda) superados, precisamente, borradores. La cuestión se complica más si se extiende la mirada a las “formas” macrotextuales anteriores que Petrarca les había dado a sus poemas en toscano². Ya los petrarquistas del siglo XVI, al convertirse Petrarca en modelo ineludible de la lengua poética italiana (sobre todo con la teorización que ofrece Bembo en sus *Prose della volgar lingua* de 1525) tuvieron que plantearse el problema, para definir, en primer lugar, la situación lingüística y estilística de su modelo. Por otra parte, la obra clave del Romanticismo italiano, es decir la novela histórica *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni, se nos documenta en por lo menos tres fases principales sucesivas: manuscritos (que las últimas ediciones dirigidas por Dante Isella han vuelto a ordenar e interpretar, describiéndonos una situación más compleja que la que ya acostumbrábamos a considerar), edición impresa de 1827, edición por entregas de 1840-1842. La novela, pasando de cada fase a la siguiente, se somete a un proceso profundo de revisión, que es esencialmente lingüístico

² Sobre Petrarca y los demás casos italianos aludidos representan un excelente pórtico los ensayos recogidos en el colectivo coordinado por Ciociola (2001), ya que atienden tanto a la evolución histórica del método de análisis como al estudio de los documentos.

entre las dos ediciones impresas (Manzoni pasa del uso toscano de la primera edición al florentino urbano de la segunda), mientras que la evolución de los manuscritos a la *princeps* revela también cambios radicales en la organización de la estructura y añadidos y supresiones importantes. Para Manzoni, en la peculiarísima situación lingüística italiana, se trataba de inventarse una lengua para la novela (género nuevo y emblemático del Romanticismo) y, a la vez, de proponerle a la nación, de forma utópica y esperanzadora, una lengua para el uso diario, de la cual carecía. El hecho de que la lengua de Manzoni se convierta en modelo italiano culto, incluso en su temprana elevación a clásico escolar por excelencia, y la decisión de aprovechar su lengua como modelo pedagógico de lengua nacional, hizo que se impusiera la exigencia de entrar en los mecanismos y evoluciones de su lengua y estilo.

Además de los grandes autores de la literatura nacional para quienes se podía documentar el acto creativo en su devenir, hay otro elemento que favoreció el desarrollo en Italia de una sensibilidad especial por los problemas que implica la filología de autor. Me refiero a la difusión de los métodos de reconstrucción crítica del texto desarrollados en el mundo germánico y que encontraron su primera aplicación en los clásicos latinos y griegos. El objetivo es el de reconstruir el original, de enmendar el texto y depurarlo de las interpolaciones que se le han incrustado, siempre a partir de todos los testimonios que de él sobreviven. Gracias a la escuela de Michele Barbi (es de 1938 la recopilación de sus estudios sobre clásicos italianos y nueva filología), la literatura italiana, a pesar de la inundación del esteticismo idealista de Benedetto Croce, fue, dentro de las modernas, una de las primeras a la que se le aplicaron cuidados filológicos tradicionalmente reservados a los textos antiguos; y el dato que nos interesa resaltar es que Barbi toca tanto problemas de crítica textual (la *Commedia* de Dante) como obras de filología de autor (el de las neoclásicas *Grazie* de Foscolo, o de los románticos *Promessi Sposi* de Manzoni). Es indudable que esto contribuyó a desarrollar en los italianistas una preocupación especial también por las variantes de autor.

Bénédicte Vauthier no dejó de remitir también al estructuralismo como elemento orientador de la *critique génétique*. Creo que se refería al estructuralismo lingüístico, pero, por cierto, hay estructuralismo y estructuralismo. Una corriente del movimiento nos educó más bien a ver el texto, incluso a partir de la etimología de lat. *textus*, como el entramado de signos que cobran coherencia y sentido de las relaciones que traban entre sí. Esta idea es clave en la semiótica italiana, y sobre todo en la reflexión teórica de Cesare Segre (el maestro a quien ya aludió Bénédicte), quien funda en el análisis textual cualquier interpretación de la obra literaria. Baste con recordar que a una selección española de los estudios de Segre se le dio el título de por sí elocuente de *El buen amor del texto* (Segre 2004)³.

