

## Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)

PAOLO TANGANELLI  
Università di Ferrara

### 0. PREMISA

• Por qué un crítico que se ocupa de textos modernos debería desviar su mirada hacia aquella selva de inéditos en la que incidentalmente ha sedimentado el proceso de gestación? Además, cuando la publicación ha sido supervisada por el mismo autor, ¿qué importancia pueden tener borradores, bosquejos, refundiciones de proyectos anteriores *et similia* ante el texto definitivo, el postrer eslabón que debería trascender todos los conatos creativos precedentes? (Y digo 'debería' porque no siempre la última versión es juzgada la mejor: piénsese en el caso emblemático de la *Jerusalén conquistada* de Tasso, que difícilmente se podrá preferir a la *Liberada*<sup>1</sup>).

Aunque cada uno de nosotros haya tenido que contestar a preguntas semejantes, quizá nuestras respuestas no hayan sido exactamente las mismas. Para poner de entrada las cartas encima de la mesa confesaré que el mío es un enfoque estrictamente filológico, y que además temo no haber conseguido liberarme de la llamada ilusión del finalismo.

Puedo reconocer sin dificultad que el proceso creativo (la escritura *in progress*) está constelado de accidentes felices, como los define Grésillon, pero a la vez creo que toda interpretación tiene siempre, se quiera o no, un fondo teleológico<sup>2</sup>. Desde

<sup>1</sup> Cf. Segre 1996, 21.

<sup>2</sup> Cf. Grésillon 2008, 11. Por supuesto la dialéctica entre *programme d'elaboration* y *accident* (Grésillon 2008, 13) no impide la formulación de hipótesis acerca de las directrices creativas. Al principio de la *Ética Nicomáquea* Aristóteles habla del sentido (*télos*) de nuestros actos utilizando la metáfora del arquero. Se podría decir que también el autor es un arquero y que el crítico debe averiguar la dirección de sus dardos: en otras palabras, aunque cada redacción sea un sistema sincrónico y nunca se dé una evolución lineal (no hay ninguna necesidad de que de una redacción A se pase a una B), es inevitable, al examinar las diferentes etapas elaborativas, que se intente divisar las estrategias de reescritura que el autor ha adoptado. Es decir: el sentido, la dirección, el *télos* de un proceso redaccional. Para Lois (2005, 87), el peligro del finalismo radicaría en la obnubilación axiológica del intérprete: «La 'ilusión teleológica', al articular la lectura del borrador en función de un texto considerado como 'definitivo', se ajusta a la visión finalista propuesta por la historia literaria tradicional [...] Una vez establecido un sentido en la primera etapa del trabajo, se lo reencuentra a continuación en cada uno de los borradores sucesivos». En mi opinión, sería más útil reconocer el valor hermenéutico de los 'prejuicios' tradicionales, que permiten dialogar con cualquier texto (y, en consecuencia, también con cada una de sus redacciones previas); cf. Gadamer 1994, 312-357.

luego, no voy a reivindicar el burdo evolucionismo de una nítida diacronía, porque es evidente que cada redacción representa un sistema sincrónico autónomo<sup>3</sup>. Solo digo que, cuando se intenta comprender una secuencia de redacciones, estratos de variantes y fases elaborativas, aunque se detecten numerosos puntos de ruptura, radicales cambios arquitectónicos o 'arrepentimientos' del autor, a menudo se acaba, incluso de forma inconsciente, por proyectar un *télos* que intenta sintetizar las estrategias de reescritura adoptadas. Sin duda razono así porque, al contrario de los geneticistas, no considero que la reconstrucción del proceso creativo debería importar más que la interpretación del texto. A fin de cuentas, la filología de autor italiana, que constituye mi horizonte metodológico, no pretende tanto acceder al laboratorio del escritor, como encontrar alguna inédita perspectiva exegética examinando las relaciones entre la versión final (si se dispone de ella) y las redacciones anteriores. Hay quien tacha la variantística italiana de ser una axiología o una estética sin valor hermenéutico<sup>4</sup>; yo opino, con Élidea Lois, que sería más oportuno hacer hincapié en la idea de complementariedad entre, no solo dos métodos, sino dos objetos de estudio limítrofes, pero diferentes.

En este arbitraje, donde me serviré de Unamuno como de un mero 'pretexto' para ensayar una reflexión acerca de las tipologías de autógrafos y, sobre todo, de su utilidad filológica, voy a empezar con una taxonomía aproximativa que nos permita clasificar, a ojo de buen cubero, los diferentes borradores.

#### I. ¿INÉDITOS POR QUÉ?

La primera pregunta que nos asalta delante de un inédito es la más obvia: *¿por qué no se ha publicado?* Si se exceptúan los casos de censura externa o autocensura<sup>5</sup>, además de los textos que han quedado *in fieri* por la muerte del autor, y si, además, se deja de lado en esta primera aproximación todo el material no estrictamente literario o de carácter privado (como epistolarios o diarios), tal vez los inéditos residuales se podrían subdividir en dos categorías:

- a. Materiales preparatorios y sucesivas redacciones de un texto publicado por el autor.
- b. Proyectos abortados.

Desde luego, la linde entre dichas tipologías resulta caliginosa, ya que no es raro que un proyecto abortado se refunda y confluya en el plan redaccional de una nueva obra (como sucede, por ejemplo, con el *Fermo e Lucia* de Manzoni, intento frustrado que se convierte en redacción preparatoria de los *Promessi sposi*<sup>6</sup>).

<sup>3</sup> Cf. Segre 1995 y Segre 1999.

<sup>4</sup> Cf. Cerquiglini 1995.

<sup>5</sup> Por lo que se refiere a Unamuno, en el primer caso se podría recordar *Alrededor del estilo* (cf. Robles 1998, 26) y en el segundo *Nuevo mundo* (véase *infra* n. 18).

<sup>6</sup> Cf. Isella 2009, 277-301.

Por eso se podría articular más, con obtusa altivez escolástica, esta catalogación preliminar.

### 1.1. Redacciones preparatorias

La primera categoría (redacciones y materiales preparatorios) es tan ancha que abarca tanto el pretexto *sensu stricto* de escuela italiana (equivalente a las diferentes fases de gestación de una obra determinada que se pueden representar de forma sintética en un aparato de variantes), como el *avant-texte* de cuño francés, que incluye, además, todos aquellos variados materiales de génesis (esquemas, elencos de personajes, apuntes ocasionales, primeros esbozos, dibujos, etc.), los cuales normalmente no consienten ninguna representación compendiada o sinóptica<sup>7</sup>.

Sin duda, desde un punto de vista teórico una redacción que, con respecto a la definitiva, contenga tan solo una mísera variante redaccional, es otro texto igual que una completamente diferente o un simple esquema. De hecho, como subraya Cesare Segre, cada variante de autor determina *ipso facto* una nueva versión, es decir, un texto diferente<sup>8</sup>, ya que basta una variante para que todo el sistema textual sufra un cambio generalizado y se reajuste en función de ella. Sin embargo, este principio diáfano no siempre resulta de fácil aplicación: los textos de la edición llamada *Ventisettana* de los *Promessi sposi* se convierten, de este modo, en decenas, ya que Manzoni corría detrás de los tipógrafos para introducir correcciones en la misma imprenta<sup>9</sup>. No cabe duda de que los aspectos teóricos de la cuestión son relevantes; pero creo más útil una distinción pragmática entre las diferentes redacciones previas justo sobre la base de su *representabilidad en un aparato*. Este parámetro, sobre el que insiste Alfredo Stussi<sup>10</sup>, es fundamental para entender qué tipo de inédito se está manejando.

La construcción de un *dossier* genético exhaustivo es una operación heurística necesaria; sin embargo, la transcripción (más o menos diplomática) no excluye la posibilidad de fabricar aparatos de variantes que interpreten y representen las últimas fases de redacción. Porque el aparato es, ante todo, una potente lupa para ver cómo puede mudar incluso radicalmente una obra en los postreros estados de reescritura.

Por tanto, la primera categoría podría detallarse de esta forma:

1. Redacciones representables íntegramente en un aparato (incluso mediante reproducción sinóptica)
2. Redacciones 'distantes' que pueden permitir, como mucho, solo una representación parcial y fragmentaria en un aparato
3. Materiales preparatorios, que normalmente no pueden figurar en un aparato

<sup>7</sup> Los geneticistas han predispuerto refinados sistemas (principalmente binarios) de catalogación de la *inventio*: exogénesis y endogénesis, genética *scénarique* y *scriptique*, etc.

<sup>8</sup> Cf. Segre 1999, 79.

<sup>9</sup> Cf. Isella 2009, 44.

<sup>10</sup> Cf. Stussi 2005, 170.

Las redacciones distantes suelen presentar, respecto a la definitiva, una serie de segmentos intratextuales compartidos (es decir, unos cuantos fragmentos coincidentes con pocas variantes) insertados en un andamiaje completamente distinto. Como es evidente, un aparato genético despliega su plena funcionalidad interpretativa tan solo con la primera categoría de borradores, mientras que para las redacciones distantes habrá que valorar, en cada caso concreto, si merece la pena transcribir únicamente dichos *excerpta* desvinculados de su contexto<sup>11</sup>.

