

Historia de la tradición y crítica del texto¹

Byron A. Barahona y Alfonso D'Agostino

Los materiales

El fonds Asturias de la Bibliothèque Nationale de France de París

El fondo Asturias de la Bibliothèque Nationale de France, en París (de ahora en adelante BN), como es sabido, reúne una serie de manuscritos autógrafos y dactilografiados de obras publicadas e inéditas del gran escritor guatemalteco, e incluye también cuadernos de trabajo, borradores,

¹ Esta nota aprovecha, reelaborándolo, el material anteriormente escrito por los autores en ocasión de dos congresos dedicados a Asturias: Byron A. Barahona, *Variantes textuales en «Mulata de Tab»*, «Colloque International Miguel Ángel Asturias», Toulouse-Poitiers, 4-7 de mayo, 1999, y Alfonso D'Agostino, *Per un'edizione critico-genetica de «Mulata de Tab»*, en «Anime del Barroco. La narrativa latinoamericana contemporánea e Miguel Ángel Asturias», Milán 22-23 de octubre de 1999. El trabajo de la edición –labor amistosamente compartida y realizada por e-mail– ha sido dirigido por Alfonso D'Agostino y llevado a cabo por Byron A. Barahona, que también había realizado el primer sondeo del dossier genético de *Mulata de Tal*. La transcripción de los códices ha sido realizada por Byron A. Barahona, con la ayuda (limitadamente a algunas partes de *MI*) de sus ex alumnos Emmanuel Campos, Iliana Montauk, Francisco Medina, Concepción Vindell y especialmente Francisco López, que han trabajado bajo su supervisión. En esta nota filológica, dentro de una responsabilidad común, a Byron A. Barahona le corresponden gran parte del primer apartado («Los materiales») y prácticamente todo el tercer apartado («Análisis de variantes textuales»), a Alfonso D'Agostino lo fundamental de los apartados segundo («La edición crítica genética») y cuarto («Las herramientas gráficas de la edición»). Byron A. Barahona dedica su trabajo a don David Enríquez, de quien tuvo la fortuna de recibir enseñanzas invaluables y un generoso estímulo intelectual. Alfonso D'Agostino quiere honrar la memoria de Aldo Albònico, colega prematuramente fallecido, gran especialista en literatura hispanoamericana y catedrático de la Universidad de Milán, pero sobre todo amigo inolvidable: entre otras, parafraseando a Dante Alighieri, fue el único «che lo difese a viso aperto» hace años, en una triste situación académica.

correspondencia, documentos personales, artículos y recortes de periódicos que virtualmente nos permiten hilar y reconstruir las etapas de la composición e imaginar adecuadamente el paisaje o la genética mental que precede a los textos finales.²

Antes de entrar en la problemática textual de *Mulata de Tal*, nos parece útil hacer algunas acotaciones sobre la documentación pre-textual asturiana como objeto material. Es decir, examinaremos brevemente qué le servía de apoyo al autor en el proceso de la escritura, los instrumentos utilizados, el espacio gráfico, la escritura y la tipología de los modos de escribir.

