

# DEL MANUSCRITO AL TEXTO: ALGUNAS CALAS EN LA GÉNESIS TEXTUAL DE *RAPSODIA*, DE PERE GIMFERRER<sup>1</sup>

FROM MANUSCRIPT TO TEXT: A  
RESEARCH IN THE TEXTUAL GENESIS  
OF *RHAPSODY*, BY PERE GIMFERRER

JUAN JOSÉ LANZ

*Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea*

RESUMEN: A partir de los planteamientos desarrollados por la *genética textual* y la *crítica genética*, atendiendo a sus últimas aportaciones y considerando otras perspectivas complementarias, como las de la *filología de autor* o la *filología de los textos modernos*, entre otras, se lleva a cabo en este artículo un análisis de la génesis textual de *Rapsodia* (2011), de Pere Gimferrer, realizando unas calas en el manuscrito original, que revelan ciertos rasgos del «taller del poeta». En función de dicho análisis, se establecen una serie de conclusiones generales válidas para el estudio de los manuscritos y borradores de textos poéticos contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: crítica genética; Pere Gimferrer; manuscritos; poesía española contemporánea.

ABSTRACT: From the approaches developed by textual genetics and genetic criticism, taking into account their latest contributions and considering other complementary perspectives, such as those of author's philology or the philology of modern texts, among others, an analysis of the textual genesis of *Rhapsody* (2011), by Pere Gimferrer, based on some studies in the original manuscript, which reveal certain features of the «poet's workshop», is carried out in this article. Based on this analysis, some general conclusions valid for the study of manuscripts and drafts of contemporary poetic texts will be established.

1 Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

KEY WORDS: Genetic criticism; Pere Gimferrer; manuscripts; Contemporary Spanish poetry.

## INTRODUCCIÓN

Fue Almuth Grésillon (1992) quien señaló un posible origen remoto para la genética textual en «The Philosophy of Composition», que Edgar Allan Poe había publicado en abril de 1846, como comentario a su poema «The Raven» (Poe, 1973). El texto de Poe desmitificaba el concepto de inspiración y enfocaba su análisis del fenómeno poético no desde la perspectiva de la *expresión*, sino desde la perspectiva del *efecto* que quiere lograr. Pero, además, Poe pretende allí mostrar en un texto crítico «los engranajes [que] constituyen la utilería del *histrión* literario», hacer visible lo que ocurre en las «bambalinas» de la escritura, mostrar los «engranajes» del proceso literario; es decir, pone su acento en el proceso de producción del texto y no en su resultado como producto; en el proceso de la *escritura* y no en el resultado de lo *escrito*; en la *génesis* textual que nos muestra el camino por el que se desechan diversas opciones de escritura, y no en el resultado del texto como un todo acabado y finito; en el *proceso* de escritura y no en la *estructura* de lo escrito<sup>2</sup>. Es decir, el texto de Poe apuntaba implícitamente a un dinamismo característico de la *producción* escritural, que habría de interesar a la genética textual (Hay, 2008: 43-44), frente al postulado de la *clausura* del texto literario característica del estructuralismo. No en vano, Baudelaire, al traducir el artículo de Poe, había titulado el texto *La genèse d'un poème* y, en el preámbulo, invitaba al lector: «Ahora veamos las bambalinas, el taller, el laboratorio, el mecanismo interior, según como gusten de calificar el *Método de composición*» (2010: 157).

Pero no exageremos nuestra lectura *geneticista* del texto de Poe, porque el propio poeta subraya que su intención es demostrar que «la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la

2 Véase un buen resumen de estas perspectivas en Pastor Platero (2008a) y Lluch-Prats (2010). *Vid.* Hay (1979), Hay (1993), Contat y Ferrer (1998), Espagne (1998), Biasi (2000), Ferrer y D'Iorio (2001), Hay (2002), Italia y Raboni (2014) y Biasi y Herschberg Pierrot (2017). Para textos hispánicos contemporáneos, pueden verse Blasco (2011), Vauthier y Gamba Corradine (2012) y Martínez Deyros (2018b).

precisión y el rigor lógico de un problema matemático»; en definitiva, hay una cierta determinación lógica en la concepción constructivista de Poe que apunta a una cierta visión del texto como consecuencia inevitable del pre-texto o ante-texto, lo que evidentemente entra en contradicción con uno de los preceptos básicos de la genética textual (Lois, 2001: 18; Lebrave y Grésillon, 2009). Tal como subrayará Pierre-Marc de Biasi, «para la genética, el texto no es una configuración de sentido acabada» (2008: 149), sino un proceso de construcción abierto; no el *Texto*, sino los *textos*, el texto como *posible necesario*, reivindicará Hay como núcleo de trabajo de la crítica genética (2008: 46 y 52).

En esa dimensión «constructivista» que subraya la crítica genética se podía evocar también como precedente de esta, en el ámbito de la poesía moderna, el tratado *¿Cómo hacer versos?* (1926), de Vladimir Maiakovsky (1974), o las reflexiones de Paul Valéry (2007) en sus conferencias y *Cuadernos*, o incluso más concretamente su texto *Au sujet du Cimetière marin* (1933), o *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), de T. S. Eliot, o *Probleme der Lyrik* (1951), de Gottfried Benn. Lo cierto es que, desde el ámbito poético, esa preocupación por el *taller del escritor*, por su *laboratorio*, es una constante de la producción artística contemporánea; a pesar (o incluso tal vez como consecuencia de ello) de la objetivación que los métodos formales adscribieron al texto poético.

Esta curiosidad por el «cómo se hizo el poema» ha hecho que se atiendan los materiales de los poetas (borradores, manuscritos, etc.) con cierta asiduidad y pone de relieve, una vez más, la vinculación de la genética textual con el análisis de los *dossiers de génesis* poéticos o que se preste atención a lo que se ha denominado como *filología de autor* (Isella, 1987). Es verdad que el *dossier de génesis* que se conforma para la escritura poética es de carácter bien diferente al que se suele conformar para la narrativa (Aparicio Maydeu, 2011)<sup>3</sup>, para el ensayo o para el teatro: aquí rara vez encontraremos hilos argumentales, esquemas de desarrollo, síntesis de personajes, descripciones de espacios, etc. Si bien es cierto que cada material sugerirá su propio modelo de estudio, también es verdad que pueden darse algunos ejemplos en el ámbito de la poesía española contemporánea

3 Un ejemplo magnífico puede verse en la edición genética de *Paisajes después de la batalla*, de Juan Goytisolo, realizada por Bénédicte Vauthier (en Goytisolo, 2012; puede consultarse ahora en Vauthier y Santos Zas, 2017).

que atañan a un modelo metodológico y que permitan percibir y desarrollar algunas de las propuestas que hace la genética textual.