### 1.2. *Proyectos abortados*

Una pequeña sección de estos prolegómenos debería reservarse a los 'proyectos abortados', categoría no menos borrosa.

Desde luego, sería injusto recuperar solo las obras mutiladas o condenadas al ostracismo por la censura, o inacabadas por la repentina muerte del autor, ya que cualquier texto literario abandonado puede merecer *per se* el rescate del olvido. Pero rescatar no significa simplemente publicar, ya que el filólogo que cumple esta operación tiene la responsabilidad de hacer dialogar el texto exhumado con el resto del corpus, esclareciendo tanto las facetas de la producción conocida (o, si se prefiere, del escritor) que el inédito permite comprender mejor, cuanto los aspectos del autógrafo que, sobre todo por el posible carácter fragmentario del documento, exigen una lectura intratextual dentro del 'sistema autorial'. En este sentido no resulta excesivo sostener que *los inéditos deberían verse siempre a la luz de las obras divulgadas* (lo cual, bien entendido, no significa que aquellos tengan que subordinarse necesariamente a estas).

Sin duda Max Brod acertó al no acatar las últimas voluntades de Kafka y del arca de Pessoa han salido tesoros inestimables; por no hablar de Boccaccio, que quería destruir el *Decamerón*, o de Virgilio, que deseaba hacer lo mismo con la *Eneida*. Como es evidente, el autor no es siempre el mejor juez de sí mismo; no obstante, puede ser igualmente atrevido sobrevalorar sus 'descartes'. En los últimos años se han dado a conocer numerosos textos unamunianos deliberadamente abandonados, de cuyo valor hermenéutico, e incluso estético, nadie duda (*Manual del quijotismo*, *Tratado del amor de Dios*, *Nuevo mundo*, etc.); sin embargo, el archivo salmantino custodia también miles de 'micro-proyectos' embrionarios, que a menudo se reducen a una hoja o a un par de anotaciones, y que a primera vista no parecen tan fundamentales: los filólogos que de verdad pretendan recuperarlos deberán esforzarse en dilucidar sus potencialidades, ante todo dotando a estos materiales heterogéneos de una adecuada contextualización en el interior de la producción unamuniana.

<sup>11</sup> Como es obvio, de esta manera, eligiendo ignorar todo lo que se ha talado durante el proceso de revisión autorial, se corre el riesgo de perder de vista justamente la distancia que separa estas redacciones de la conclusiva.

En rigor, se podrían indicar dos sub-categorías también para los proyectos literarios definitivamente desechados. Es decir:

1. Proyectos refundidos en obras publicadas por el autor
2. Proyectos abandonados del todo

Sin embargo, para ser sincero, no sé si la segunda clase de inéditos existe de verdad, porque es inevitable que en todos los proyectos abandonados se dividan trazas de lo que un autor ha escrito antes o después. En cualquier caso, la edición de este tipo de inédito (admitiendo, lo repito, que exista) no plantearía dificultades suplementarias, ni siquiera en el caso de que se conserven redacciones múltiples de un mismo proyecto.

Lo mismo cabe afirmar de los escritos confluidos en otras obras, que naturalmente es posible, y a menudo aconsejable, publicar de forma autónoma. Pero estos inéditos refundidos se prestan, en ciertas ocasiones, también a otros usos filológicos, ya que a ellos se podría aplicar *grosso modo* lo que se ha aducido a propósito de las redacciones preparatorias distantes; e incluso se podrá, si la operación se juzga de algún provecho, dar cuenta tan solo de los intratextos en un aparato de variantes (insertado, como es obvio, en la edición de la obra que 'recibe' dichos fragmentos). La cuestión, sin embargo, no es solo técnica y no depende únicamente de las dimensiones de los pasajes paralelos.

## 2. EL ANTE-TEXTO COMO PUNTO DE VISTA (EL PLAN DEL «SENTIMIENTO TRÁGICO»)

Entre los inéditos unamunianos se halla un puñado de cuartillas autógrafas—once, para ser exactos— que configuran el esquema del ensayo filosófico más ambicioso del antiguo rector de Salamanca: *Del sentimiento trágico de la vida* (publicado entre 1912 y 1913).

Este plan de la obra<sup>12</sup> se coloca precisamente en el umbral que separa, y a la vez junta, las redacciones preparatorias distantes y los proyectos refundidos en otros libros. El proceso de gestación del *Sentimiento trágico* es complejo y largo, ya que comienza en los últimos años del XIX. Unamuno planea varios ensayos que, a ratos, afloran en este *mare magnum* pretextual para luego hundirse casi de inmediato. El archivo de Salamanca custodia y nos permite reconstruir muchos de estos proyectos<sup>13</sup>: *Meditaciones Evangélicas*, *Eróstrato o la gloria*, *A la juventud hispana*, *Mi confesión*, etc. El maestro vasco emplea los borradores de estos diferentes proyectos más tarde, entre 1905 y 1908, para escribir una especie de tratado pseudo-ascético de corte existencialista: el *Tratado del amor de Dios*<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cf. Tanganelli & Bresadola 2007.

<sup>13</sup> Cf. Tanganelli 2005.

<sup>14</sup> Cf. Unamuno 2005b.

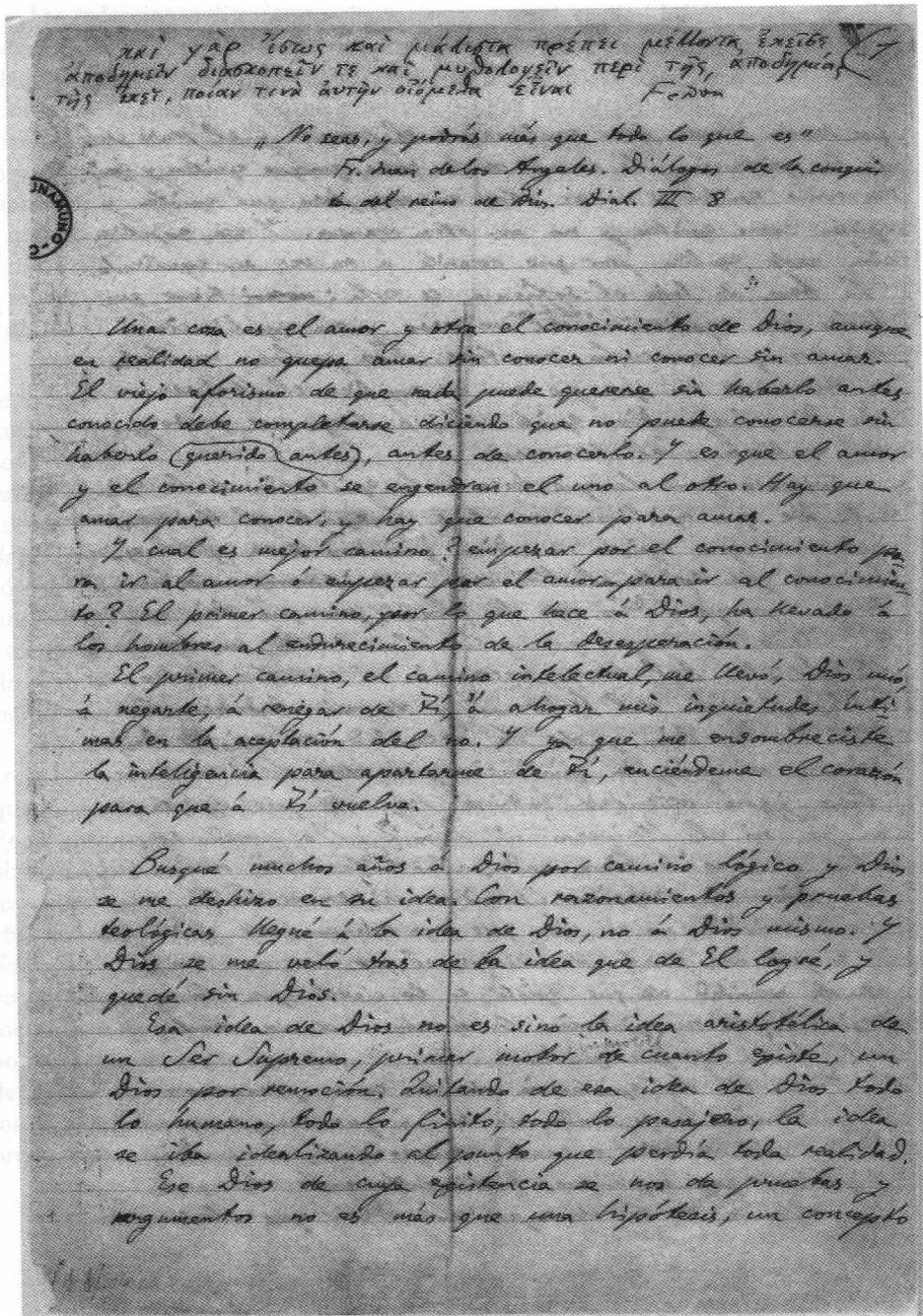


Lámina 1  
 Tratado del amor de Dios, fol. 1r

Pero no se conforma ni siquiera con esta reelaboración y, en lugar de divulgarla, decide retocarla y ampliarla de forma considerable. Este es el momento en el que redacta el *Plan*, indicando, en la mayoría de los nuevos capítulos prefigurados, los folios del manuscrito del *Tratado* que quería retomar.