Mi coincidencia con la señora Vauthier se extiende también al punto posiblemente más delicado de su exposición, es decir, la diferencia que existe entre la *critique génétique* y la filología de autor. Todo depende de lo que nos interese. Si pretendemos reconstruir el proceso creativo en sí, nos valdremos de la metodología genética. Si, en cambio, nos interesa más el texto, en su historia dinámica, es cierto que acudiremos a la filología de autor. Los grandes maestros de la filología de autor italiana se han venido dividiendo entre el rechazo del método francés (Isella) o su aparente aceptación dentro de una lógica conciliadora (Segre). Creo que la postura de Segre corresponde, en el fondo, a una estrategia argumentativa. Se trata de reducir al mínimo la diferencia respecto al adversario para minimizar su posición. Pienso en una de las últimas intervenciones públicas de Segre, la plenaria “Lachmann et Bédier: la guerre est finie” que pronunció en el 27 Congreso internacional de filología románica de Nancy (julio de 2013). A la espera de las actas, desde el resumen de la ponencia se pone al descubierto que en la visión de Segre ya no hay guerra porque todos han

³ Ofrezco un balance de la labor de Cesare Segre, y de su repercusión en España, en Mazzocchi, 2014.

aceptado la lógica del error significativo.⁴ Tampoco me convence la propuesta que Segre (2010) avanza en la introducción a la reimpresión facsimilar de la edición de los fragmentos autógrafos del *Orlando furioso* de Ariosto que publicó en 1937 Santorre Debenedetti, su tío materno. Se trata, como es sabido, de un capítulo fundamental de la historia de la filología de autor. Debenedetti ofrecía el texto, cuidadosamente editado,⁵ de los pocos fragmentos autógrafos del poema del Ariosto, todos correspondientes a las estrofas añadidas en la tercera edición de 1532. La reseña de Contini (*Come lavorava l'Ariosto*) publicada en el mismo 1937 en *Il meridiano di Roma* desencadenó la reacción de Croce contra la “critica degli scartafacci” (“crítica de los cartapacios”) y llegó a ser un texto fundador de la nueva crítica. Pues bien, retomando el trabajo de su tío, quien tuvo en su formación una proyección notable, Segre lo considera como una anticipación de la crítica genética, al ocuparse de la fase incipiente, auroral, del acto creativo. Los papeles de la Biblioteca Ariostea, conservados por los descendientes del poeta y recogidos por devoción municipal cuando la ciudad se dotó de una nueva biblioteca en el siglo XVIII (la ducal siguió a los Estes a Modena en el año 1598) muestran, en efecto, el nacimiento, paso a paso, hasta del endecasílabo, con su prosodia y su ritmo, y luego la construcción de la octava (la magnífica octava ariostesca). Segre veía en cambio como filología de autor el estudio (al cual el mismo Debenedetti se dedicó, y en su zaga el mismo Segre) de las variantes que separan las tres ediciones impresas sucesivas de 1516, 1521 y 1532. Creo que ningún crítico genético aceptaría esta propuesta de Segre, que surge sin duda de la voluntad de conciliación; en efecto, por muy fragmentarios e incipientes que sean los documentos que maneja

⁴ Segre ya enunció y argumentó esta idea en el congreso de Santiago de Compostela de 2009 (Segre 2014) a la luz de las posturas que ha venido tomando la filología francesa en estos últimos años. Y en la primera de las *Due lezioni di ecdotica* (Segre 1991) empieza a asomar de forma clara esta perspectiva.

⁵ Aunque hoy deseáramos una transcripción más diplomática. Cfr. Italia-Raboni, 2010: 22; y los “criteri editoriali” adoptados por Dorigatti para la su edición crítica de la *princeps* del poema, muy atentamente cuidada por el autor (Ariosto 2006: CLX-CLXX).