Jean Bellemin-Noël (2008) planteó la necesidad de establecer al menos tres tipos de materiales, «documentos de redacción», con los que puede trabajar el investigador: el *manuscrito*, entendido como «un conjunto de soportes materiales que se apoya en el texto»; los *borradores*, «el conjunto de documentos que han servido para la redacción de una obra»; un *ante-texto*, «una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser una lectura en continuidad con el hecho definitivo». Los borradores aportan diversa información de la *génesis textual* y pueden resultar útiles para la reconstrucción del *ante-texto*: informaciones extratextuales, que pueden no tener ninguna relación con la producción de enunciados literarios; indicaciones de anotación, que aportan indicios de una manera de redactar circunstanciada (hechos gráficos, huellas gestuales, elección de papel, tinta, etc.) e indican la manifestación del sujeto que escribe; comentarios que tratan sobre el texto, sobre todo a propósito de lo escrito; notas de control, que se relacionan normalmente con comentarios metatextuales. Todo ello lleva a una necesaria delimitación entre lo «textual» y lo «redaccional». Por su parte, Javier Blasco (2011: 67-169), siguiendo el modelo establecido por Pierre-Marc de Biasi (2008: 120)<sup>4</sup>, ha distinguido tres fases diferentes en el proceso de escritura poética: una fase pre-redaccional, que incluye todos aquellos elementos que permiten documentar obsesiones, preocupaciones, intereses o estados de ánimos que provocan la escritura; una fase redaccional, a la que pertenecen todos aquellos materiales que permiten documentar el proceso en el marco en el cual las notas previas se estructuran y articulan, estableciendo una serie de estadios redaccionales propiamente dichos (cambios, correcciones e inestabilidad textual) y una puesta en limpio de una versión próxima a la «copia para la imprenta»; y una fase editorial, que considera aquellos cambios que el escritor introduce en el texto a partir del momento en el que este se hace público.

Es precisamente en la concepción del *ante-texto* donde la *filología de autor* viene a discrepar de la *genética textual*, al considerar como

4 Allí diferencia cinco fases: fase pre-redaccional, fase redaccional, fase pre-editorial, primera fase editorial (bajo control del autor) y segunda fase editorial (fuera del control del autor).

*ante-texto* «el conjunto de los datos materiales relativos a todo lo que ha precedido el texto», lo que incluye dos conjuntos de materiales: aquellos que no tienen relación directa con el texto; aquellos inmediatamente relacionados con el texto. La *filología de autor* tiende a relegar los materiales no directamente relacionados con el texto a una posición subordinada (como apéndices o en volúmenes aparte); su fin, más que «intentar seguir al ralenti el acto de la escritura», es «traducir el manuscrito en signos claros, representando, a ser posible, la cronología de la composición que se ha logrado reconstruir» (Italia y Raboni, 2014: 8-10).

En los últimos años, se ha venido proponiendo un acercamiento de las diversas tendencias en los estudios del texto, intentando complementar las perspectivas que cada una de estas tendencias aporta. Jean-Louis Lebrave, que reducía las operaciones a que atendían los genetistas en el estudio de los manuscritos a cuatro (añadido, supresión, remplazamiento y desplazamiento) a través del decurso del tiempo (2009: 15), proponía la concepción de una crítica genética como «*poétique de transitions entre états*» que ha de tener en cuenta los «*états successifs du texte en devenir*» y además ha de hallar «*quelles lois président aux transformations que cette comparaison permet d'identifier*» (2009: 17). Desde esta perspectiva, concluye Lebrave:

Il n'y a pas de différence radicale entre des états textuels variants et la variation qu'on peut observer dans les brouillons. (En revanche, il y a généralement une différence de degré, le foisonnement de la variation étant souvent beaucoup plus intense dans les brouillons.) On peut donc réconcilier la philologie et la génétique et unifier le panorama de la variation textuelle (2009: 18).

De este modo, la crítica genética, que se ocuparía de las modificaciones textuales del autor, y la filología de la transmisión-recepción de textos encontrarían continuidad en esa poética de transición de estados. El propio Lebrave ha apuntado recientemente la necesidad de un mayor desarrollo de «la confrontación entre la crítica genética y lo que los anglosajones llaman la *textual scholarship*» (2018: 9), la atención a los logros de una filología moderna, y una posible unificación del área en la línea de la *genética editorial* propuesta por Rudolf Mahrer (2009; 2017a; 2017b). Bénédicte Vauthier, por su parte, frente a la *continuidad* que subyace en una *poética de la transición entre estados textuales*, y que plantearía la tentación de resolver

las *conjeturas* de un texto con la ayuda del *ante-texto*, prefiere abogar por la *complementariedad* de los métodos y de los estados textuales (2018: 13).

En la escena decimocuarta de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán inserta, en un juego de espejos en que se junta un personaje de ficción con un personaje real, un maravilloso diálogo entre el Marqués de Bradomín y Rubén Darío, que han acudido al entierro de Max Estrella. Rubén, tal como apunta la acotación, «conserva siempre en la mano el sobre de la carta donde ha escrito escasos renglones»; el Marqués de Bradomín le interpela:

EL MARQUÉS.- ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere usted leérmelos?  
 RUBÉN.- Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo.  
 EL MARQUÉS.- Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de aguafuerte (Valle-Inclán, 1985: 162).

Tal es justamente la función en la que, en cierto modo general, coinciden la crítica genética, la *filología de autor* y las *filologías del texto*: publicar los versos «con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva». De ese modo, la escritura se mostraría justamente como proceso y no como resultado. En este sentido, el estudio de los borradores tiene un objetivo fundamental: «ampliar la noción de *escritura* ofreciendo acceso a su dimensión temporal» (Biasi, 2008: 144). El análisis de los manuscritos, la investigación sobre el taller del escritor apunta a una necesidad inherente a la crítica: «dar cuenta de una poética de la escritura igual que de una poética del texto», concebir la escritura como «el lugar del azar y de lo arbitrario que se transforma poco a poco en necesidad» (Debray-Genette, 2008: 109).

## EN EL MANUSCRITO DE *RAPSODIA*, DE PERE GIMFERRER

El retorno a la escritura poética en castellano de Pere Gimferrer después de más de veinticinco años de poesía exclusivamente en catalán levantó cierto revuelo en el mundo literario español. A la publicación de *Amor en vilo* y su complemento en prosa, *Interludio*

*azul*, en 2006, le siguió en 2008 la publicación de *Tornado* y a comienzos de 2011 la aparición de *Rapsodia*, del que me ocuparé aquí; a este le han seguido *Alma Venus* (2012), *El castillo de la pureza* (2014), *Per riguado (Con cuidado)* (2014), *No en mis días* (2016) y *Las llamas* (2018). Como fragmentos de un solo «poema unitario» (Gimferrer, en Massot, 2011; *vid.* Lanz, 2013) han de entenderse los distintos momentos en que se divide *Rapsodia*, que ha de verse también como un ejercicio de recapitulación de toda la obra precedente de Pere Gimferrer<sup>5</sup>. El taller mental del poeta está habitado por lecturas, películas, cuadros, esculturas y demás referencias culturales que se actualizan en el momento siempre presente de la escritura poética y que se desarrollan en el proceso de escritura como un caleidoscopio múltiple, al que se suma el recuerdo de lo vivido y de la propia escritura, en la disolución de un sujeto que deviene exclusivamente materia textual, pero que actualiza de alguna manera las pulsiones de ese devenir de la vida a la forma. No es necesario, en ese taller mental del poeta, en esa *fase pre-redaccional*, ni la reescritura de documentos previos, ni la presencia física de los referentes evocados, porque todos ellos, con su diversidad de procedencia, se actualizan en el proceso de escritura (*fase redaccional*) como una voz polifónica, como un coro de voces que se armonizan en el diálogo textual que acontece en el poema.