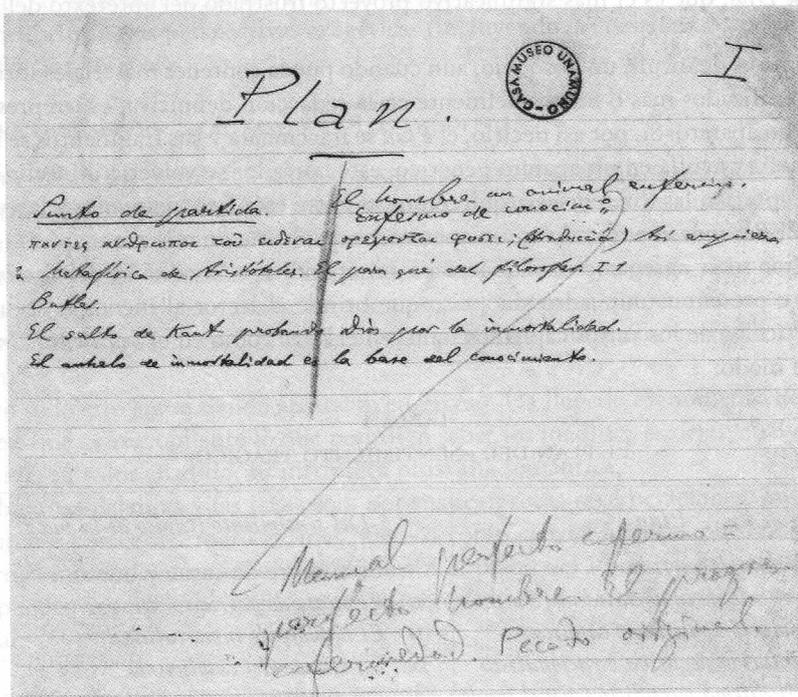


Lámina 2  
*Plan del Sentimiento trágico*, fol. [1r]

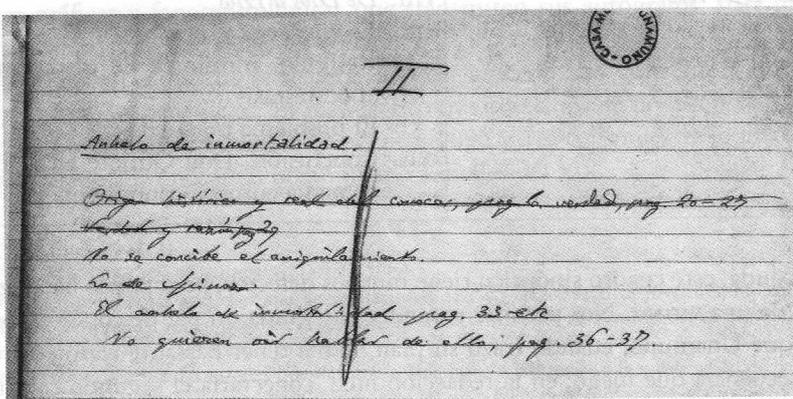


Lámina 3  
*Plan del Sentimiento trágico*, fol. [2r]

Por este motivo sostengo que dicho borrador se coloca entre las redacciones distantes y los proyectos confluidos en otras obras. El esquema de cualquier texto es siempre, por su naturaleza, la redacción más lejana de la conclusiva que se puede concebir; pero en este caso tenemos un esquema íntimamente ligado al *Tratado del amor de Dios*, que es el más significativo proyecto frustrado del antetexto del *Sentimiento trágico*.

Como es de intuir, un bosquejo, aun cuando pueda contener materiales intratextuales utilizados más o menos fielmente en la redacción definitiva, es irrepresentable en un aparato. Si, por así decirlo, el *Plan* se fraccionara y sus fragmentos se insertaran aquí y acullá en un aparato genético, este borrador se volvería ininteligible y no se captarían las diferencias arquitectónicas entre esta fase incipiente y la versión final. El *Plan*, desmembrado en un aparato, se disolvería de repente.

Mejor sería agregar este esquema en un apéndice a la edición del *Sentimiento trágico* o presentar un cuadro sinóptico que brinde al lector al menos la secuencia de los títulos de los varios capítulos tanto en el *Plan* como en el *Sentimiento trágico*, de este modo:

TABLA 1  
EL PLAN DEL «SENTIMIENTO TRÁGICO»

<i>Plan</i>	<i>Del sentimiento trágico de la vida</i>
I. <i>Punto de partida</i>	I. El hombre de carne y hueso
II. <i>Anbelo de inmortalidad</i>	II. <i>El punto de partida</i>
III. <i>Solución positiva o católica</i>	III. <i>El hambre de inmortalidad</i>
IV. <i>Solución negativa o racionalista</i>	IV. <i>La esencia del catolicismo</i>
V. <i>El dilema o conflicto / En el fondo del abismo</i>	V. <i>La disolución racional</i>
VI. <i>El amor doloroso</i>	VI. <i>En el fondo del abismo</i>
VII. <i>El Dios vivo</i>	VII. <i>Amor, dolor, compasión y personalidad</i>
VIII. <i>La fe</i>	VIII. <i>De Dios a Dios</i>
IX. <i>Consecuencias</i>	IX. <i>Fe, esperanza y caridad</i>
X. <i>Final</i>	X. <i>Religión, mitología de ultratumba y apocatástasis</i>
	XI. <i>El problema práctico</i>
	XII. <i>Conclusión. Don Quijote en la tragedia europea contemporánea</i>

Sin duda, este cuadro sinóptico tiene muchos defectos, pero puede hacer gala al menos de una virtud. Nos permite entender enseguida un par de cosas: en primer lugar, que Unamuno, cuando trazó su plan, debía tener bastante claro cuál debía ser la secuencia que luego, en la redacción final, conectaría el segundo capítulo al noveno; en segundo lugar, que la principal diferencia estructural parece afectar a los últimos capítulos, es decir, al punto de llegada de este largo periplo.

Como es fácil comprobar, no solo un cuidadoso examen del pretexto, sino incluso una apresurada ojeada a un borrador nos lleva inevitablemente a plantearnos una serie de preguntas. Siempre el antetexto debe brindarnos inéditos puntos de vista. Y la crítica de los *scartafacci* (según la despectiva definición de Croce rescatada por Contini<sup>15</sup>) o 'fenomenología del original' (como la llamaba Avalor<sup>16</sup>) tiene solo una función: abrir nuevas perspectivas exegéticas (incluyendo la cuestión crucial de una mejor fijación textual).

### 3. ¿PARA QUÉ SIRVEN EXACTAMENTE LOS INÉDITOS?

A mi entender existe una asimetría que, por regla general, no se tendría que subvertir. La recuperación de un proyecto abortado es útil *per se*, de manera no muy diferente respecto a las obras que han quedado inconclusas por la muerte del autor. En cambio, las redacciones y materiales preparatorios que un escritor coacerva para componer una determinada obra son escritos ancilares que conviene estudiar (y tal vez publicar) solo en la medida en que permiten interpretar mejor la última versión.

Pero todo esto sigue siendo abstracto en exceso. Ha llegado el momento de preguntarse qué es exactamente lo que permiten saber los inéditos, es decir, cuál es, en definitiva, su valor añadido, su intrínseca plusvalía semántica.

Si bien las palabras y las cosas son, por sus recíprocas reverberaciones, indivisibles, no me parece insensato afirmar que, así como ciertos inéditos pueden suministrarnos informaciones útiles sobre todo en el plano del idiolecto de un escritor, otros pueden revelarse de gran interés también en el plano de la intencionalidad autorial.

#### 3.1. En torno al sistema pronominal unamuniano

Para comprender a fondo algunas particularidades del *usus scribendi* unamuniano será preciso, en los próximos años, llevar a cabo un pormenorizado estudio de las variantes gráficas y fonomorfológicas que transmiten sus autógrafos, sistemáticamente suprimidas en casi todas las ediciones<sup>17</sup>.

Uno de los aspectos que se debería sondear atañe al uso no siempre ortodoxo de los pronombres personales. El manuscrito que transmite la novela *Nuevo mundo* (publicada póstumamente, pero escrita entre 1895 y 1896)<sup>18</sup> muestra lo fluctuante que era el sistema pronominal unamuniano a finales del XIX.

<sup>15</sup> Cf. Contini 1992.

<sup>16</sup> Cf. Avalor 1978, 33-43 y Bessi & Martelli 1984.

<sup>17</sup> Por ejemplo, habría que examinar las oscilaciones de *g* y *j* en los escritos juveniles; lo cual quizás nos ayudaría a comprender mejor la sucesiva teorización antiacadémica de don Miguel en pro del empleo exclusivo del grafema *j* para la fricativa velar sorda.