Debenedetti en los *Frammenti*, en todo caso los mismos cobran sentido en función del todo, si se quiere de lo que serán; y se editan para apoyar la interpretación global de la obra. Este último aspecto no se le escapó a Contini, que con su reseña venía a demostrar en el fondo cómo el nivel estético conseguido en el manejo de la octava real que evidenciara también Croce, era el resultado de un proceso técnico dinámico. Pero al mismo Debenedetti no se le escapa que su edición no era meramente erudita, sino que abría pistas para la mejor comprensión de la poesía de Ariosto, de la totalidad de su poesía.

Quisiera pasar ahora a examinar otro aspecto, es decir, la relación que existe entre la crítica textual reconstructiva y la filología de autor. Es normal que las dos realidades se presenten como separadas, y se entiende bien la razón de ello. El objetivo del editor crítico de un texto que dispone de testimonios que documentan su transmisión como texto ya cerrado pero no el proceso anterior, evidentemente es el de reconstruir el texto en su forma original: empleando un método u otro (la guerra continúa, y los métodos son irreconciliables, como demuestra el hecho de que lleven a resultados muy diferentes a partir de los mismos datos), el editor pretende corregir el texto aproximándolo cuanto más sea posible a la voluntad del autor, a la última, definitiva, única voluntad del autor consignada en la obra concluida para que corra mundo. Se trata de una tensión ética profunda que reconoce el papel del autor, y pretende reducir los daños (de varia índole) producidos por la transmisión y pueden llegar a condicionar de forma grave la recepción. Nada más trascendente para la interpretación correcta de un texto que una preocupación que a veces se considera anticuada y trabajo propio de viejos eruditos. Piénsese que hasta los años ochenta del siglo XX, ya superada la Transición española, la más difundida edición de bolsillo de *Cómo se hace una novela* de Unamuno ofrecía el texto censurado que había preparado García Blanco para la segunda edición de las *Obras completas* de don Miguel (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958). La obra, que pertenece a la fase del exilio francés de Unamuno, y no se había vuelto a publicar después de la primera edición argentina de 1927, es recogida por el devoto

unamunista Manel García Blanco con cortes abundantes y extensos de los violentos comentarios políticos que le merece a Unamuno Primo de Rivera, comentarios por supuesto inoportunos en la España franquista. La posterior edición de las *Obras completas* (Madrid, Escelicer, 1966-1971) publicada por el mismo García Blanco, ofrece finalmente el texto completo y sin censuras, pero en la edición de bolsillo, de difusión incomparablemente más amplia, se siguió imprimiendo durante mucho tiempo la versión censurada. Cerciorarse de la fiabilidad del texto que se lee, incluso cuando no parece tener lugar la sospecha (García Blanco era un admirador de Unamuno, Alianza una editorial muy seria y no afín al régimen) es un deber, del lector antes que del filólogo.⁶

En una edición crítica del texto reconstruido a partir de un número n de testimonios apógrafos, todos dependientes directa o indirectamente del original perdido, el texto dialoga constantemente con el aparato de variantes: se entiende que todas las variantes desechadas y que se recogen en el aparato son malas frente a la buena lección, que es la que figura en el texto. Por supuesto, el aparato, que recoge lo desechado por el editor, las voces de los testimonios que él no considera dignas de ser oídas, es fundamental por varias razones: ninguna edición crítica puede omitir el aparato, donde el editor esquematiza la situación de los testimonios, y nos permite averiguar sus elecciones y su propuesta de reconstrucción, recogiendo las alternativas que tenía y ha desechado. El aparato de documentos de autor, al contrario, registra el cambio de la voluntad del autor, así que todas las variantes del aparato son buenas, es decir, auténticas. En *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, la obra tan magistralmente editada por Bénédicte Vauthier (Goytisolo 2012), hay secuencias que llegan a tener cinco o seis redacciones sucesivas, cada una superando la anterior, pero todas de autor, y por tanto auténticas. En un aparato de tipo genético o evolutivo lo que se registra es la evolución de la

⁶ Se pueden encontrar todos los datos en mi introducción a la edición italiana de la obra (Unamuno 2012²).

voluntad del autor, una serie de datos que ningún crítico textual puede someter a un juicio jerárquico, o (menos) a un proceso parecido al de la *selectio* de la estemática clásica, cuando de lo que se trata es más bien de reconstruir la historia de la obra, la evolución del acto creativo.