A diferencia de otros autores, Pere Gimferrer no ha tenido ningún recelo a la hora de exponer su modo de trabajo poético, la forma de llevar a cabo el proceso de realización de sus textos. En la poética que escribe para la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), señala en este sentido:

Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y esta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente una referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí. Me gusta la palabra bella y el viejo y querido utillaje retórico. Suelo proceder por elipsis; es decir, que de una primera redacción más extensa de mis poemas elimino

5 Así lo reconoce el autor en una entrevista con Antonio Lucas (2011), donde también manifiesta: «Digamos que estoy recapitulando. Veo *Rapsodia* como un compendio de todo lo que he hecho. También un gesto de superación». Y en conversación con Elguero y Martín (2011), declara: «Si *Rapsodia* se hubiera producido anteriormente, podía haberme ahorrado escribir parte de lo que he escrito en mi vida, porque ahí está todo».

los nexos de asociación de ideas. Este, y el rítmico, son los criterios que principalmente guían mis supresiones. Incorporo al texto, con un sentido distinto, cualquier cita o referencia que se me aparezca como naturalmente sugerida (Gimferrer, 1970: 157).

Unos años más tarde, insiste el poeta en señalar la importancia de la imaginería cinematográfica a la hora de concebir sus textos poéticos y en el proceso de realización de estos:

La imaginería del cine es algo que, más o menos visible, permanece en toda mi obra, desde que empecé a escribir en castellano. Yo parto de la base de la yuxtaposición de imágenes para la construcción del poema (Gimferrer, en Munné, 1978: 40).

La imagen, la comparación y la metáfora son recursos centrales en *Rapsodia* para crear esa poesía fuertemente visual que caracteriza la obra gimferreriana, que beben en muchas ocasiones de la sinco-pación del discurso cinematográfico, pero también de la sintaxis del surrealismo, aunque el poeta niegue la escritura automática como recurso creativo en su poesía. El propio autor ha descrito el modo de composición de sus poemas y concretamente de *Rapsodia*:

Primero aparece la unidad rítmica. No la música, sino el ritmo. Después, el sonido y la palabra y de ahí surge la imagen, antes del sentido. [...] Se crea así una realidad paralela que no se organiza ni está regida por la lógica del discurso corriente. Al contrario, se trata de desviarla de su sentido utilitario y hacerla existir de forma autónoma (Gimferrer, en Massot, 2011).

Ese modo elíptico e imaginístico que define los ejes centrales de su escritura poética, se actualiza en el proceso de escritura de su último libro, *Rapsodia*: «Ahora esas elipsis —declaraba el poeta en una entrevista— ya salen solas, los versos ya vienen así... pero no es una escritura automática, aunque pocos versos remitan al siguiente» (Gimferrer, en Geli, 2011).

Gimferrer ha hablado directamente del proceso de escritura de *Rapsodia*. El largo poema en fragmentos fue escrito en menos de una semana, entre el 25 y el 31 de enero de 2010, pero corregido a lo largo de varios meses:

Pensaba escribir un poema, pero cada verso me conducía a otro. Lo escribí en seis días, favorecido por la lluvia que caía en Barcelona y que invitaba a quedarse en casa. Menos un día que fui a Andorra como jurado del premio Ramon Llull. Después me pasé de enero a octubre corrigiendo (Gimferrer, en Massot, 2011)<sup>6</sup>.

Tal como indica la «Nota» que precede al poema en su edición impresa, «la corrección del poema, terminada en primera instancia el 2 de febrero de 2010, se prolongó por lo menos hasta el 6 de julio» (Gimferrer, 2011: 9), aunque en entrevistas posteriores ha declarado que el proceso de corrección se alargó hasta octubre de 2010. El texto impreso aparece fechado al final: 25-31/I/2010. Incluso el poeta ha llegado a explicar cómo escribe materialmente sus poemas:

En mi caso, siempre escribo poesía a mano, en rojo, y en una letra muy sintética, que solo yo entiendo. Después hago copias más legibles. Todo empieza en la mente y cuando me dispongo a escribir es porque tengo tanto escrito en la cabeza que es ya imposible retenerlo. Luego, al coger papel y lápiz y empezar a transcribir, te van viniendo los siguientes versos, porque el pensamiento es mucho más rápido que la mano y esta más veloz que el ordenador (Gimferrer, en Molina, 2011).

Todos estos elementos vendrían confirmados por el manuscrito de *Rapsodia* que describo a continuación. Se trata de un manuscrito autógrafo de 18 hojas DIN A-4 blancas numeradas escritas en tinta roja. Los versos discurren de modo continuo a lo largo de las hojas y solo se separan por números romanos cada una de las diecisiete secciones de que se compone el texto. El texto va encabezado por una cita de T. S. Eliot, que recoge los versos iniciales de la sección quinta de *East Coker*. Tras la cita, que, dado el espacio que ocupa en la página, pegada al margen superior, parece añadida posteriormente, como el resto de citas que encabezan los diversos fragmentos, aparece entre corchetes la fecha de inicio de escritura del texto: [25-I-2010]. Tras la fecha aparece el número romano que indica el primer apartado del poema y a continuación comienza la serie de 543 versos, según aparece numerado en el margen izquierdo

6 En declaraciones a Antonio Lucas (2011): «Cuando comencé el poema que después dio paso al conjunto creí que se trataría de un texto único. Pronto me di cuenta, sin embargo, de que iba a ser una aventura más larga de lo previsto».

de las páginas (cada cien versos) y al final del texto, y finalmente, entre corchetes, la fecha de conclusión de la redacción del texto: [31-I-2010]. El texto, en su conjunto, responde a la escritura «muy sintética» de Gimferrer, y presenta diversas correcciones, enmiendas y tachaduras, fruto del primer estadio redaccional y de su revisión posterior en *variantes autoriales de lectura*. Se trata del manuscrito de *Rapsodia* escrito entre el 25 y el 31 de enero de 2010 y corregido, según se lee en la «Nota» de presentación del texto publicado, entre esa fecha y el 2 de febrero. Carecemos de las fases redaccionales posteriores del ante-texto que incluyen al menos dos estadios posteriores. En primer lugar, estaría la realización de esas «copias más legibles», de que habla el autor, copias caligrafiadas, como puede verse en el manuscrito de «Tramonto», perteneciente a *Tornado*, sobre las que se operan de nuevo diversas reescrituras, de las que van a derivarse las copias definitivas y el mecanoscrito enviado a la editorial, que, en este caso, suele tratarse de una transcripción por mano ajena (mecanoscrito apográfico). En segundo lugar, estaría, en la fase editorial, la corrección definitiva de pruebas, en las que, de nuevo, se realizan diversos cambios.