Asturias generalmente dactilografiaba sus manuscritos en papel cebolla. Es el caso también del texto de *Mulata de Tal*. Pero, a falta de ese medio favorito, el autor utilizaba lápices, lápices de colores y bolígrafos, y cualquier tipo de papel que estuviera a su alcance: sobres, papel reciclado blanco o de color y papel membreteado. Estos vestigios ponen en evidencia que las preferencias a veces cedían a los caprichos de la inspiración y a las limitaciones de las circunstancias. La preferencia por la máquina de escribir nos sugiere que la elección del autor se debía a que este medio le permitía desplazarse en el papel con mayor fluidez, haciendo el paso del proyecto mental a la escritura mucho más dinámico y legible. Por otro lado, los manuscritos autógrafos presentan una legibilidad y comprensión de la escritura muy dificultosas. Su estilo era apresurado y poco estético. Podemos suponer que la rapidez con la que fluían sus ideas superaba la velocidad de la mano y por ende la letra degeneraba. En cuanto al espacio gráfico, la hoja en blanco es la norma en los manuscritos mecanografiados. Su escritura es generalmente libre, pero exhibe numerosas tachaduras, eliminaciones (borrando lo escrito con una letra repetida, normalmente la *m*), sustituciones inmediatas (*Sofortvarianten*) o tardías (*Spätkorrekturen*) con reescritura a máquina o autógrafa. En los códigos autógrafos la dinámica es diferente. Pierde el carácter lineal de la máquina de escribir y se convierte en una escritura multidireccional o entrelazada por medio de flechas y con notas al margen de la página. En otros casos, vemos una composición más plástica del espacio con la combinación de la escritura y dibujos. La tipología de maneras de escribir de Asturias es dominada por una escritura en proceso, sin fase preparatoria: existen pocos indicios de una escritura programada, a excepción de los cuadernos de notas en los cuales Asturias registraba los resultados de sus investigaciones etnográficas ligadas a muchos de los temas tratados posteriormente en sus novelas.

² Véase ahora Florece Callu, *Miguel Ángel Asturias et la Bibliothèque nationale de France*, y Aline Janquart, *El fondo Miguel Ángel Asturias de la BN, en 1889/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias [...] La riqueza de la diversidad*, París, Universidad de Nanterre, 1999, pp. 493-494 y 495-497.

El dossier Mulata de Tal

El dossier *Mulata de Tal*, o sea el conjunto de sus materiales pre-textuales, lo constituyen tres códices que ya el personal de la BN, bajo la dirección de Aline Janquart, proponía disponer según un orden cronológico básicamente aceptado también por nosotros. Los tres códices se encuentran en la caja número 5 del fondo Asturias.

Al primer códice le hemos dado la sigla *MI* (o sea manuscrito 1). Se trata de 311 folios mecanografiados en papel cebolla (faltan algunos folios *passim*, así que el último numerado por Asturias lleva el número 316; los bibliotecarios franceses han procedido a una nueva numeración que no tiene en cuenta los folios perdidos. En realidad las numeraciones de la BN son dos, ambas puestas en lo alto a la derecha: una parece provisional y la otra definitiva). El primer folio lleva las palabras «Primera versión (directa) de *Mulata de Tal*», manuscritas por el mismo Asturias. No aparecen indicaciones cronológicas o topográficas (al contrario de lo que ocurre con *M2* véase *infra*). El vigor con el que Asturias realiza las tachaduras (a máquina, con la *m*) y las sustituciones mecanografiadas sugiere que las hacía a medida que escribía a máquina, mientras que las sustituciones autógrafas, en los márgenes, en las interlíneas, y en el reverso de los folios, seguramente las llevaba a cabo en una revisión posterior. En gran parte las intervenciones encima de las lecciones primitivas impiden la lectura tanto de estas últimas (la *scriptio inferior*) como de las variantes añadidas (*scriptio superior*). Sirviéndose de flechas y de líneas rematadas por flechas, Asturias indica la colocación definitiva (en esta redacción) de los fragmentos reescritos. A veces elimina párrafos enteros o sobreponiendo la *m* acostumbrada o tachándolos con una línea diagonal. Este afán de borrar, volver a escribir en el *recto* y en el *verso* llega a su paroxismo en los folios 243-250. La condición de *MI* es pésima: con gran frecuencia la tinta de los folios posteriores ha pasado al folio anterior, debido al uso del papel cebolla y también de papel carbón ya gastado, así que (por lo menos en las fotocopias proporcionadas por la BN) en una hoja muchas veces se llegan a distinguir dos textos alternados, con todos los defectos anteriormente indicados. Piénsese por ejemplo en el fol. 21 (según la numeración definitiva de la BN): en este folio encontramos hasta 5 números de página: el nº 21 en lo alto a la derecha; el nº 22 a la derecha, encima del número anterior; el nº 22 en lo alto a la izquierda; el nº 24 a la derecha del anterior; el nº 23 encima de los dos últimos. El primero es el número definitivo de la BN (según se puede comprobar mirando todos los demás); el segundo también debe de ser de la BN, porque por su forma los números (se ha controlado también en otros folios) se parecen a los usados por la BN, y no a los caracteres de la máquina de escribir usada por Asturias; el tercero debe de ser el número que Asturias ha dado a este folio; el cuarto y el quinto también son de Asturias, pero no se refieren al folio en cuestión, sino al