En resumen, nada más alejado, aparentemente (y hasta ontológicamente) que los principios que un editor tiene que aplicar cuando trabaja con materiales de autor que cuando no dispone de ellos, y su problema consiste en reconstruir a través de ecos la voz original del autor.

Sin embargo, es también innegable (aunque normalmente poco considerada) la existencia de parecidos importantes entre las dos situaciones. No creo que sea ninguna casualidad el que en países como Alemania e Italia se haya desarrollado una filología de autor con miras reconstructivas, mientras que de un país como Francia, con poco apego a la crítica textual, nos llega un modelo de trabajo sobre borradores que no aspira al derecho/deber de la reconstrucción ecdótica, o hasta se lo niega. Por algo será, si donde no hay un sólido cultivo de la crítica textual también se observa una atención poco textual por los documentos supervivientes de la labor progresiva del autor.

Pero veamos los parecidos más evidentes entre filología textual y filología de autor. El primero es la exigencia de la representación. Representar de forma legible y clara una historia textual no equivale a la reproducción de los testimonios o a la transcripción fiel de cada uno de ellos. Un viva por las reproducciones digitales, y la accesibilidad de los documentos, en particular en lo que se refiere a los archivos de autor, pero que quede bien claro que esta actividad benemérita (también por razones de conservación) y que indudablemente facilita la circulación del saber, no es una operación de tipo ecdótico, no sustituye el estudio genético de una obra. En todo caso, ante el frecuente caos enmarañado de los autógrafos, el estudioso que quiera reconstruir la historia que representan y hacerla legible deberá seleccionar lo que importa frente al dato desdeñable, y decidir cómo representar para sus destinatarios la situación en cuyo examen se ha detenido. Naturalmente, el problema de la representabilidad de

documentos de autor puede ser desesperante, y obligarnos a arrojar la toalla; y es evidente que, ante una gran cantidad de cambios, es mucho más económico editar de forma aislada las distintas redacciones que recoger sus variantes respecto a la última en un único aparato.

Otro parecido que asocia una edición reconstructiva a una hecha a partir de materiales de autor es el de la objetivación. Me refiero a la preocupación de demostrar, o de fundar objetivamente, una propuesta, evitando una arbitrariedad impresionista o (peor) una apreciación estética subjetiva. Un editor, que nos ofrezca el texto crítico de un texto para el cual no disponemos de autógrafos y cuyos testimonios pueden ser cronológicamente remotos respecto a la época de redacción de la obra, y otro que, a partir del estudio minucioso de cientos o miles de papeles, nos enseñe cómo un autor ha llegado a la versión definitiva de su obra, o por qué ha decidido cambiarla y retocarla, estarán tanto más contentos y seguros de su labor cuanto más objetiva y profunda resulte su hipótesis de reconstrucción. Claro, una hipótesis, ya que según la conocida fórmula de Contini, una edición no es más que una “hipótesis de trabajo”,⁷ se trata de una fórmula veces mal interpretada, porque se ha querido ver en ella la expresión de cierto escepticismo, cuando en cambio apunta solo a los límites objetivos determinados por la tradición con la cual el editor trabaja, prácticamente siempre lagunosa, con lo cual el método del error significativo no puede rendir lo que puede. Por otra parte, la fórmula de Contini apunta también al hecho de que ninguna edición es definitiva, y que la labor del editor está sometida al control de sus lectores, a partir del diálogo entre el texto crítico y el aparato, al que ya se aludía. A veces se nos acusa a los críticos textuales de ser unos Viollet-le-Duc, el gran arquitecto francés de la generación de restauradores decimonónicos. Está claro que su reconstrucción de Carcassonne no nos devuelve la ciudad medieval, sino la imagen que de la misma podía tener la época del

⁷ “Il difetto di Bédier è evidentemente quello di non accorgersi che un’edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi in sistema i dati” (Contini 1968: 95).