(Gimferrer, en Molina, 2011). Por otro, porque el poema imponía su propio ritmo y escritura: «Las palabras se iban ordenando en una dirección que me veo obligado a seguir» (Gimferrer, en Geli, 2011). De hecho, si bien las enmiendas y correcciones son numerosas a lo largo del texto, no afectan fundamentalmente a versos completos, sino básicamente a palabras concretas o a fragmentos de versos. Así lo ha declarado el propio poeta:

en esta corrección tan larga lo que hice fue cambiar muchísimas palabras sueltas, no versos. Necesitaba hacerlo porque era un poema que tenía que evitar repeticiones de imágenes o vocablos. Los aspectos rítmicos eran muy importantes y tenía que funcionar cada verso por sí mismo. Y eso requería mucha relectura y mucha corrección (Gimferrer, en Molina, 2011).

Puede decirse, en consecuencia, que la mayor parte de las variantes, correcciones, etc. que se han dado en este estadio redaccional son fundamentalmente reescrituras léxicas por reemplazo. Y, efectivamente, hay fragmentos que aparecen apenas sin ninguna corrección, enmienda, tachadura o reescritura, mientras que otros aparecen fuertemente castigados. Atendiendo al manuscrito, puede percibirse, no obstante, que, a medida que avanza el proceso de escritura, el ritmo del poema y la autonomía textual se van imponiendo, de modo que es en los primeros fragmentos del texto donde aparece un mayor número de señales de reescritura, mientras que a partir del fragmento VI el texto discurre con escasas modificaciones, e incluso en los fragmentos finales apenas se encuentran correcciones o variantes en este proceso redaccional. Así, por ejemplo, el fragmento XVI apenas muestra en el manuscrito conservado una tachadura en el v. 5: «cuando el ~~paso~~ rumbo aberrante contradice». La palabra «paso» ha sido tachada y reemplazada por «rumbo» (cambio por sustitución) para evitar la repetición del mismo vocablo que cerraba el primer verso. Sin embargo, al cotejar el fragmento manuscrito con la versión impresa definitiva, se advierte que en estadios redaccionales posteriores se han incorporado variantes por sustitución léxica al menos en dos casos: en el v. 11 se ha sustituido en la versión definitiva «viviente» por «vivos» («mas viviente en su fiebre de balcones» / «mas vivos en su fiebre de balcones») al cambiar el término de referencia del adjetivo, que en la primera versión era «hotel abandonado», pero que en la versión definitiva resulta «ojos ciegos»; el verso final del poema en la versión manuscrita conservada se lee «la artillería del morir

de amor», por un proceso de sinécdoque («cañoneo» / «artillería»), mientras que la versión publicada acentúa el paralelismo final con la reiteración del término «el cañoneo del morir de amor»:

## XVI

Es charolada la hora nocturna  
 y son oscuras las aguas del paso.  
 Por el camino vamos en zigzag,  
 como en el desenlace de Buñuel,  
 cuando el rumbo aberrante contradice  
 la contradanza del oficio sacro:  
 así el poema, siempre en serpenteo,  
 pero al fin todo pura imantación:  
 con claridad de hotel abandonado  
 fuera de temporada, de ojos ciegos,  
 mas vivos en su fiebre de balcones,  
 en las escribanías de fachada  
 que visitan los dedos de la luna,  
 el teclear del aire selenita,  
 en la noche de atrezzo de Magritte.  
 Lo queríamos todo, pero, al cabo,  
 lo hemos tenido todo: haber vivido  
 es el sabor dulzón de la ciruela  
 y el condimento de la noche rota.  
 Agachadas las gachas del pasado  
 miran pasar los bólidos del día:  
 un cañoneo en la tiniebla extraña,  
 el cañoneo del morir de amor.

(versión publicada en *Rapsodia*)

la noche  
 XVI  
 la charolada de una - noche  
 y son oscuras las aguas del paso  
 Por el camino vamos en zigzag,  
 como en el desenlace de Buñuel,  
 cuando el paso rumbo aberrante  
 [contradice  
 la contradanza del oficio sacro:  
 así el poema, siempre en serpenteo,  
 pero al fin todo pura imantación:  
 con claridad de hotel abandonado  
 fuera de temporada, de ojos ciegos,  
 mas **viviente** en su fiebre de  
 [balcones,  
 en las escribanías de fachada  
 que visitan los dedos de la luna,  
 el teclear del aire selenita,  
 en la noche de atrezzo de Magritte.  
 Lo queríamos todo, pero, al cabo,  
 lo hemos tenido todo: haber vivido  
 es el sabor dulzón de la ciruela  
 y el condimento de la noche rota.  
 Agachadas las gachas del pasado  
 miran pasar los bólidos del día:  
 un cañoneo en la tiniebla extraña,  
**la artillería** del morir de amor.

Manuscrito de *Rapsodia*,  
fragmento XVI.

Transcripción del borrador  
manuscrito, frag. XVI.

Otros fragmentos del texto aparecen especialmente castigados por el proceso de reescritura en esta fase redaccional. Es significativo observar que el mayor número de enmiendas y correcciones (*variantes autoriales de escritura* o de *lectura*, en un primer estadio de redacción textual) corresponde fundamentalmente a las primeras secciones de *Rapsodia*. Puede comprobarse, en este sentido, el proceso de reescritura que ha sufrido en este estadio el fragmento IV, paradójicamente el fragmento más breve de todo el libro:

## IV

*Le mélange d'écharpes bleues, de dames, de cuirasses, de violons...*

Retz

Tantos piratas viven en el aire,  
 tantos corsarios de la juventud:  
 la patente de corso del pasado  
 nos saquea las hojas del presente,  
 profanada la fronda del jardín.  
 Vientos de fronda, brisa del balcón,  
 el vendaval de escotes, pelucas y violines.  
 Así el pasado es solo su representación  
 o ciclorama, pero en el presente  
 vemos interpretarse ya el ayer:  
 actores del balcón, *beau clown*, caléndulas  
 en una pasarela jaspeada:  
 pasan arrebatados por el aire  
 los alamares de la juventud.  
 Pasan, y no sabríamos rozarlos:  
 el ánsar al volar no se confunde  
 con la corchetería de su vuelo,  
 con el rastro de luz, casi un rasguño,  
 con la flor que en el pecho más nos duele.

(versión publicada en *Rapsodia*)



## IV

*"Le mélange d'échappes bleues, de dames, de  
cuirasses, de violons...  
Retz*

Tantos piratas viven en el aire,  
tantos corsarios de la juventud:  
la patente de corso del pasado  
nos saquea las hojas del presente,  
profanada en la fronda del jardín balcón jardín.  
Vientos de fronda, brisa del balcón,  
el vendaval de escotes, y pelucas de Retz y violines.  
Así el pasado es sólo este su pasado representación  
o su ciclorama, pero en el presente  
vemos ya el interpretarse del ayer ahora [ilegible]  
vemos interpretarse la [tachado ilegible] ya el ayer:  
actores del balcón, ya estos *beau clown* [tachado ilegible] *beau clown*,  
caléndulas [tachado ilegible]  
en una pasarela jaspeada:  
[tachado ilegible] pasan arrebatados por el aire  
los alamares de la [tachado ilegible] juventud.  
Pasan, y no sabríamos rozarlos:  
[versos ilegibles]  
como el ánsar no es la forma de su vuelo  
como el el ánsar al [tachado ilegible] volar no se confunde  
con la [tachado ilegible] corchetería de su vuelo,  
con el trazo rastro de luz, casi un rasguño,  
con la flor que en el pecho más nos duele.