folio siguiente, nº 22 de la BN, que presenta, en lo alto a la izquierda dos números: 23 y 24, donde en realidad la primera cifra (23) es el número dado por el autor a aquel folio, y la segunda (24) es a su vez el número del folio siguiente que ha traspasado. Si se piensa que este proceso de traspaso afecta no sólo a los números de las páginas, sino también a la mayor parte del texto, se comprenderá cómo descifrar lo que está escrito en *MI* resulta una misión casi imposible. De todos modos, las correcciones introducidas en *MI* permiten identificar por lo menos una doble fase de elaboración, formalmente caracterizada por la falta de rigor en la acentuación y en la ortografía.

Al segundo manuscrito le hemos dado la sigla *M2*. Son 277 folios mecanografiados y también en este caso existe una numeración original distinta, que, debido a la falta de unos folios, llega hasta el nº 285. En un folio blanco añadido al comienzo la mano de un bibliotecario de la BN ha escrito «Mulata de Tal./2^{ème} état./277 ff. dact., dbles». En el primer folio original de Asturias se lee, con disposición gráficamente calculada, imitando la portada de una página impresa:

Miguel Angel Asturias
MULATA DE TAL...
Buenos Aires
1961³

Muy al contrario de *MI*, *M2* tiene el aspecto de una copia en limpio, como si fuera el texto que se pensaba entregar a la tipografía, pero un análisis más profundizado excluye que lo sea, ya que, por mucho que el texto de las ediciones se le parezca, existe toda una serie de variantes de los impresos que los alejan de *M2*. Este último ofrece un texto mucho más pulido que *MI*: las tachaduras son pocas, a veces realizadas con la acostumbrada *m*, pero con más frecuencia con trazos de pluma. Encima de las letras o de las palabras corregidas, o bien en las interlíneas, se encuentran las nuevas variantes, escritas por una mano que, también según la autorizada opinión de Giuseppe Bellini, debe de ser de la esposa de Asturias, doña Blanca Mora y Araujo. En algún que otro caso unos papeles más pequeños han sido pegados sobre los folios de tamaño normal. En el folio 277, tras la palabra «-FIN-», se encuentra la indicación recogida también por las ediciones:

Shangri-lá (ISLA BLANCA)
Rio Sarmiento - TIGRE
10 de Marzo de 1962.

³ Podríamos preguntarnos también dónde han ido a parar en las ediciones los (cuatro) puntos suspensivos que acompañan al título en *M2*.

Al tercer códice le hemos dado la sigla *FS*, o sea Folios Sueltos. Se trata de 57 folios mecanografiados (cuya característica más destacada es la variedad morfológica), precedidos por un folio blanco donde la mano de un bibliotecario de la BN ha escrito: «Mulata de Tal / fragments / divers états / 57 ff.». Debajo de estas palabras hay una nota de Aline Janquart, quien vuelve a insistir en que los folios son justamente 57 y no 62. En la BN han dado una numeración continua a los folios, los cuales de hecho unas veces tienen un número de página original, pero a menudo carecen de él, y otras veces manifiestan las condiciones que se comentarán en el apartado 3. El texto no presenta demasiadas tachaduras, porque en realidad se trata con frecuencia de reescrituras seguidas. A nivel de legibilidad el texto está en condiciones bastante buenas; el problema más complejo (véase *infra*) es establecer a cuáles fases de elaboración pertenecen las variantes y las reescrituras que contiene. La procedencia de los folios, de todas maneras, no es homogénea: *FS* 1-5 tienen un aspecto que los acerca a *MI*, mientras que otros folios se parecen muchísimo a *M2*. Por último, hay una serie de folios que tienen una morfología especial, que no se corresponde con ninguno de los otros dos manuscritos.