restaurador; dicho esto, salta a la vista una diferencia importante entre el arquitecto recreador y el crítico textual: salvo contadas excepciones (el empleo de reactivos químicos para leer lo tachado, o los retoques en autógrafos poco legibles...), con sus propuestas reconstructivas los filólogos no destruyen los testimonios; y es más: el turista que pasea por Carcassonne no recibe todas las informaciones sobre las intervenciones del arquitecto de las que dispone, en cambio, el lector de una edición crítica si el editor es honrado y sabe cómo se trabaja. El carácter hipotético se extiende también a las ediciones de materiales de autor, y tenemos así un segundo parecido de peso. Si, en palabras de Alberto Blecua, “un editor tiene derecho a equivocarse en la *selectio* y en la *emendatio*, pero una deficiente *collatio*, un texto con errores y un aparato crítico defectuoso hacen inservible una labor penosa, larga y, en general, con no demasiadas satisfacciones” (Blecua 1983: 153), cuando pasamos a papeles de autor tenemos que reconocernos el mismo derecho, por ejemplo (a falta de pruebas objetivas), a la hora de fijar la cronología relativa de los documentos, o de las variantes que figuran en el mismo documento, y no digamos cuando se trata de fijar la relación con el todo. El carácter hipotético del trabajo filológico nos da también el derecho/deber de darnos por vencidos, no necesariamente por nuestros límites humanos, sino por los datos de que disponemos o no disponemos. La pérdida de testimonios (por ejemplo, la de una rama entera de la tradición) puede reducir mucho la seguridad de nuestra reconstrucción (con el caso clásico de reducción a bífida de una tradición tripartita); otro ejemplo: una tradición muy contaminada puede convertir en vano el esfuerzo de la *constitutio stemmatis*, dejando bien claro, por cierto, que el estema es un deber del filólogo (que no puede renunciar a él por prejuicios positivos o negativos), pero no un derecho: un estema mal fundado, o que es el resultado de un estudio parcial y arbitrario de los datos de la *collatio* es un *monstrum* que solo puede producir daños. Por otra parte, toda la filología de autor (y no solo la decimonónica) está cuajada de esfuerzos generosos, pero de consecuencias graves, para que todo funcione: omitiendo el editor los datos

que no encajan con su reconstrucción, procurando dar una idea falaz de acabado y cumplido (incluso acudiendo a la técnica del relleno), o llegando a reconstruir como tales obras que el autor concibió solo como proyectos, luego abandonados.

Finalmente, hay un tercer parecido ente la filología de autor y la crítica textual: es decir la doble verdad, dentro de la cual ambas trabajan. Se trata de la fórmula que acuñó un gran filólogo románico, D'Arco Silvio Avalle.⁸ Pongo un ejemplo. En los testimonios de traducciones o textos humanistas castellanos del siglo XV son frecuentes los malentendidos de los copistas ante los latinismos empleados por los traductores,⁹ normalmente inspirándose en los originales que traducían; se trata evidentemente de errores, que van en contra tanto de la voluntad del traductor como de la del autor del texto original; pero estos errores textuales expresan la verdad del testimonio, son reveladores del nivel cultural del copista. Un proceso de deterioro textual, de falsificación del texto, nos dice cómo un texto se leyó, nos representa la verdad de su ambiente de recepción. El concepto de la doble verdad se puede extender a la filología de autor. Hay que superar la idea de última voluntad del autor como valor supremo: fases enteras o elementos del texto pueden haber sido rechazados por el autor, pero en un momento determinado fueron la verdad para él. Hablar de “verdad del testimonio” es fundamental, pues, también para los papeles de autor.

Cuando toco una cuartilla autógrafa de Unamuno en la Casa Museo de Salamanca, ¿qué sujeto con los dedos? ¿Un texto, un autógrafo, un documento? Los términos no son sinónimos e indican otras tantas

⁸ Se puede ver, por ejemplo, Avalle 2002. Sobre el método de Avalle es importante la reflexión de Leonardi (2002).