Transcripción del fragmento IV del manuscrito de *Rapsodia*.

Al abordar el borrador del manuscrito conservado se observa que las mayores dificultades que se afrontaron en el proceso de redacción afectaron fundamentalmente al v. 10 («vemos interpretarse ya el ayer»), intentando adecuarlo al ritmo de los precedentes, y en la resolución de los vv. 15 y ss., donde la comparación («como el ánsar») se suple por la imagen y el hallazgo léxico de «corchetería» (tachado, escrito y rescrito) parece solventar el desenlace del texto. El salto metafórico que se percibe en estos versos finales, debido a la dificultad en el hallazgo, subraya precisamente el impactante cierre del poema.

Estos mismos fragmentos de *Rapsodia* pueden servir para analizar el taller mental del poeta, la *fase pre-redaccional* del texto, en que conviven referentes de diversa procedencia que se actualizan en el proceso de escritura, y ver cómo se organiza ese material en el texto.

El fragmento XVI se plantea como una reflexión metapoética sobre el proceso de escritura y sobre la existencia, la paradójica integración y negación de una en la otra; pues, en la configuración gimferreriana, así como la escritura es el único modo de testimoniar la existencia vivida, el lenguaje nos dice, nos construye y nos borra en el propio desarrollo textual. El proceso que deviene en la escritura, tal como había explicado el propio Gimferrer en *El agente provocador*, no es sino la revelación «[d]el que cada uno es, autoconscienciado por la escritura» (1998: 29-30). La escritura se entiende, por lo tanto, como el proceso de autoconscienciación en el acto de escribir, que en este caso se acentúa por la conciencia temporal que aúna dos momentos separados por una elipsis de treinta años: los que separan la primera relación amorosa con su actual esposa y la recobrada en 2004. El poema asume esa dualidad y la fórmula en una estructura bipartita que proclama simultáneamente la síntesis superadora: el propio proceso de escritura como proceso de autoconscienciación y la reintegración de pasado y presente sobre ese salto temporal. De este modo, el fragmento se estructura sobre dos núcleos semánticos: las metáforas de la escritura, que giran en torno al eje «así el poema» (v. 7); el eje semántico que vincula «haber vivido» (v. 17), el «pasado» (v. 20) y «morir de amor» (v. 23) en el presente. Es decir, la presencia de dos polos extremos: el «poema» y «nosotros». Todo ello en el ambiente nocturno que preside simbólicamente ese proceso de actualización del pasado en el presente de la escritura («la hora nocturna», «son oscuras las aguas del paso», «la noche de atrezzo de Magritte», «la noche rota», etc.).

La primera parte del poema (vv. 1-15) gira en torno a esa declaración nuclear que ocupa el eje central de la sección: «así el poema, siempre en serpenteo, / pero al fin pura imantación» (vv. 7-8). Y se compone de dos correlatos imaginísticos culturales que se desarrollan de modo paralelo a uno y otro lado de la declaración metapoética: la evocación de la referencia de la película de Buñuel; la comparación del poema con un «hotel abandonado» (v. 9) que se cierra con la evocación de la pintura de Magritte. El camino serpenteante del poema recuerda el «zigzag / como en el desenlace de Buñuel» (vv. 3-4), que no es sino el referente imaginativo actualizado en el texto de la secuencia final de *Él* (1953), la película de Luis Buñuel protagonizada por Arturo de Córdova. La comparación implícita entre el poema y la «claridad de [un] hotel abandonado» en mitad de la noche simbólica (del tiempo y de la conciencia) da paso a una correlación

de elementos que estructura el otro referente en esta primera sección: «en las escribanías de fachadas» (v. 12), «que visitan los dedos de la luna» (v. 13), «el teclear del aire selenita» (v. 14). Si en la primera parte de esta sección es la evocación de la secuencia final de *Él*, de Buñuel, la que funciona como núcleo generador, la segunda parte se cierra con una referencia inconcreta a «la noche de atrezzo de Magritte» (v. 15), que puede remitir a la serie de cuadros «El imperio de las luces» (1948-1958), a la que en cierto modo alude también una nota del *Dietario* del poeta: «Pero, empieza ya a oscurecer y, al otro lado del río, las primeras casas con las luces encendidas tienen, en cambio —reflejándose en el agua del río—, aquel misterio desierto, de enigma cotidiano, que encontramos en las telas surrealistas de René Magritte» (Gimferrer, 1984: 174; *vid.* Lanz, 2016).

La segunda parte del poema se estructura, como la anterior, a partir de una declaración sentenciosa, «Lo queríamos todo, pero, al cabo, / lo hemos tenido todo» (vv. 16-17), y dos imágenes sensoriales: «el sabor dulzón de la ciruela» y «los bólidos del día». Del mismo modo que la «claridad» del poema rompe la «noche» del pasado, la conciencia adquirida en el acto de escritura de un pasado vivido ilumina la noche del tiempo, que aparece como «la noche rota», y justifica las imágenes luminosas finales, que se cierran en estructura paralela, identificando el tiempo pasado y el amor vivido y revivido en el presente: «un cañoneo en la tiniebla extraña, / el cañoneo del morir de amor». La escritura se torna, así, como el espacio en que el sujeto poético adquiere conciencia de su existencia, y el pasado se actualiza en el presente cobrando nueva luz.

Pero no pueden olvidarse en el proceso de escritura del fragmento los condicionantes rítmicos y sonoros, que determinan el desarrollo textual. Desde el empleo del endecasílabo, significativamente con desplazamiento del acento rítmico en 7.<sup>a</sup> en los dos primeros versos (endecasílabos de gaita gallega), regularizado en 6.<sup>a</sup> a partir del tercer verso, hasta los juegos aliterativos y paronomásicos que condicionan relaciones solidarias desde el punto de vista fónico («el rumbo aberrante *contradice* / la *contradanza*», «la *noche* de *atrezzo*», «*agachadas*, las *gachas*»), incluso con fenómenos de derivación o falsa derivación inversa, pasando por las estructuras paralelísticas que refuerzan la solidaridad estructural del texto («lo queríamos todo» / «lo hemos tenido todo», «un cañoneo en la tiniebla extraña» / «el cañoneo del morir de amor»), o la armonía vocálica que revelan los dos versos iniciales («Es charolada la hora nocturna / y son oscuras las aguas del paso»).