<sup>18</sup> No vamos a sondear las razones que llevaron a Unamuno a renunciar a la publicación de la novela, aunque posiblemente se trate de un caso de autocensura (el protagonista se confiesa anarquista antidinamitero y, después de los hechos de Montjuich y de la feroz represión del movimiento anarquista en Cataluña, el texto hubiera corrido el riesgo de parecer subversivo).

En este autógrafo resulta muy significativa, con ser un rasgo dialectal del español del País Vasco<sup>19</sup>, la presencia de un caso de *leísmo* del acusativo femenino («le tuteaba» en lugar de «la tuteaba»): «Empezó a tutearla cuando estaban a solas [...] Y no solo *le tuteaba* sino que se empeñaba en que le tuteara ella también»<sup>20</sup>.

Unamuno refundió varios relatos en esta novela, entre los cuales el borrador de un cuento titulado *Gabriel* donde ya se hallaba este mismo *leísmo* femenino, junto a otros cuatro casos: «Empezó a tutearla cuando estaban a solas [...] Y no solo *le tuteaba* sino que se empeñó en que ella le tuteara sin poderlo conseguir»<sup>21</sup>.

Cinco casos de *leísmo* del acusativo femenino en tan solo tres folios (hablo del relato titulado *Gabriel*) demuestran que no se trata de *lapsus calami* casuales, sino de interferencias del sustrato dialectal del español de Euskadi<sup>22</sup>:

*Le estoy engañando*, se decía, ella nada sabe, yo no debo hacer esto, ella y ella sola y nada más que ella... (Ella era su novia) desde mañana...<sup>23</sup>

Cuando de día *le encontraba* sola en el pasillo empezó a abrazarla, nada más que abrazarla...<sup>24</sup>

Mientras la tenía así, sentada sobre sus rodillas y con una mano *le sujetaba* con la otra le acariciaba los tobillos<sup>25</sup>

Se sentó en el borde de la cama y a ella sobre sus rodillas, *le acarició* como de costumbre<sup>26</sup>.

Pero las sorpresas no se acaban aquí, ya que en el manuscrito de *Nuevo mundo* también se descubren, a escasa distancia uno del otro, tres casos de *laísmo*<sup>27</sup> («acariciarla el cuello», «sujetándola el talle», «jamás la dio un solo beso»):

Colocadas las sillas juntas en las sesiones nocturnas empezó Eugenio por echar como al descuido, su brazo sobre el respaldo de la de la muchacha, pasó a jugar con sus pendientes y *acariciarla el cuello* sin quitar la vista del libro, a ratos contraía el brazo atrayéndola a sí [...]. Y otra noche la sentó en sus rodillas y *sujetándola el talle* con un brazo siguió leyendo en sus libros mientras ella seguía haciendo media, escena silenciosa que se repitió en adelante. Muchas veces silenciosamente, sin decir

<sup>19</sup> «Aún menos difundido está el *leísmo* femenino ya que abarca el País Vasco, Navarra, parte de La Rioja y de Santander y las comarcas burgalesas del Valle del Ebro» (Korkostegi Aranguren 1992, 108).

<sup>20</sup> Unamuno 2005a, 68; párrafo 103.

<sup>21</sup> Unamuno 2005a, 166; párrafo 32.

<sup>22</sup> A fin de cuentas, mínimas huellas del habla bilbaína se reflejan hasta en el nivel léxico en la novela, como prueba el empleo del verbo *mormojejar* (en lugar de *murmujear*): «Y figúrate que si tropezaba con un niño lo apartaba de sí con gesto brusco y mormojeando» (Unamuno 2005a, 86; párrafo 191).

<sup>23</sup> Unamuno 2005a, 166; párrafo 36.

<sup>24</sup> Unamuno 2005a, 168; párrafo 42.

<sup>25</sup> Unamuno 2005a, 170; párrafo 67.

<sup>26</sup> Unamuno 2005a, 172; párrafo 79.

<sup>27</sup> El *laísmo*, inexistente en Euskadi, está difundido en vastas áreas de la Península, como Madrid y la meseta septentrional. Unamuno, que había cursado la carrera en la Universidad Central madrileña y se había afincado en Salamanca después de la consecución de la cátedra de Lengua griega (1891), llevaba años viviendo en ambiente *laísta* en la época de la redacción de *Nuevo mundo*.

palabra, atraía Eugenio la cabeza de la muchacha a su cabeza y oprimía mejilla con mejilla, pero jamás *la dio un solo beso*<sup>28</sup>.

El hecho de que *Gabriel* transmita formas 'correctas' en correspondencia con el primero y el tercer caso de *laísmo* («le acariciaba el cuello» y «le dio un beso»<sup>29</sup>) nos obliga a interpretar las curiosas desviaciones laístas de *Nuevo mundo* como fenómenos de hipercorrección. En otras palabras, el autógrafo de la novela de 1895-1896 documenta de forma nítida un difícil proceso de superposición de formas pronominales etimológicas y 'castellanas' al sistema pronominal del español hablado en Vizcaya.

### 3.2. En el plano de la «*intentio*»

Estas oscilaciones del idiolecto preceden a la intencionalidad consciente del autor. Sin embargo, el estudio de los borradores pretextuales debería consentirnos también la formulación de alguna hipótesis sobre la intención o, si se prefiere, sobre el sentido de una obra<sup>30</sup>.

Es evidente que los borradores pueden allanar el descubrimiento de fuentes no declaradas<sup>31</sup>, alumbrar la ideología o las orientaciones estéticas de un escritor, aclarar su percepción del contexto histórico o, incluso, ayudarnos en la identificación de ciertos referentes extratextuales. Pero creo que la tarea primordial debería ser *tratar de entender cómo ha mudado y se ha ido afinando la intención del autor*, aunque sin caer nunca en el vacío psicologismo y, por supuesto, incluyendo en la intencionalidad autorial también los variados condicionamientos ambientales (que estudia, por ejemplo, la sociocrítica)<sup>32</sup>.

La *intentio auctoris* (que en mi opinión se debería asimilar a la *intentio operis*) es, en filología, un dogma necesario, al tratarse de una entidad inasible de por sí que

<sup>28</sup> Unamuno 2005a, 70; párrafos 115-119.

<sup>29</sup> Unamuno 2005a, 170; párrafos 55 y 66.

<sup>30</sup> En torno a la coincidencia entre intención autorial y sentido de la obra, cf. Compagnon 2000, 76-99. Desde luego, resucitar al autor no significa renunciar a la apertura implícita en la recepción hermenéutica. El modelo gadameriano de la fusión de horizontes puede resultar todavía vigente y productivo, ya que la idea de una construcción histórica del sentido (*Wirkungsgeschichte*) presupone justamente la posibilidad, para cada intérprete, de poder acceder *de algún modo* al horizonte originario a través de la obra.

<sup>31</sup> En el *Plan del Sentimiento trágico*, por ejemplo, las alusiones a los folios del *Tratado del amor de Dios* se entrelazan con una multitud de citas de fuentes externas y de referencias bibliográficas. Solo una parte de estas lecturas se menciona en la redacción definitiva: dichos diálogos intertextuales *in absentia* merecen ser profundizados desde una perspectiva comparatista para descubrir las raíces (y calibrar la originalidad) del pensamiento unamuniano.

<sup>32</sup> Lois examina el enfoque sociogenético que nace de la sociocrítica (Lois 2005, 59-60 y 108-113). A mi modo de ver, los códigos culturales y los discursos sociales que se textualizan no deben contraponerse a la intención autorial, de la cual se podría decir, parafraseando el adagio orteguiano, que es ella misma y sus circunstancias. Gumbrecht (2004, 426-476) nos brinda un buen modelo de estudio de las huellas del *Zeitgeist* en una obra concreta: su reconstrucción del mundo de la cotidianidad de 1926 es muy útil para esclarecer la *intentio* de *Sein und Zeit*.

solo puede colegirse de cada redacción<sup>33</sup>. Obviamente, la intención no es algo que preexiste al texto en un rincón recóndito de la consciencia (o, peor, del inconsciente) del autor: es un proceso, o más bien el resultado de un proceso, algo que muda conforme procede la redacción. Nadie, como observa Emilio Lledó, antes de aferrar la pluma puede tener la intención de escribir *La crítica de la razón pura*, o cualquier otro texto, tal como *resultó escrito*<sup>34</sup>.

La intención, por tanto, puede verse como una serie –un magma– de actos de plasmación, modelación y paulatina lima. Que es como decir que el círculo hermenéutico lo experimenta también quien escribe: exactamente como el lector, también el autor va modificando el todo sobre la base de la parte que elabora en un momento dado. El autor, al escribir, va proyectando secuencias de arquitecturas o sistemas que se enlazan y se superponen hasta la cristalización definitiva. Captar (al menos en parte) esta sucesión nada lineal de arquitecturas, este complejo desplegarse de módulos en el eje diacrónico de la *intentio auctoris*, es la misión acaso más alta de la filología de autor<sup>35</sup>.