Amén de estos tres códices no se conservan materiales pre o para-textuales (un esquema prefijado, planificaciones progresivas o materiales subsidiarios en forma de apuntes y anotaciones) que puedan ser utilizados para la colación con el texto definitivo o de modo suplementario. Existe en cambio, en el mismo fondo, una serie de documentos más útiles para el estudio de algunos aspectos de la recepción, sobre todo en Francia, de *Mulata de Tal*, que para la propia reconstrucción del texto. Se trata fundamentalmente de un carteo entre el autor y el editor Gonzalo Losada de Buenos Aires. De la docena de cartas intercambiadas entre el 15 de marzo de 1963 y el 26 de junio de 1965 podemos destacar dos: la primera, en la que Losada informa a Asturias que la novela está lista para la tipografía, y una carta del 25 de abril de 1965, en la que el autor alaba la «magnífica» traducción de Claude Couffon, publicadas bajo el título *Un certaine mulâtresse*.

Finalmente, hay que mencionar que existe también un códice titulado *Tierrapaulita*, cuento de 10 folios mecanografiados, que no tiene nada que ver con *Mulata de Tal*, con la que comparte solamente el topónimo del título. Por esta razón excluimos *Tierrapaulita* del *avantexte*, o sea del dossier genético de *Mulata de Tal*.

Las ediciones

Eliminando reimpressiones o nuevas «emisiones» (en la terminología inglesa *issues*) de escasa o ninguna importancia textual, las ediciones fundamentales son tres:

L1 = *editio princeps*: Buenos Aires, Losada, 1963.

L2 = segunda edición: Buenos Aires, Losada, 1967.

A1 = ed. de las *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, después del premio Nobel.

Sólo cabe añadir que de *L1* deriva también la edición más común hoy a la venta, la publicada por Alianza/Losada en Madrid/Buenos Aires, 1983.

La edición crítico-genética

La edición crítica de *Mulata de Tal* no parece presentar problemas editoriales demasiado complicados, dado que el libro fue publicado en vida de Asturias y reproducido sucesivamente sin reelaboraciones por parte del autor. Tampoco nos preocupa mucho el problema de la última voluntad del autor, lo que los filólogos alemanes llaman la *Ausgabe letzter Hand* («edición de última mano»). Excluyendo casos de censura u otras intervenciones externas o de deterioro grave de las condiciones mentales de un autor (circunstancias que de todas maneras son a veces difíciles de focalizar), sigue pareciendo razonable que una edición crítica se base en la última forma del texto aprobada por él. Sin embargo, algunos editores alemanes hacen notar dos aspectos interesantes de la cuestión: por un lado, la primera edición normalmente está más próxima al manuscrito del autor (sería por eso más fiel al «original»;⁴ por el otro, una edición de autor tardía, publicada a muchos años de distancia de la primera, puede presentar innovaciones que tienden a homogeneizar el texto antiguo a la producción más reciente. Nada de esto parece tener que ver con *Mulata de Tal*. Cuando, a raíz de la obtención del premio Nobel de literatura, se publicó la edición Aguilar, tan sólo cinco años después de la *princeps*, el autor vigiló el proceso de impresión y por ende concluimos que *A1* refleja la última voluntad del mismo.