El condicionamiento fónico y léxico-semántico es un elemento central también en el proceso de escritura del fragmento IV de *Rapsodia*, que, como revela el manuscrito, fue uno de los más tortuosos en su realización, con un intenso proceso de reescritura. La cita de las *Memoires* del Cardenal de Retz (Paris, Gallimard, 1984, p. 285) no solo determina el eje de desarrollo conceptual del texto (la evocación de la juventud pasada desde el presente: «Así el pasado es solo su representación / o ciclorama, pero en el presente / vemos interpretarse ya el ayer», vv. 8-10), sino que, integrándose como cita no marcada (sí apuntada en una de las primeras fases de escritura del borrador: «el vendaval de escotes, y pelucas de Retz y violines», v. 7), condiciona el desarrollo del conjunto, marcadamente en la primera sección del poema (vv. 1-7). Las luchas intestinas que el personaje francés describe en sus *Memoires* son vistas como un enfrentamiento entre corsarios, lo que condiciona las imágenes sucesivas y paralelas de los tres primeros versos:

Tantos piratas viven en el aire,  
tantos corsarios de la juventud:  
la patente de corso del pasado

Al mismo tiempo, la implicación de Retz, narrada en sus memorias, en la insurrección acaecida entre 1648 y 1653 en Francia, conocida como la *Fronde*, determina por desplazamiento semántico (*Fronde* - fronda - hojas) y por aliteración el desarrollo de los siguientes versos, que se cierran con la cita no marcada de las *Memoires*:

nos saquea las *hojas* del presente,  
*profanada la fronda* del jardín.  
Vientos de *fronda*, brisa del balcón,  
el vendaval de escotes, pelucas y violines.

Ese condicionamiento fónico se extiende a lo largo de todo el poema, con juegos aliterativos, paronomásicos y de falsa derivación: «representación» - «presente» - «interpretarse», «pasarela jaspeada» - «pasan arrebatados por el aire» - «los alamares», etc. Un nuevo referente cultural, la novela *Beau clown* (Paris, Robert Juilliard, 1956), de Berthe Grimault, que atrae por la sonoridad y el sentido del sintagma del título, contrapuesto a «actores del balcón», sirve de acicate para el desarrollo de la última sección del poema. El borrador conservado muestra la dificultad para solventar el cierre del poema en la imagen final. La vinculación semántica de la imagen «los alamares

de la juventud» con «la corchetería de su vuelo» (alar: presilla o botón / corchete), permitió encontrar un desarrollo cruzado para dos imágenes, de carácter simbólico, que discurrían paralelas: la del vuelo del ánsar entre dos espacios y la de la unión, representada semánticamente por «alar» y «corchetería». Al mismo tiempo, sirvió para cerrar el propio texto sobre sí mismo, recapitulando en las imágenes finales los versos iniciales, que acentúa el isotopismo y abre el poema a su conclusión:

Tantos piratas viven en *el aire*, / pasan arrebatados por *el aire*  
 tantos corsarios *de la juventud*: / los alamares *de la juventud*

Así, el poema se abre a su conclusión en una estructura paralelística, que se cierra con una evocación de la propia escritura precedente, pues en el verso final («con la flor que en el pecho más nos duele») solo cabe escuchar el eco de aquel verso (¿un caso de endogénesis?<sup>7</sup>) con que se iniciaba el fragmento IV de *La muerte en Beverly Hills* (1968): «Llevan una rosa en el pecho los enamorados...».

En fin, las calas realizadas en el borrador manuscrito de *Rapsodia*, de Pere Gimferrer, vienen a confirmar las propias declaraciones del poeta sobre el desarrollo del proceso de escritura del texto, pero añaden una serie de elementos no perceptibles ni en las declaraciones del autor en cuanto tal ni en el resultado último del poema unitario publicado. Así, por ejemplo, puede comprobarse a través de un somero análisis del manuscrito cómo el poema fue ganando en unidad y confianza en su desarrollo a medida que avanzaba sin un plan preconcebido, pero que fue concretándose; lo que justifica que a partir del fragmento VI sean más escasas las reescrituras que en los fragmentos anteriores. Estas reescrituras afectan fundamentalmente a palabras o fragmentos de versos y se deben, en casi todos los casos, a motivos rítmicos o a motivos de repetición léxica; es rara la ocasión

7 Para la distinción entre «exogénesis» y «endogénesis», *vid.* Debray-Genette (2008: 85-94). Allí vincula los conceptos de *intertextualidad interna* y *autotextualidad* con los fenómenos de *autogénesis* o, mejor, de *endogénesis*, entendida no solo como reescritura de documentos, sino también como relectura de estos. Para Pierre-Marc de Biasi, la endogénesis designa «todo proceso escritural centrado en la elaboración de la escritura por sí misma», mientras que la exogénesis designa «todo proceso de escritura consagrado a un trabajo de investigación, de selección y de integración que trata de informaciones que emanan de una fuente exterior a la escritura». Y, más adelante, subraya: «Bajo la capa de documentación, la exogénesis manipula un intertexto que desempeña, con frecuencia, el papel de un contratexto de valor endogenético» (Biasi, 2008: 131-136).

en que la reescritura afecta a un verso o a un conjunto de versos. En cambio, es significativo comprobar cómo en algunos casos el proceso de búsqueda en el desarrollo textual ha venido condicionado por matrices semánticas, rítmicas o fónicas que han permitido un hallazgo y una solución textual en un momento dado. El manuscrito de *Rapsodia* revela también rasgos de ese taller poético mental que se actualiza en el momento de la escritura y que textualiza elementos procedentes de diversos ámbitos en un diálogo intertextual, metapoético y existencial que deriva de ese proceso de progresiva disolución del sujeto autorial en el sujeto textual, del progresivo desarrollo de esa instancia de escritura, tendida entre lo vivido y la forma, de que hablaba Louis Hay.

## FINAL

El empleo de los manuscritos, borradores, archivos de autor, ante-textos, etc. en la investigación de la literatura contemporánea abre un abanico muy amplio de tratamientos y de posibilidades de estudio, que permite ir quizás más allá del fin último que se planteaba la crítica textual o la filología más tradicional: la edición del texto ideal limpio de erratas y deturpaciones, «presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor» (Blecua, 1987: 18-19). Si algo nos ha enseñado la *genética textual* es precisamente que el texto no es un resultado, sino un proceso. Evidentemente toda investigación que se centre en el texto literario no debería olvidar que uno de sus objetivos fundamentales es ofrecer un *texto legible*, tanto desde una perspectiva ideal(ista), como desde una perspectiva material(ista), teniendo en cuenta que ambas son inseparables, que el texto como idea o mensaje conlleva indefectiblemente el texto como documento, como objeto físico, con su soporte material, el gesto gráfico de quien lo escribe, etc. En este sentido, la *legibilidad del texto*, en su pluralidad y apertura de posibilidades, debería ser el fin último de toda investigación textual. Pero tampoco debería olvidar la dimensión procesual del texto, las múltiples posibilidades que se abrieron en el proceso de escritura y que llevaron a unas decisiones u otras, a elegir un camino u otro en el desarrollo de dicho proceso, que lógicamente no concluye sino en el lector, sea investigador o no. En consecuencia, la *legibilidad del texto* es una legibilidad abierta, tanto desde el proceso de producción (el autor como lector de su

propio texto en los diversos estadios redaccionales), como desde el proceso de recepción; es una cuestión de opciones, de tomas de decisión. En este sentido, resulta aplicable lógicamente la perspectiva fenomenológica de la estética de la recepción en los estudios de crítica textual, entendida en sentido amplio. La complementariedad de estos puntos de vista sobre el texto, así como la complementación de métodos y tradiciones diferentes (crítica genética, filología de autor, nuevo textualismo angloamericano, *éditionswissenschaft* germanística), ha de traer indudables logros en el estudio del texto literario y de sus estados, en el diálogo que debe entablarse entre *crítica genética* y *filologías del texto moderno* (Vauthier, 2018).