Ahora –si bien con la certeza de defraudar las expectativas que esta premisa pueda haber generado– voy a volver rápidamente al *Plan del Sentimiento trágico*.

Cotejando los muchos borradores del antetexto del *Sentimiento trágico* se descubre que Unamuno intentaba crear una especie de obra total, un magno compendio de toda su producción. En efecto, a menudo en estos escritos pretextuales enumera los títulos de su ya rica bibliografía que quería glosar o refundir parcialmente. Al lado de estas indicaciones bibliográficas afloran, además, alusiones a las etapas principales de su biografía, en particular a la crisis de 1897 y al sucesivo intento (fracasado) de conversión religiosa. No es ninguna casualidad que uno de los proyectos abortados que confluye en el antetexto del *Sentimiento trágico* se titulara *Mi confesión*.

<sup>33</sup> Desde un punto de vista deconstruccionista, toda conjetura acerca de la intención autorial es solo una arbitraria creación del crítico para 'autorizar' una determinada lectura de la obra; cf. Bal 2009, 344-348. A mi juicio, ya no es tan importante distinguir entre *intentio auctoris* e *intentio operis* (cf. Eco 1990, 110-113), como comprender que solo las preguntas acerca de quién escribió (y del mundo en el cual lo hizo) permiten salvaguardar la dimensión histórica del texto (cf. Lledó 1992, 57-60). La verdadera cuestión hoy día es si se estima posible tener acceso, al menos parcialmente, al horizonte primigenio de una obra; el textualismo moderno, en muchas de sus facetas (deconstruccionismo, estructuralismo, etc.), constituye una nueva forma de idealismo que aboga peligrosamente por un acercamiento exegético 'anacrónico' a los textos (cf. Lledó 1992, 93-97).

<sup>34</sup> «'Intención' es término que define un objetivo del individuo. Pero no existe la intención adecuada al producto final 'intendido'. Nadie puede tener la 'intención' de escribir, tal como *resultó* escrita, la 'Crítica de la Razón Pura', o las 'Investigaciones lógicas'» (Lledó 1992, 59).

<sup>35</sup> Se podría objetar que un manuscrito de génesis no revela unas estructuras sino un proceso (cf. Lebrave & Grésillon 2009); pero tal vez sea más correcto afirmar que refleja una secuencia de estructuras superpuestas, que a su vez remite a un proceso mental en extremo complicado de interpretar y reconstruir en la totalidad de sus fases.

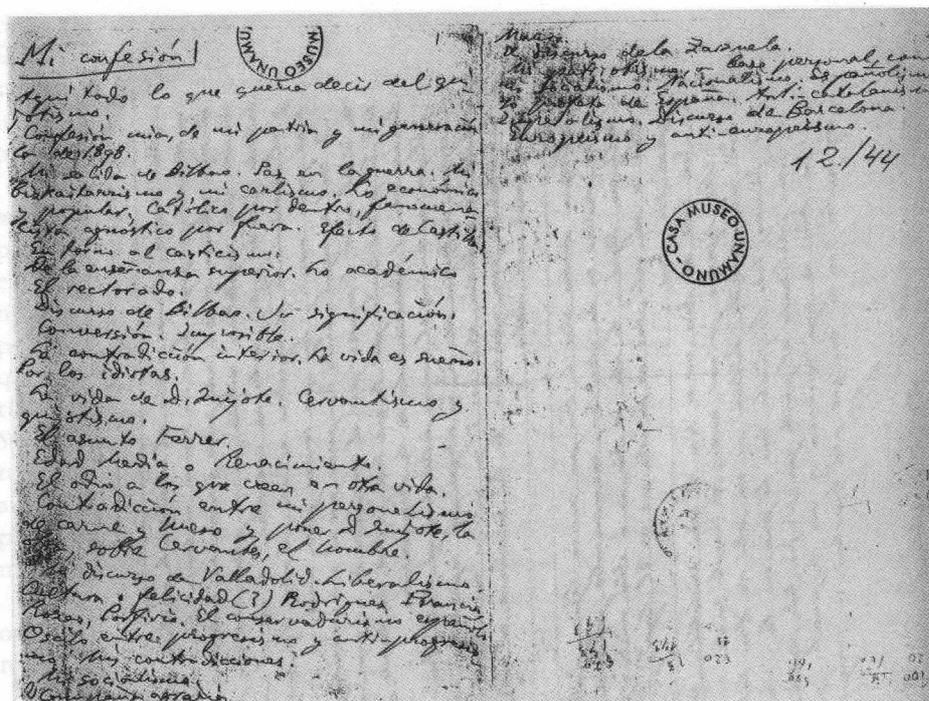


Lámina 4  
Bosquejo de *Mi confesión*

Este punto de vista privilegiado que es el pretexto nos muestra, en definitiva, que Unamuno concibió el que sería su mayor ensayo filosófico como una curiosa autobio(biblio)grafía (es decir, como una autobiografía y, a la vez, como un catálogo de sus publicaciones). Ahora bien, habría que averiguar si esta estrategia de configuración se mantuvo también en el *Plan* y, sobre todo, en la redacción definitiva. En varias obras de ficción unamunianas el protagonista —mera contrafigura del polígrafo bilbaíno— atraviesa tres etapas evolutivas y simbólicas: una niñez dominada por la fe y un vago ideal de santidad; una adolescencia racionalista, caracterizada por ciclópeas lecturas principalmente de corte positivista; y, finalmente, la crisis nihilista de la madurez, con el repudio de toda forma de racionalismo y el vano intento 'a lo Jacobi' de recobrar la fe perdida.

Bien mirado, el *Sentimiento trágico* se adhiere a este andamiaje autobiográfico (o mejor dicho, de auto-fabulación, de fabricación romántica del propio personaje). A partir del cuarto capítulo (titulado «La esencia del catolicismo»), que en el *Plan* se denominaba «Solución positiva o católica», Unamuno empieza a alegorizar su autobiografía. Por eso, el capítulo siguiente («La disolución racional», correspondiente a «Solución negativa o racionalista» del *Plan*) debe interpretarse también como una evocación de su etapa adolescente idealista y positivista a la vez. El sexto



capítulo del *Sentimiento trágico*, igual que el quinto del *Plan*, alude en cambio a la famosa crisis del 97: así que se titula «En el fondo del abismo». Los tres capítulos sucesivos del *Plan* y de la redacción definitiva hacen un repaso de los años (y de las lecturas) inmediatamente posteriores, cuando Unamuno elige como interlocutores principales a teólogos protestantes de la talla de Harnack o Ritschl.

¿Cómo cambia, entonces, la arquitectura de la obra en el paso del *Plan* al *Sentimiento trágico*? Evidentemente, Unamuno no estaba satisfecho del díptico anodino proyectado al final del *Plan* (al fin y al cabo, los títulos de los últimos capítulos en el esquema –*Consecuencias* y *Final*– eran claramente provisionales). La crisis finisecular unamuniana se cierra, al menos en su primera fase, hacia 1905, cuando publica la *Vida de don Quijote y Sancho*. No es este el lugar para tratar esta doctrina quijotesca y explicar su impacto sobre el filosofar de Unamuno. No obstante, este título, *Vida de don Quijote y Sancho*, debería hacernos entender por qué motivo, en el *Sentimiento trágico*, el último capítulo se titula justamente «Conclusión. Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea»: en el *Sentimiento trágico* el enfoque autobio(biblio)gráfico del *Plan* se completa ensanchando el horizonte hasta comprender la reelaboración del *mythos* quijotesco de 1905, que representa en cierto modo el cierre de la cumbre de la crisis unamuniana.

En definitiva, el examen de los borradores nos permite divisar la asombrosa operatividad, incluso en el *Sentimiento trágico*, del paradigma autobiográfico (o, lo repito, de auto-fabulación) típico de las novelas y de los dramas unamunianos.

No sé si he sido víctima de un espejismo teleológico, pero ningún crítico, que yo sepa, había detectado antes esta *dispositio* pseudo-autobiográfica en el tratado filosófico más estudiado de Unamuno. Al contrario, pienso que justo el punto de vista pretextual me ha permitido vislumbrar la incidencia constante de este ‘vector’ –si así puedo expresarme– en aquel intrincado retículo que constituye la *intentio* unamuniana.

Por supuesto, no estoy afirmando que se deben buscar solo ‘constantes’ e ignorar las profundas diferencias entre los varios proyectos confluidos en el *Sentimiento trágico*. En efecto, por poner un ejemplo banal, sería útil editar este título con un aparato que evidenciara las variantes presentes en los fragmentos retomados del *Tratado del amor de Dios*. Así se vería claramente la distancia entre estos dos textos y la estrategia de revisión adoptada. Porque Unamuno, al copiar el *Tratado* en el *Sentimiento trágico*, por un lado aplica un ‘barniz tragicista’ (multiplicando el empleo de términos como *tragedia*, *trágico*, *congoja*, *dolor*, etc., todos pertenecientes a la misma isotopía) y, por otro, sustituye de forma sistemática palabras como *conocimiento* y *conocer*, muy usadas en el *Tratado*, con vocablos como *sentimiento*, *sentir* o *percibir*<sup>36</sup> para enfatizar el estancamiento de toda epistemología racionalista.