⁹ La *princeps* zamorana de 1483 del diálogo *De vita felici* de Lucena, de la cual descende el resto de la tradición impresa (4 ediciones), transforma por ejemplo *divos* en *dignos*, *fratriçida* en *fancista*, *sonoras* en *señoras*, *imbelers* en *núbiles* (enmendado *ope ingenii* en *débiles* por una de las ediciones posteriores); y con gran frecuencia se deforman los nombres clásicos, incluso de personajes bien conocidos (*de Servo Tulio* pasa a *descriuio Tulio*); cfr. Lucena, 2004: 50-52.

perspectivas de enfoque del objeto material. Es fundamental, por tanto, recuperar de la *textual bibliography* inglesa y de la teoría moderna de la catalogación la idea de documento aplicada al libro impreso: el ejemplar de una edición determinada de un texto tiene valor documental por las anotaciones manuscritas que lleva, su encuadernación, o su misma presencia en una colección determinada; y como tal documento este ejemplar le hablará de forma diferente (sin que se pueda excluir la complementariedad, naturalmente) a un historiador del libro, a un especialista de historia de la lectura, a un lingüista o a un crítico textual. Como a un libro impreso, también a un autógrafo (no importa si es de Calderón o de un autor contemporáneo) se le pueden hacer preguntas muy diversas aunque todas legítimas. Estamos en Valladolid: pensemos en el archivo de Simancas, el monumento en papel erigido por los Austrias. Los documentos de Simancas (el documento individual o series enteras entendidas como conjunto) también se pueden someter a interrogatorio para satisfacer curiosidades muy distintas y desde metodologías muy dispares. No podemos olvidar que también alrededor de los archivos de autor se mueven profesionalidades diferentes: hablamos de depósitos documentales, que por ello mismo, como el Archivo General de Simancas, no pueden estar en función de una metodología. Los problemas de catalogación, conservación y puesta en valor de papeles de autor son científicos: nada más difícil que catalogar un autógrafo; y estos problemas son los que tienen que solucionar los profesionales de un archivo. Pero la adhesión, o la misma constitución de un centro, en función de uno de los posibles métodos de estudio y aproximación a los documentos del acto creativo es negativa, precisamente porque puede condicionar, restándoles subjetividad, la catalogación, conservación y puesta en valor. La perspectiva de la filología de autor (el resultado) y la de la crítica genética (el proceso) son diferentes, aunque nacen de un mismo interés por la creación como algo dinámico.

Concluyo en términos apologéticos (en el buen sentido, ya que me dirijo a hombres y mujeres de buena voluntad) resaltando algunos corolarios:

*La filología de autor no tiene por qué terminar siempre en edición; no creo que se pueda separar el trabajo del editor y el estudio filológico de un texto, no existe una edición sin estudio, pero no siempre un estudio serio concluye positivamente sobre la realizabilidad de una edición. Como filólogo de autor no soy menos juez que el crítico textual a la hora de buscar la verdad del texto, y esto a pesar de que los testimonios procedan todos de una misma persona; y un juez puede legítimamente concluir que no tiene bases para dictaminar. Hay que reconocer un límite que en el caso de la filología de autor es el marcado por la representabilidad y la disponibilidad de documentos.

*Nunca podemos perder de vista, trabajando sobre papeles de autor, la necesidad de averiguar la existencia del proyecto editorial: Unamuno, por ejemplo, según nos está demostrando la insistida exploración de Paolo Tanganelli,¹⁰ mueve capítulos de libros de proyecto en proyecto, pero hay solución de continuidad; considerar como un conjunto materiales que pertenecen a proyectos diferentes (no siempre realizados, o realizados de forma muy parcial y abandonados) es un error, incluso cuando partes de un proyecto confluyen en otro.

*Una cuestión clave es la del *avantexte*/antetexto. Aquí hay un elemento de distancia irreconciliable entre filología de autor y crítica genética. El concepto de *dossier* como lo desarrolla, por lo menos en su fase heroica, la crítica genética admite materiales de todo tipo: borradores, esquemas, apuntes etc, pero también el epistolario del autor en la época de redacción de los borradores, o sus materiales de consulta (fotos, planos de ciudades, libros y folletos, lecturas paralelas a la redacción de su obra, etc.). Se trata evidentemente de un material muy útil e importante, que sin

¹⁰ Se puede seguir su línea de investigación en los *Cuadernos de la Cátedra Mguel de Unamuno*.

embargo no documenta el acto creador, sino simplemente su preparación. Muchas veces las informaciones sobre la historia del texto son ajenas al texto mismo; se trata de una información importantísima, que puede orientar de forma decisiva la labor del filólogo, pero no es texto. La preocupación por fijar las fronteras del texto, por muy movedizo que este sea, es esencial para el filólogo, y le parece en cambio expresión de una árida rigidez al crítico genético.