El planteamiento de la legibilidad del texto como una cuestión de opciones abre una serie de cuestiones importantes. En primer lugar, la propia decisión, en el proceso de edición de un texto, de qué debe entenderse como *variante*, como *versión*, como *borrador* o como *texto* conlleva ya una serie de operaciones de elección, una serie de toma de decisiones por parte del filólogo, que no resultan indiferentes para el resultado final. En segundo lugar, no ha de olvidarse que la noción de *ante-texto* planteada por Bellemin-Noël, sustentada incluso más allá de que la crítica genética reivindicara la superación de la noción de texto, se presenta como una «una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser una lectura en continuidad con el hecho definitivo» (2008: 63). Más allá de que haya acabado por cobrar un sentido impreciso, designando en unos casos el *dossier* de preparación de la obra o como sinónimo de *manuscrito de génesis*, apunta a tres elementos fundamentales en la labor crítica: una acción (reconstrucción), la reivindicación de un método específico y la continuidad temporal de los estados del texto. En este sentido, la concepción de la escritura, propuesta por Debray-Genette, como «el lugar del azar y de lo arbitrario que se transforma poco a poco en necesidad» (2008: 109), resulta complementaria de lo planteado por Bellemin-Noël, para permitir una concepción del *taller de autor* que supere el modelo de los estudios meramente estilísticos; la lógica de esa necesidad de la escritura aparece al llevar a cabo un análisis crítico de los ante-textos fundado en un método específico. Se comprobará entonces que muchas de las *elecciones* en el proceso textual no son azarosas ni arbitrarias, sino el resultado de una *necesidad* que surge del propio proceso de escritura y del propio texto, y del análisis de la escritura como proceso a partir de los testimonios textuales; en

consecuencia, el proceso textual aparecerá a los ojos del investigador como una tensión entre elección y necesidad, entre azar y determinación. Lógicamente esto implica una hermenéutica textual y una metodología que explique la *necesidad* de esas *elecciones*.

En tercer lugar, la idea de Biasi de ofrecer un acceso temporal a la *escritura* (2008: 144), subrayada también en diversas ocasiones por Lebrave, entre otros, al sostener que una parte esencial de la labor de la crítica genética consiste en descifrar un manuscrito y reconstruir la cronología de las operaciones de escritura, conlleva la concepción de la historicidad del texto, pero también de la escritura como un proceso histórico; el texto como proceso y no como resultado ofrece la posibilidad de acceso al decurso temporal, en sus estadios textuales. Esto implica tener en cuenta no solo los *ante-textos*, sino también las diversas transformaciones realizadas en la transmisión y recepción del texto, así como la consideración textual de los borradores, como han planteado Lebrave y Mahrer; todo lo cual arrastra no pocos problemas. El planteamiento de una *edición cronológica*, como sustenta Lebrave (2009: 15), y su defensa de una poética de *transición entre estados*, así como la continuidad textual planteada por Mahrer (2009; 2017a; 2017b) y su perspectiva sobre la reescritura de obras tras la publicación de estas, conllevan unas opciones basadas en la indistinción entre los diversos estadios textuales formulando una continuidad que omite el hecho social literario, la publicación, las elecciones tomadas en un momento por el autor, por el editor, etc. y diluye el papel del investigador, que debe presentar la *complementariedad* entre los diversos estadios de escritura, más allá de la *continuidad* que estos evidencian. Si es cierto que un texto no concluye con su publicación, también es cierto que esta supone un hito social importante que afecta a la propia circulación del texto y a su posible desarrollo posterior. Pero, al mismo tiempo, esa concepción temporal de la escritura marca una continuidad entre el proceso textual y los procesos históricos, que incide, sin duda, en el valor documental del proceso textual desde un punto de vista histórico; una conexión inevitable y lógica entre texto, escritura e Historia.

Por otro lado, es bien cierto que la consideración que los propios escritores han tenido de los borradores y diversos elementos de su taller de escritura ha sido muy diferente. La mera conciencia del «andamiaje» escritural ya apunta a una dimensión metatextual en el proceso de escritura, que redunde en su poética y que apunte a un juego parejo al planteado en su momento por Roland Barthes,

por el que todo texto implica un metatexto y toda escritura es metatextual. Cosa diferente es que el autor manifieste su voluntad de mostrar los «engranajes» textuales, como sugería Poe, los instrumentos de su taller literario, la conservación de manuscritos, borradores, versiones, copias mecanoscritas, pruebas de imprenta, etc., o, por el contrario, muestre un total desinterés tanto por la conservación de dicho material como por abrir su taller literario a los ojos del lector o del investigador; es evidente, no obstante, que cualquiera que sea su posición a este respecto será un elemento en consonancia con su poética que deberemos tener en cuenta (Martínez Deyros, 2018a).

Aún quedarían por tratar muchas cosas que deberían tener cabida en estas páginas. Por ejemplo, habría que hablar de los manuscritos caligrafiados de textos poéticos y su función específica. También habría que tratar de los libros de autor; no tanto de las autoediciones de ciertos poetas, sino de aquellos ejemplares diseñados, caligrafiados y ornados por los propios autores, como ejemplares únicos. La propia distribución de los versos en la página marca un problema que es necesario estudiar desde la perspectiva de la crítica textual y genética. Sin duda, los avances técnicos han facilitado enormemente la reproducción facsimilar de borradores, manuscritos, etc. y el desarrollo de las investigaciones en la génesis de los textos.

Hace casi cincuenta años, con motivo del centenario de la muerte del poeta sevillano, se publicó el facsímil del manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional del *Libro de los gorriones*, de Gustavo Adolfo Bécquer (1970). Quienquiera que se acerque hoy al manuscrito de Bécquer o a la reproducción fotográfica que la Biblioteca Nacional puso a disposición de los lectores a través de la Biblioteca Digital Hispánica, comprobará algo que debe hacernos meditar profundamente: la escritura original becqueriana se va diluyendo paulatinamente, borrándose poco a poco. El deterioro de la tinta hace que hoy sea más difícil leer el manuscrito becqueriano que hace cincuenta años, cuando se hizo la copia facsimilar; es posible que en otros cincuenta años más haya desaparecido el texto. Significativamente, las enmiendas y reescrituras que el propio Bécquer realizó sobre el texto original resaltan más con el deterioro del manuscrito. Es posible que en unos años carezcamos del texto manuscrito y solo nos queden las reescrituras, que tengamos que deducir a partir de estas la materialidad de un texto diluido, ausente. Significativa metáfora para nuestro oficio: la búsqueda de un texto absoluto que nos devuelve siempre a la reescritura de un texto infinito. Esta metáfora real nos urge también