<sup>36</sup> Cf. Tedeschi 2008.

## 4. EL APARATO INEVITABLE

Hasta ahora he otorgado un papel fundamental al modelo de edición texto/aparato desde una perspectiva exclusivamente teórica<sup>37</sup>. En realidad, habría que dejar claro que no solo construir un aparato de variantes es una operación engorrosa: lo es también leerlo. Por esta razón, antes de predisponer un aparato, hay que valorar bien, para cada ámbito pretextual concreto, qué se puede esclarecer respecto al *usus scribendi* o a la intencionalidad autorial.

En cambio, una edición debería contar siempre con un aparato genético (o evolutivo) cuando hay graves incertidumbres acerca de la redacción final, como sucede con el drama *La Esfinge* que Unamuno comenzó a escribir en 1898, refundiendo en él también algunas cuartillas de la novela *Nuevo mundo*<sup>38</sup>.

De esta pieza, cuyo estreno se remonta a 1909 (en Las Palmas de Gran Canaria), nos quedan varias redacciones preparatorias, pero no se conoce todavía la versión definitiva, porque el maestro vasco no la editó en su patria. Sin embargo, autorizó que se imprimiera en 1922 la traducción italiana realizada por Gilberto Beccari.

De *La Esfinge* sobreviven, según mis datos, cuatro manuscritos autógrafos. En la Casa Museo de Salamanca se conservan los tres primeros. La redacción inicial, titulada *Gloria o paz* (la llamaré Ms1). Una ligeramente posterior (Ms2), que Unamuno sometió a la criba exegética de dos amigos que residían en París (Pedro Jiménez Ilundain y Juan Barco), como demuestra una hoja pegada entre el primero y el segundo folio de este cuadernillo. Y una tercera versión, muy cercana a la segunda, que probablemente el antiguo rector de Salamanca preparó antes de remitir el cuadernillo de la segunda redacción a Barco y Jiménez Ilundain. Esta tercera versión (Ms3) es la que conoce todo el mundo, la que Manuel García Blanco rescató para las *Obras completas*.

García Blanco estaba convencido de que Unamuno había escrito Ms3 después de recibir las cartas con los comentarios de Barco y Jiménez Ilundain a finales de enero de 1899; por esta razón, en la introducción al volumen dedicado al *Teatro* unamuniano, subrayó y ensalzó la autonomía de juicio del autor, en el cual parecía que no habían hecho mella las críticas –algunas despiadadas– de sus dos corresponsales parisinos<sup>39</sup>.

En 1981 un hispanista italiano, Ettore Ferroni, comunicó el hallazgo de otro manuscrito autógrafo de *La Esfinge* (Ms4) (Lámina 6) que demuestra cómo, en realidad, Unamuno aceptó casi todas las sugerencias epistolares de Jiménez Ilundain y de Barco<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Como recuerda Brugnolo (1992, 102-103), existen tres formas de edición genética: «1) l'edizione testo + apparato, secondo il modello ereditato dalla filologia classica [...]; 2) la trascrizione critica integrale [...] dei singoli testimoni autografi; 3) l'edizione 'sinottica', in cui tutte le fasi dell'elaborazione testuale [...] sono rappresentate in parallelo sulla pagina.»

<sup>38</sup> Cf. Tanganelli 2003, 97-118.

<sup>39</sup> Cf. García Blanco 1968, 18 y 25-26.

<sup>40</sup> Cf. Ferroni 1982. Unamuno retoca profundamente, incluso en el nivel estructural, la pieza; estos cambios se evidencian principalmente en el segundo acto (véase también Ferroni 1981).

यद् उदासि तद् ते वितम्

Τὸ γὰρ ὀρόνημα τῆς βαρῆς θάνατος, τὸ  
δὲ ὀρόνημα τοῦ πνεύματος ζωὴ καὶ εὐ-  
ρήνη

Επιστ. Παύλου πρὸς Ρωμαίους η' 6

To die, to sleep... to sleep... perchance to dream;

Hamlet

Moribund, à la verdad, justamente padeciendo  
moribundísimos lo que mece con sus  
hechos; mas éste ningún mal hizo. Y dijo:  
adonis: Señor, amercíale de un cuando llorar  
à tu reino.

Palabras del malhechor arrepentido  
à buen hadón. Lucas, XXIII 41 y 42

Lámina 6  
Ms4, fol. [1r]

Este testimonio (que aún no se ha publicado, y del cual yo dispongo de unas fotocopias que me proporcionó Ferroni) se tuvo que redactar entre enero de 1899 y el 24 de mayo de ese mismo año, ya que en esta fecha Unamuno escribió de nuevo a Jiménez Ilundain: «El drama [...] <e>está muy reformado, y en la reforma aproveché *todas* las indicaciones del amigo Barco»<sup>41</sup>.

Además, creo que hay datos firmes para sostener que Unamuno remitió a Beccari, su principal traductor italiano, dos manuscritos de *La Esfinge*: primero Ms4, el manuscrito descubierto por Ferroni (anuncia el envío en una carta del 7 de diciembre de 1908)<sup>42</sup> y más tarde (no sabemos cuándo, pero seguramente antes del mes de octubre de 1910) la versión definitiva, la que probablemente había terminado de preparar para la compañía de Balart en enero de 1901<sup>43</sup>, pero que llevó a las tablas la compañía Oliver-Cobeña el 24 de febrero de 1909.

Esta última redacción, que sigue en paradero desconocido, no debía distar mucho de Ms4, visto que son pocos los casos de falta de correspondencia entre la traducción italiana y el manuscrito descubierto por Ferroni. La mayoría de estas discrepancias, lejos de poderse imputar a descuidos o licencias del mismo Beccari, parecen reflejar variantes de autor patentes de la versión estrenada.

<sup>41</sup> Unamuno 1996, 65. La afirmación epistolar es casi del todo exacta. En realidad el maestro vasco siguió todos los consejos que le dio Barco para transformar Ms3, excepto dos: no eliminó la expresión *ojo espiritual*, ni renunció al *escamotage* hamléutico de la locura simulada del protagonista (Ferroni 1982, 151). En la primera de las anotaciones diarísticas que el autor insertó al final de este testimonio (cf. Tanganelli 2003, 217-228), fechada el 23 de octubre de 1899, se lee: «Bernardo Rodríguez se lo lleva a Thuillier a Barcelona, primavera de 1899». Lo cual corrobora que Unamuno tuvo que confeccionar Ms4 entre finales de enero y el 24 de mayo de 1899.

<sup>42</sup> Ferroni (1982, 155-156) creía que Ms4 fue el cuadernillo que Unamuno envió a Gilberto Beccari para que lo tradujera. Dos hechos acreditaban, a su entender, esta suposición: 1. la traducción italiana sigue bastante fielmente el autógrafo que él había descubierto; 2. en el recto de la segunda página de este cuadernillo, donde figura una lista de títulos a elegir, aparece solo al final el título definitivo, *La Esfinge*, escrito con una caligrafía diferente: Ferroni, después de examinar las cartas autógrafas de Beccari, llegó a la conclusión de que este lo había añadido el mismo traductor italiano de su puño y letra. El 7 de diciembre de 1908, es decir, casi catorce años antes de que saliera a la luz la traducción italiana, Unamuno remitió a Beccari un manuscrito de la pieza acompañado por una misiva en la que se leía: «La compañía Cobeña tiene, en efecto, un drama mío, escrito hace unos nueve años, cuyo título definitivo es *La esfinge*. [...] Ya le mandaré una de las primeras redacciones del drama que la conservo en un cuadernillo». Yo creo, igual que Ferroni, que el manuscrito enviado en 1908 fue Ms4 (manuscrito que se escribió en 1899, es decir, justamente «unos nueve años» antes, como se lee en la carta). Y supongo, además, que Unamuno definió entonces Ms4 como una «de las primeras redacciones del drama» tan solo para advertir al hispanista transalpino de que no se trataba de la versión definitiva, aquella que había entregado a la Compañía Oliver-Cobeña. Y estoy persuadido, finalmente, de que más tarde Unamuno envió a Beccari esta versión definitiva, la misma que se puso en escena: una redacción hoy perdida que, en cualquier caso, no debía distar mucho de este testimonio.

<sup>43</sup> De esta versión definitiva Unamuno habla en una carta a Pedro Corominas del 11.1.1901 («Estoy dando la última mano al drama para enviárselo —según convenimos— a Balart») y en otra a Bernardo G. de Candamo del 16.1.1901 («Hace un par de días remití a Balart, en limpio ya, mi drama»); (apud García Blanco 1968, 34). En octubre de 1910 Beccari publicó un fragmento de *La Esfinge* (la «escena del ajedrez») en una revista florentina (*Vedetta artistica*, XVI, n. 16-17): esta primera traducción parcial coincide sustancialmente con la de 1922, y ambas presentan las mismas variantes respecto a Ms4; por esta razón juzgo que Beccari en 1910 ya debía tener en su poder la redacción definitiva del drama.