Hubiera sido interesante disponer de las galeradas de las ediciones; sin embargo, en ausencia de ellas se ha procedido a la colación directa de *L1* y *L2* con *A1*. En primer lugar, las diferencias entre la primera edición y la segunda son mínimas. Éstas se resumen en errores de puntuación, omisión de algunas palabras y omisiones o adiciones de comas tanto en la primera edición como en la segunda, error que se puede adjudicar al proceso de transcripción. Es común, sin embargo,

⁴ Pero recuérdese que el concepto de original está lleno de aporías definitorias: sin ir más lejos, toda persona que haya publicado algo sabe que a la hora de corregir las pruebas, el autor perfecciona su texto, al mismo tiempo que se deja escapar alguna errata, así que el original no está en ningún objeto físico concreto; podríamos decir que a veces está a medio camino entre el manuscrito y el texto impreso, a veces tan sólo en la mente del autor, y finalmente a veces ni siquiera allí, porque el autor no se ha decidido nunca por una versión «definitiva». Observaciones muy interesantes, a este propósito, se leen en el libro de Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, sobre todo pp. 59-71.

la adición de comas en *L2* con respecto a *L1*, pero más aún con respecto a *M2*; además, *A1* muestra adiciones de comas con respecto a las dos ediciones de Losada. En otro orden de variantes, las ediciones *L1* y *L2* registran erratas tipográficas, pero numéricamente reducidas. En conclusión, la colación de las ediciones Losada y Aguilar indica que el texto sufrió cambios mínimos y casi imperceptibles y que son fundamentalmente textos similares. En todo lo dicho se apoya la decisión que hemos tomado de reproducir *A1* como texto base de la edición crítica, limitándonos a corregir sus erratas.

En cambio, desde el punto de vista genético, el trabajo es mucho más arduo. Los momentos más importantes son los pasos de *M1* a *M2*, y de *M2* a *L1*; extremadamente complejo es el tercer problema genético, o sea la concreta ubicación de los *FS*.

1. *Sobre M1*

En cuanto al texto de *M1*, un sencillo cotejo resalta la disimilitud redaccional entre éste y las versiones posteriores, especialmente el texto de las ediciones. Tal disimilitud se da en dos niveles diferenciables. Un primer vector de reescritura contempla todas las alteraciones de corte estilístico y expresivo, mientras que en el segundo las alteraciones casi no dejan testimonio de sus antecedentes pre-textuales, ya sea porque se suprimen pasajes extensos radicalmente o porque se reescriben totalmente. Es decir, en un nivel de reescritura es posible tener *M1* como referencia, mientras que en el segundo éste se diluye o desaparece. En consecuencia, el texto «definitivo» revela con respecto a *M1* modificaciones que, en palabras de Giuseppe Tavani, consisten en una «reducción sintetizadora [...] o una modificación integral de la expresión primitiva, que en el momento de la revisión le pareció inadecuada [al escritor] –en su formulación– para expresar convenientemente, y con la indispensable congruencia estilística, las ideas o las sensaciones que él se había propuesto transmitir mediante su texto».⁵ De hecho, ya en *M2* (véase abajo) es palpable una refundición de *M1*, que se acentúa mucho más a medida que se llevan a cabo las operaciones de relectura, lima y pulido. No obstante, como veremos en ejemplos subsiguientes, existe cierta semejanza estructural entre *M1* y el texto definitivo así como también una constancia temática que ilustra, según Almuth Grésillon, «a la perfección, la tesis de la permanencia e inviolabilidad del tema, al cual Barthes ya había adjudicado un

⁵ G. Tavani, *Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos*, en *Littérature Latino-américaine et des Caraïbes du XX^e siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*, ed. Amos Segala, Roma, Bulzoni, 1988, p. 74.