al estudio de todo ese material efímero. Borradores, manuscritos, tachaduras, enmiendas, reescrituras, etc. nos devuelven a un texto sin fin, en su continuo hacerse, a un texto infinito y efímero, que, como en «El libro de arena» borgiano, nunca es el mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO MAYDEU, Javier (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles (2010). «La génesis de un poema [Preámbulo]», en Edgar Allan Poe et al., *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, eds. Antoni Marí, Miguel Casado y Jordi Doce, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 155-157.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1970). *Libro de los gorriones* (Facsimil del manuscrito, con transcripción de Guillermo Gustavino Gallent, Rafael Balbín y Antonio Roldán), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2008). «Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto», en *Genética textual*, ed. Emilio Pastor Platero, Madrid, Arco/Libros, pp. 53-78.
- BIASI, Pierre-Marc de (2000). *La génétique des textes*, Paris, Nathan.
- (2008). «¿Qué es un borrador? El caso de Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis», en *Genética textual*, ed. Emilio Pastor Platero, Madrid, Arco/Libros, pp. 113-151.
- y Anne HERSCHBERG PIERROT (eds.) (2017). *L'oeuvre comme processus*, Paris, CNRS.
- BLASCO, Javier (2011). *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- BLECUA, Alberto (1987). *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- CONTAT, Michel y Daniel FERRER (eds.) (1998). *Porquoi la critique génétique? Méthodes, theories*, Paris, CNRS.
- DEBRAY-GENETTE, Raymond (2008). «Esbozo de método», en *Genética textual*, ed. Emilio Pastor Platero, Madrid, Arco/Libros, pp. 79-109.
- ELGUERO, Ignacio y Ricardo MARTÍN (2011). «Entrevista con Pere Gimferrer», *Mercurio. Panorama de Libros*, 127, enero, pp. 10-13.
- ESPAGNE, Michel (1998). *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris, PUF.
- FERRER, Daniel y Paolo D'IORIO (eds.) (2001). *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS.
- GELI, Carles (2011). «Última estación: el hermetismo», *El País* (edic. Cataluña), 19 de enero, p. 40.
- GIMFERRER, Pere (1970). «Poética», en *Nueve novísimos poetas españoles*, ed. José María Castellet, Barcelona, Barral, pp. 155-158.
- (1984). *Dietario (1979-1980)*, trad. Basilio Losada, Barcelona, Seix Barral.

- (1998). *El agente provocador*, trad. Basilio Losada, Barcelona, Península.
- (2011). «Nota», en *Rapsodia*, Barcelona, Seix Barral, pp. 9-10.
- GOYTISOLO, Juan (2012). *Paisajes después de la batalla*, ed. Bénédicte Vauthier, Salamanca, Universidad de Salamanca. Puede verse ahora en *Manuscrito digital de Juan Goytisolo* (<http://goytisolo.unibe.ch/>).
- GRÉSILLON, Almuth (1992). «Ralentir: travaux», *Genesis*, 1, pp. 9-31.
- HAY, Louis (ed.) (1979). *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion.
- (1993). *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS.
- (2002). *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti.
- (2008). «Del texto a la escritura», en *Genética textual*, ed. Emilio Pastor Platero, Madrid, Arco/Libros, pp. 35-52.
- ISELLA, Dante (1987). *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana.
- ITALIA, Paola y Giulia RABONI (2014). «¿Qué es la Filología de autor?», *Criseida*, 2, pp. 7-56.
- LANZ, Juan José (2013). «Caligrafía de fuego y caligrafía de oscuridad. Hacia una lectura de *Rapsodia*, de Pere Gimferrer», *Tropélias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 20, pp. 49-82.
- (2016). «René Magritte y la estética de los *novísimos*», en *Plenitud de la palabra. Interdiscursividad y diálogo intercultural en la poesía hispánica contemporánea*, eds. Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero, Sevilla, Renacimiento, pp. 83-129.
- LEBRAVE, Jean-Louis (1990). «Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse», en *Proust à la lettre: les intermittences de l'écriture*, Tusson, Du Lérot, pp. 141-205.
- (2009). «Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite», *Modèles Linguistiques*, 59, pp. 13-21.
- (2018). «La crítica genética: rupturas y continuidades», *Ínsula*, 861, septiembre, pp. 6-10.
- y Almuth GRÉSILLON (2009). «Linguistique et génétique des textes: un décalogue», *Item (en línea)*: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434571>. Puesto en línea el 23 de marzo de 2009.
- LLUCH-PRATS, Javier (2009). «Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo», *Lapurdum*, XIII, pp. 233-244.
- (2010). «Los estudios de génesis textual», en *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, eds. Aurélie Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats y Mari Jose Olaziregi, Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 19-54.

- LOIS, Élida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edical.
- (2014). «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método», *Cresida*, 2, pp. 57-78.
- LUCAS, Antonio (2011). «La expedición alucinada de Pere Gimferrer», *El Mundo*, 19 de enero, p. 45.
- MAHRER, Rudolf (2009). «De la textualité des brouillons», *Modèles Linguistiques*, 59, pp. 51-70.
- (2017a). «Anecdorique», *Genesis*, 44, pp. 7-15.
- (2017b). «La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des oeuvres déjà publiées», *Genesis*, 44, pp. 17-38.
- MAIAKOVSKY, Vladimir (1974). *Poesía y revolución*, Barcelona, Ediciones Península.
- MARTÍNEZ DEYROS, María (2018a). «La crítica genética y el mito literario de la obra en marcha», *Ínsula*, 861, septiembre, pp. 3-5.
- (ed.) (2018b). *Ínsula*, 861, septiembre. Monográfico «La obra en proceso: estudios sobre crítica genética en literatura hispánica».
- MASSOT, Josep (2011). «Pere Gimferrer: “Rapsodia es una recapitulación de mi poesía”», *La Vanguardia*, 19 de enero, p. 36.
- MOLINA, Vis (2011). «Pere Gimferrer: “Escribo poesía a mano, en rojo y en una letra que solo yo entiendo”», suplemento «El Cultural», *El Mundo*, 18 de enero: <https://elcultural.com/Pere-Gimferrer-Escribo-poesia-a-mano-en-rojo-y-en-una-letra-que-solo-yo-entiendo>
- MUNNÉ, Antoni (1978). «Función de la poesía, función de la crítica. Entrevista con Pere Gimferrer», *El Viejo Topo*, 26, noviembre, pp. 40-43.
- PASTOR PLATERO, Emilio (2008a). «La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina», en *Genética textual*, ed. Emilio Pastor Platero, Madrid, Arco/Libros, pp. 9-32.
- (ed.) (2008b). *Genética textual*, Madrid, Arco/Libros.
- POE, Edgar Allan (1973). «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, pp. 65-79.
- VALÉRY, Paul (2007). *Cuadernos (1894-1945)*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1985). *Luces de bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.

VAUTHIER, Bénédicte (2018). «*Critique génétique* y filologías del texto moderno. Nuevas perspectivas —sobre “el texto”— a partir de Ramón del Valle-Inclán», *Ínsula*, 861, septiembre, pp. 11-15.

— y Jimena GAMBA CORRADINE (eds.) (2012). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

— y Margarita SANTOS ZAS (eds.) (2017). *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra de Ramón del Valle-Inclán. Estudio y dossier genético*, Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán / Servizo de Publicacións da Universidade.