*Insisto en que se ha renunciado, en el ámbito de la filología de autor, a la idea de última voluntad del autor. Tengo que reconstruir el texto y sus avatares, pero no tengo por qué respetar la última voluntad del autor: para *Paisajes después de la batalla*, en lugar de la última edición de 2006 se podía haber dado como texto el de la edición de 1982, que correspondía al cierre de una fase de la poética de Goytisolo: en este caso, íbamos a tener un aparato genético con las variantes de todos los testimonios anteriores a esta edición de 1982, y un aparato evolutivo con los resultados de la *collatio* de los materiales posteriores. Un caso muy trascendente de lo que digo es el representado por las rimas de Herrera, que contrapuso hasta la muerte a dos filólogos de la talla de José Manuel Blecua y Oreste Macrì. Para Macrì (1972²), el cotejo de la edición de 1582 y de la edición póstuma ordenada por Pacheco (1619) muestra la evolución progresiva del poeta hacia una estética prebarroca. Macrì sostiene y demuestra esta hipótesis, pero en ningún momento dice que la fase posterior, representada por la edición Pacheco, sea más bonita. Al contrario, Blecua (que considera manipulado el texto de Pacheco), funda su aserto también sobre una descalificación estética de las variantes que los textos de la edición de 1582 que se retoman en la de 1619 presentan en esta: “medite el lector en que un poeta muy riguroso ha escrito la bellísima elegía III a fines de 1571 o principios de 1572 y la ha publicado él mismo en 1582, y en esa elegía, desde los primeros versos, aparecen en P variantes que han deshecho desde aliteraciones prodigiosas a dialefas sorprendentes [...] Nótese cómo en la primera versión se hace un uso prodigioso, y lleno de sabiduría poética, de la aliteración, del encabalgamiento y de la dialefa” (Herrera 1975: I, 19-

20); lo que Blecua se niega a aceptar es que se pueda atribuir al autor la negación de su profundo renacentismo: “Los textos de Herrera son muy claros, y aunque podríamos escoger otros parecidos, no llegaríamos a otras conclusiones. Herrera es un poeta típicamente renacentista, capaz de recomendar, como dice, el uso de voces viejas y nuevas, siempre que se guarde un límite y no se caiga en la afectación” (*ibidem*: 44). Un crítico textual tiene que renunciar al juicio estético, y tratar más bien de comprender lo que ha pasado. La frase de Contini citada por Bénédicte Vaultier sobre la “constante aproximación al valor [entiéndase el estético]” revela el influjo del idealismo de Croce, que trasluce en todos sus trabajos, ya casi legendarios, sobre las variantes de Petrarca o Leopardi: la idea es siempre la del gran artista que va mejorando su obra y consiguiendo logros superiores. Hoy la mayoría de los filólogos no compartirían una actitud parecida.

*A pesar de la apreciable evolución, es cierto que desde la filología de autor nos cuesta entender el apego a veces fetichista a los autógrafos que manifiesta la crítica genética: es un lujo poder trabajar con autógrafos, pero una edición impresa corregida por el autor, o un idiógrafo salido del círculo del autor o copiado por su propio secretario pueden tener, por lo menos en términos de crítica textual, el mismo valor de un autógrafo. La crítica genética, en cambio, aun tiende a detenerse ante la falta de autógrafos.

Y cierro con una provocación. ¿Qué hacemos en los casos donde se mezclan en los testimonios de una obra la filología de autor y la crítica textual? El *Polifemo* de Góngora, al cual me vengo dedicando, es muy revelador al respecto: los errores más crasos del copista se mezclan con las variantes de autor de Góngora, las creativas de lectores-copistas de un excelente nivel de competencia, y las sugerencias ajenas que el autor hace propias, según nos muestra el epistolario. En casos como este, mucho más frecuentes de lo que se podría creer, hace falta adoptar una perspectiva editorial de conjunto, y plantearse el problema básico de la distinción entre lo que es variante de autor y lo que no lo es; y muchas veces son los principios de la crítica textual los que nos llevan por el buen camino.