El caso más frecuente es el de las omisiones en el texto italiano. Barco y Jiménez Ilundain coincidían en que era preciso abreviar numerosas escenas y el escritor vasco, que ya había emprendido esta tarea de supresión de lo 'supervacáneo' a la hora de confeccionar Ms4, muy probablemente la prosiguió también en la etapa sucesiva. En la traducción de la escena octava del primer acto, por ejemplo, no figuran las palabras de Ms4 que transcribo con cursiva:

Angel. – No, no me gusta. No hay como la clásica, la ordinaria, el «giuoco piano»...

Eufemia. – ¡Exacto, lo vulgar!

Angel. – ¡No, lo tradicional!

Eufemia. – Pierdes así ese caballo... [Ms4, pág. 30].

Angelo. – Infatti non mi piace... Non c'è di meglio della mossa classica, della comune, del «giuoco piano»...

Eufemia. – E così perdi un cavallo...<sup>44</sup>

Además, Unamuno tuvo que acortar varias frases en la última redacción, como puede probar otro botón de muestra (sacado de la escena entre Eusebio y Eufemia en el primer acto, una de las que Barco había juzgado demasiado prolija):

Eufemia. – Al contrario; *muchas así es lo que necesita* [Ms4, pág. 24]

Eufemia. – Anzi...<sup>45</sup>

Tampoco faltan curiosas sustituciones, como el hecho de que el *tintero* de Ms4 sea reemplazado por una pluma estilográfica en el texto italiano:

Eufemia. – No le conoces. Solo necesita de quien le sostenga cuando su voluntad flaquea...

Eusebio. – ¡Ah, ya! (Se sienta a la mesa, aparta una taza de café, y saca del bolsillo un «block» de donde arranca una hoja) *Hay tintero...* [Ms4, pág. 8]

Eufemia. – Non lo conosco... Ha bisogno di sostegno, quando la sua volontà vien meno... *ecco quanto*.

Eusebio. – Eh, già! (Si siede a tavola, allontana una tazza, e cava di tasca una *stilografica* ed un «block» da cui stacca una pagina)<sup>46</sup>.

También es interesante que en la versión de Beccari se añada «ecco quanto», probable traducción de *eso es todo*. Aunque los añadidos que presenta la versión italiana no sean muchos (y se reduzcan siempre a pocas palabras como en este caso), justo este tipo de variante nos obliga a descartar la posibilidad de que Beccari utilizara Ms4 tomándose algunas libertades. Otro ejemplo lo aclarará:

Eufemia. – ¡Eso no puede quedar así! [Ms4, pág. 55]

Eufemia. – Così non può andare! *Angelo è divenuto impossibile*<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Unamuno 1922, 58-59.

<sup>45</sup> Unamuno 1922, 52.

<sup>46</sup> Unamuno 1922, 36 (la cursiva es mía).

<sup>47</sup> Unamuno 1922, 81 (la cursiva es mía).

Si es difícil imaginar que un traductor deferente como Beccari pueda haber podido o retocado el texto unamuniano, aún más lo es pensar que llegó a inventarse una frase que no estaba en el original: «Angelo è divenuto impossibile» es sin duda una variante de autor de la versión final, en la que presumo que se leería «Ángel se ha puesto imposible» o algo parecido.

En definitiva, esta somera indagación del antetexto de *La Esfinge* pone de relieve que es necesario preparar una edición crítica que utilice Ms4 como testimonio base y que, al mismo tiempo, señale de alguna forma las posibles variantes de la última redacción (transmitidas por la traducción italiana).

##### 5. UNA PROPUESTA DE EDICIÓN PARA *LA ESFINGE*

En la edición que estoy preparando de *La Esfinge* el aparato a pie de página tendrá dos secciones: una para las notas y otra para las variantes internas de Ms4 (correcciones de autor) (Tabla 2); las notas cumplirán una función estrictamente ecdótica, dando cuenta sobre todo de los resultados del cotejo de Ms4 con la traducción de Beccari, y exhumando así, en la medida de lo posible, las variantes que Unamuno pudo introducir en la última redacción perdida (obviamente, en la mayoría de los casos se podrá tan solo detectar la presencia de una variante de autor sin conseguir determinarla)<sup>48</sup>.

TABLA 2  
MODELO DE EDICIÓN

<p>{<i>Texto crítico</i>}</p> <p><sup>5</sup>Ocurre la acción en él representada en el aposento de una casa de familia de regular acomodo, donde se hallan reunidas varias personas que han festejado con un refresco cierto fausto acontecimiento. Vese en una mesa servicio de café y los restos del refresco. Hay a un lado un armario de luna entera.</p> <p style="text-align: center;"><sup>6</sup>Escena primera Eufemia, Ángel, Joaquín, Eusebio, Teodoro, Pepe y Nicolás</p> <p><sup>7</sup>Joaquín. — (Dirigiéndose a Ángel.) Ahora sí que nadie se atreverá a disputarte la jefatura. Te la has ganado por aclamación popular.</p> <p><sup>8</sup>Eusebio. — La verdad, no esperaba de ti tanto. Nunca has estado mejor.</p> <p><sup>9</sup>Pepe. — ¡Admirable! ¡Qué fuerza! ¡Qué pasión! ¡Vaya un modo de levantar en vilo al público! Ahora me explico cuanto nos cuentan del efecto que producían un Demóstenes, un Cicerón, un Mirabeau...</p> <p><sup>10</sup>Ángel. — ¡Pepe... Pepe... apea el tratamiento!</p>
--

<sup>48</sup> Por ejemplo, el hecho de que al principio, en la acotación de Beccari, se lea «salotto di una famiglia agiata» nos llevaría a suponer que Unamuno haya retocado la lección de Ms4 «aposento de familia de regular acomodo» (*grosso modo* equivalente a la de Ms3 «aposento de familia regularmente acomodada»), para volver a acercarse a la segunda redacción (Ms2): «Aposento de familia bien acomodada»; pero no hay manera de saber si de veras escribió «aposento de familia acomodada» en la última versión.

{Notas}

5. La *didascalia* en la traducción de Beccari (T) – «salotto di una famiglia agiata», 'apósito de familia acomodada' – se acerca más a Ms2 («un aposento de familia bien acomodada») que a Ms3 («regularmente acomodada») o Ms4 («de regular acomodo»).

6. Unamuno tacha «Pepe» y lo sustituye con «Paco» solo en las primeras dos páginas numeradas de Ms4; sin embargo, en la versión definitiva tuvo que mantener Pepe (o pasar tal vez a José), puesto que en T el personaje se llama Giuseppe.

{Variantes de Ms4}

- 6. Joaquín, {Eusebio,} Teodoro, \*Paco >Pepe< y Nicolás
- 8. Nunca >te he oído< has estado
- 9. \*Paco >Pepe<. – ¡Admirable!
- 10. \*Paco >Hombre<... \*Paco >hombre<... Apea

En el apéndice insertaré tres aparatos más:

- el de las intervenciones editoriales (es decir, mis enmiendas a Ms4);
- el aparato genético principal, donde, para cada fragmento de Ms4, reuniré las formulaciones primitivas del mismo, desde Ms1 hasta Ms3 (Tabla 3);
- y, finalmente, el aparato genético secundario, que recogerá los numerosos fragmentos de las primeras tres redacciones de la pieza (Ms1, Ms2 y Ms3) que no sobreviven en Ms4.

TABLA 3  
APARATO GENÉTICO PRINCIPAL

<p>5. Ocorre ... acomodo, ] Ø Ms1   <i>La escena representa</i> <sup>1</sup>una &gt;casa&lt; <u>sala</u> de casa de familia bien acomodada. <sup>2</sup>un aposento de casa de familia bien acomodada. Ms2   Ocorre la acción en él representada en el aposento de una casa de familia <i>regularmente acomodada</i>, Ms3 donde ... acontecimiento. ] Ø Ms1 Ms2 Vese ... refresco. ] Una mesa <i>con</i> servicio de café... Ms1   En &gt;la&lt; una mesa servicio de café y restos de un refresco. Ms2   En una mesa se ve el servicio de café y los restos del refresco. Ms3 Hay ... entera. ] Ø Ms1   A un lado un armario <i>con espejo</i> de cuerpo entero. Ms2 (<i>add. marg.</i>)</p> <p>6. Escena primera ] Ø Ms1 Ms2   Escena I Ms3 Eufemia ... Nicolás ] Angel, Eufemia, Joaquín, Eusebio, <i>Perico</i>, Nicolás, Teodoro. Ms1   Angel, Joaquín, Eusebio, Teodoro, <i>Perico</i> y Nicolás. Ms2</p> <p>7. Joaquín ... jefatura. ] <sup>1</sup>Joaq. - Ahora sí que nadie se atreverá á disputarte la jefatura <i>y mañana, cuando venzamos, el poder ...</i> <sup>2</sup>Joaq. (á Ang) - Ahora sí que nadie se atreverá á disputarte la jefatura <i>ni mañana, el día del triunfo, el poder ...</i> <sup>3</sup>Joaq. (á Ang) - Ahora sí que nadie se atreverá á disputarte la jefatura, <i>el poder...</i> Ms1   Joaquín (á Angel) - Ahora sí que nadie se atreverá á disputarte la jefatura. Ms2 Te la ... popular. ] <sup>1</sup><i>Eso se llama ganarse una posición a pulso y lograr ser jefe</i> por aclamación popular... <i>Eres todo un tribuno, chico.</i> <sup>2</sup>Has ganado <i>la jefatura</i> por aclamación popular... <sup>3</sup>Te la Has ganado por aclamación popular... Ms1</p> <p>8. Eusebio ... mejor. ] Eusebio. – Nunca <i>te he oído</i> mejor... Ms1   Eusebio. – La verdad, no esperaba de tí tanto. Nunca <i>te he oído</i> mejor... Ms2 Ms3</p>
--

En el aparato genético principal (que es un aparato negativo) el subrayado señalará, para cada fase redaccional de cada testimonio, las lecciones que Unamuno



que, en la última fase redaccional del documento, Unamuno quisiera cambiar el nombre del personaje (y que para indicar esa decisión no estimara necesario corregir todo el cuadernillo); pero es igualmente posible que, después de modificar el nombre al principio, se arrepintiera o dejara en suspenso la cuestión.