Pensemos en el manuscrito de San Lúcar de Barrameda de San Juan de la Cruz: según nos enseña la mejor conocedora de los problemas textuales de sus obras, Paola Elia¹¹, solo la *constitutio stemmatis* nos permite darle a las variantes autógrafas del códice de San Lúcar todo su valor: sin estema, difícilmente podríamos interpretar esas correcciones autógrafas, que corresponden a una revisión (imperfecta) que el autor realizó de un apógrafo autorizado del *Cántico*, ni sabríamos aprovechar lo que nos pueden orientar para afrontar el problema de la doble redacción. Lo cual, entre otras cosas, nos permite declasificar la redacción B a lo que es un intento de revisión del texto, movido por preocupaciones de ortodoxia, del todo ajeno a la voluntad de autor, pero muy comprensible dentro de una recepción de su texto que resultaba cada vez más problemática y peligrosa, Esto casi viene a decir que incluso dentro del recinto de la filología de autor, donde parece dominar y brillar en su máximo grado la voluntad del creador, *extra stemma nulla salus*.

¹¹ Juan de la Cruz, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariosto, Ludovico (2006), *Orlando Furioso secondo la princeps del 1516*, edición crítica a cura di Marco Dorigatti, Firenze: Olschki.
- Avalle, D'Arco Silvio (2002), *La doppia verità: fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Barbi, Michele (1938), *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori. Da Dante Al Manzoni*, Firenze: Sansoni.
- Blecua, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- Ciociola, Claudio (Ed.) (2001), *La tradizione dei testi*, en *Storia della letteratura italiana*, Roma: Salerno.
- Contini, Gianfranco (1968), "Scavi alessiani", en *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano: Il saggiautore, pp. 59-95.
- Cruz, Juan de la (2002), *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona: Crítica.
- Filología* (1994, impr. 1996), XXVII, *Crítica genética*, a cargo de Élide Lois.
- Goytisolo, Juan (2012), *Paisajes después de la batalla*, preliminares y estudio de crítica genética de Bénédicte Vauthier, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Herrera, Fernando de (1975), *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, anejos del "Boletín de la Real Academia Española".
- Italia, Paola-Raboni, Giulia (2010), *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma: Carocci.
- Leonardi, Lino (2002), "Ricordo di D'Arco Silvio Avalle", *Medoevo romanzo*, XXVI, pp. 3-18.
- Lucena, Juan de (2004), *De vita felici*, ed. de Olga Perotti, Como-Pavia: Ibis.
- Macrì, Oreste (1972²), *Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos.
- Mazzocchi, Giuseppe (1997), reseña de *Filología* (1994), *Il Confronto Letterario*, XIV, pp. 827-829.

- Mazzocchi, Giuseppe (2013), reseña a Vauthier-Gamba Corradine, *Il Confronto Letterario*, XXX, pp. 368-371.
- Mazzocchi, Giuseppe (2014), “Per Cesare Segre: linee di un maestro”, *Cuadernos de Filología Italiana*, XXI, pp. 339-347.
- Segre, Cesare (1991), *Due lezioni di ecdotica*, Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Segre, Cesare (2004), *El buen amor del texto*, Barcelona: Destino.
- Segre, Cesare (2010), “Premessa”, en Ludovico Ariosto, *Frammenti autografi dell’“Orlando Furioso”*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. V-X.
- Segre, Cesare (2014), “Problemi teorici e pratici della critica testuale”, en *Opera critica*, Milán: Mondadori, pp. 356-373.
- Unamuno, Miguel de (2012²), *Come si fa un romanzo*, a cura di Giuseppe Mazzocchi: Como-Pavia, Ibis.
- Vauthier, Bénédicte-Gamba Corradine, Jimena (Eds.) (2012), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca: Universidad de Salamanca.