Desde luego, es preciso reproducir la última fase de Ms4 sin interpolar las supuestas variantes de la redacción perdida. Pero tampoco se puede ignorar que en la versión definitiva Unamuno tuvo que mantener Pepe (o, como mucho, pasar a José), puesto que en la traducción de Beccari este personaje se llama constantemente «Giuseppe». Así, ante las diferentes opciones que se ofrecen en este caso concreto (mantener la oscilación onomástica u optar por uno de los dos nombres), he juzgado que la solución acaso más económica fuera elegir como lección crítica «Pepe» al principio del primer acto, o, lo que es lo mismo, enmendar «Paco» en las páginas iniciales del cuadernillo volviendo a la lección primigenia.

Como demuestra este ejemplo banal, el proceso creativo se refleja solo de forma parcial e incompleta en los manuscritos. Por esta razón, la transcripción diplomática no es necesariamente la forma más fiel de representación y un editor tiene el deber de atreverse a tomar decisiones arriesgadas, confiando en que precisamente esos instrumentos accesorios que brinda al curioso lector (los aparatos de variantes) eviten que cometa arbitrarios falseamientos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE, D'Arco Silvio, *Principi di critica testuale*, Padua: Antenore, 1978.
- BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades*, Murcia: Cendeac, 2009.
- BESSI, Rossella, & Mario Martelli, «Fenomenologia dell'originale», *Guida alla filologia italiana*, Florencia: Sansoni, 1984, págs. 67-90.
- BRUGNOLO, Furio, «Filologia d'autore ed ecdotica», *Filologia e critica*, 17 (1992), págs. 100-106.
- CERQUIGLINI, Bernard, «En écho à Cesare Segre: réflexions d'un cisalpin», *Genesis*, 7 (1995), págs. 47-48.
- CONTINI, Gianfranco, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1992.
- COMPAGNON, Antoine, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Turín: Einaudi, 2000 (original: *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París: Seuil, 1998).
- ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milán: Bompiani, 1990.
- FERRONI, Ettore, *La Soledad de La Esfinge*, Arezzo: Pellegrini, 1981.
- , «M. de Unamuno: La Esfinge», en *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Congresso Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona, 18-19-20 junio 1981)*, Verona: Università degli Studi di Padova, 1982, págs. 145-158.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verità e metodo*, introducción y traducción de Gianni Vattimo, Milán: Bompiani, 1994 (original: *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J. C. B Mohr, 1960).
- GARCÍA BLANCO, Manuel, «Introducción. La Esfinge (1898)», en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, V: *Teatro completo y monodialogos*, Madrid: Escelicer, 1968, págs. 8-42.

- GIORGI, Giulia, *Edizione e studio di «El otro» di Miguel de Unamuno*, tesis dirigida por Paolo Tanganelli, Ferrara: Universidad de Ferrara, 2007-2008.
- GRÉSILLON, Almuth, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétique*, París: CNRS Editions, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *En 1926. Viviendo al borde del tiempo*, México: Universidad Iberoamericana, 2004 (original: *In 1926. Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, 1997).
- ISELLA, Dante, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, ed. de Silvia Isella Brusamolino, Turín: Einaudi, 2009.
- KORKOSTEGI ARANGUREN, María Jesús, *Pío Baroja y la gramática. Estudio específico del léismo, laísmo y loísmo y la duplicación de objetos*, San Sebastián: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, 1992.
- LEBRAVE, Jean-Louis, & Almuth Grésillon, «Linguistique et génétique des textes: un décalogue», en <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384099> (mis en ligne le: 16 février 2009).
- LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- LOIS, Élida, «De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas» y «Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista», en Fernando Colla, coord., *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Fontenay-le-Comte: CRLA-Archivos, 2005, págs. 47-83 y 85-124.
- ROBLES, Laureano, «Introducción», en Miguel de Unamuno, *Alrededor del estilo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, págs. 9-30.
- SEGRE, Cesare, «La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica», en M. de las Nieves Muñoz & F. Amella, eds., *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Florencia: Cesati, 1996, págs. 11-21 (original: «Critique des variantes et critique génétique», *Genesis*, 7 [1995], págs. 29-45).
- , «L'avantesto», *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín: Einaudi, 1999, págs. 79-85 (1ª ed. 1985).
- STUSSI, Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bolonia: Il Mulino, 2005.
- TANGANELLI, Paolo, *Unamuno fin de siglo. La escritura de la crisis*, Pisa: ETS, 2003.
- , «Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del sentimiento trágico de la vida*», en Ana Chaguaceda Toledano, ed., *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*, II, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005, págs. 175-194.
- TANGANELLI, Paolo, & Andrea BRESADOLA, «El Plan de *Del sentimiento trágico de la vida*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44 (2007), págs. 143-200.
- TEDESCHI, Filippo, «Del Tratado del amor de Dios a *Del sentimiento trágico de la vida*: gestación de dos tratados», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 46 (2008), págs. 71-102.
- UNAMUNO, Miguel de, *La Sfinge. Drame*, introducción de Ferdinando Carlesi, trad. de Gilberto Beccari, Lanciano: R. Carabba, 1922.
- , *Nuovo mondo*, introducción y edición de Paolo Tanganelli, traducción de Sandro Borzoni, Caserta: Saletta dell'uva, 2005. [a]
- , «Tratado del amor de Dios», *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios*, ed. de Nelson Orringer, Madrid: Tecnos, 2005. [b]

# Índice

PRELIMINARES.....	9
LA MÁQUINA DE TROVAR DEL POETA	
Guillermo Carnero, « <i>Por signos de letrado: imaginario cultural y autoanotación</i> » .....	23
CRÍTICA GENÉTICA: ORÍGENES, RECEPCIONES Y ARRAIGO	
Almuth Grésillon, «La critique génétique: origines et perspectives» .....	35
Élida Lois, «Los estudios de crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana» .....	45
Fernando Colla, «La colección Archivos y los Archivos Virtuales Latinoamericanos: dos experiencias en el campo de las ediciones electrónicas» .....	65
Paolo Tanganelli, «Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)» ..	73
Javier Lluch-Prats, «El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo» .....	97
DE LA AUTOGRAFOTECA AL ARCHIVO CULTURAL	
Renzo Cremante, «Archivi letterari italiani del Novecento: filologia e critica» .....	115
Francisco Javier Díez de Revenga, «Gestión de un patrimonio literario: manuscritos, epistolario, documentos personales, ediciones (El legado de Carmen Conde)» .....	129
HISTORIAS DE AUTORES Y EDITORES:	
DE LA EDICIÓN CRÍTICA A LA EDICIÓN GENÉTICA	
Louis Hay, «Édition critique et génétique: du Moyen Âge à nos jours» .....	147
Margarita Santos Zas, «Los manuscritos de Valle-Inclán: el taller del escritor» .....	159
M. <sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, «Los textos y sus representaciones: manuscritos y práctica escénica en el teatro español del siglo XXI» .....	175
Montserrat Escartín Gual, «Un archivo disperso: los papeles de Pedro Salinas» .....	193
José Carlos Rovira Soler, «De nuevo sobre el archivo de Miguel Hernández» .....	209
Bénédicte Vauthier, «Genética de los manuscritos y genética textual. El caso de <i>Paisajes después de la batalla</i> de Juan Goytisolo» .....	235
Irène Fenoglio, «Création scripturale, genèse, édition. Manuscrits littéraires (Pascal Quignard) et manuscrits scientifiques (Émile Benveniste)» .....	259
GENÉTICA ELECTRÓNICA Y MANUSCRITO ELECTRÓNICO	
Jean-Louis Lebrave, «Génétique électronique» .....	283
Jesús Rodríguez-Velasco, «Manuscrito electrónico, alfabetización electrónica» .....	295