valor fundacional».⁶ Todas estas razones, unidas a la enorme dificultad de llevar a cabo la labor de transcripción de *M1*, tarea imposible trabajando con reproducciones fotográficas y de todas maneras muy difícil también pudiendo consultar *de visu* el manuscrito, han aconsejado publicar aparte esta primera redacción, después del texto definitivo, alternando a la transcripción de los folios descifrables algunas láminas con la reproducción fotográfica de aquellos casi indescifrables. En las partes que se pueden transcribir, se tratará, en la medida de lo posible, de ofrecer una edición crítica autónoma: texto establecido según lo que se pueda reconocer como la fase final presente en el códice, aparato con las notas «paleográficas» redactado según las mismas reglas que rigen el aparato del texto final y que se expondrán en el cuarto apartado de esta Nota («Las herramientas gráficas de la edición»). Destacamos de momento que la presencia en *M1* de un texto-base y de correcciones indica por lo menos dos fases de elaboración, que llamaremos F¹ y F².

2. Sobre *M2*

A nivel macroestructural *M2* presenta las siguientes características. Mientras que en las ediciones la novela está dividida en tres partes (I, II, III), en *M2* se divide solamente en dos, dado que existe una única interrupción, entre lo que es también la primera parte de las ediciones y todo lo demás; esta interrupción no está indicada con un número, sino con un cambio de folio y con el hecho de que la nueva parte empieza en el fondo de la página. Además *M2* carece de los títulos de los capítulos: en realidad ante un nuevo capítulo *M2* deja un espacio en blanco, pero estos espacios se encuentran también donde en las ediciones no hay paso de un capítulo a otro; finalmente tanto en *M2* como en las ediciones se encuentran otros espacios en blanco en el interior de los capítulos.⁷ Esta consideración nos hace pensar que entre *M2* y las ediciones existe por lo menos otra fase de elaboración, en la que la obra se ha dividido en tres partes (y no en dos) y se ha procedido a organizar de otra manera los capítulos, añadiéndoles además los títulos.

A nivel microestructural, las correcciones de *M2* normalmente son aceptadas en las ediciones, aunque no siempre es así. Por ejemplo, en el f. 11 de *M2* Asturias escribe primero, a máquina: «Al compadre lo matás vos» (esta última está borrada y no se lee muy bien: también podría ser *voz*), luego, siempre a máquina, escribe *tu* sobre *vos*, tachando a mano la *-s*; finalmente, una mano tacha la *-s* de *matás* y escribe encima *rás*, transformando *matás* en *matarás*; el resultado final es, pues: «Al compadre lo matarás tú», lección que aparece regu-

⁶ A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 164.

⁷ En *M1* se da tan sólo una división en 9 capítulos

larmente en las ediciones. Pero, por ejemplo, en el f. 39 de *M2* se lee: «sacaba algo más de lo mucho que allí había», corregido a mano en «sacaba algo más de lo mucho que contenía», mientras que en las ediciones se lee «sacaba algo más de lo mucho que guardaba aquel mundo de miniaturas». Dado que se trata de variantes equivalentes, resulta confirmada la opinión anterior, de que haya existido una fase intermedia entre *M2* y las ediciones. Así que *M2* nos revela por lo menos tres fases de elaboración: *F*⁴ (el texto-base de *M2*), *F*⁵ (las correcciones), *F*⁷ (las diferencias entre *F*⁵ y *LI*).

Si bien *M2* resulta ser una reducción sintetizadora o refundición de *M1*, con respecto al texto definitivo experimenta, a la inversa, una amplificación retórica en un número de párrafos y más radicalmente en algunas páginas completas. Cabe señalar que, a pesar de esto, *M1* y *M2* son muy similares en un número reducido de folios que coincide con las variantes registradas en el tercer estado de los materiales pre-textuales, o sea en algunos de los folios sueltos. Este fenómeno se da en una veintena de folios que preceden a las últimas 25 páginas del texto definitivo. Las alteraciones textuales más frecuentes de *M2* con respecto a los *FS* y al texto de las ediciones tienen que ver con la elección léxica –modificaciones nominales, adjetivales, verbales–, reorganización de frases, reestructuración de párrafos, omisión de guiones, de comas, corrección de vocablos fonéticamente similares, errores duplográficos y haplográficos, cambios de nombre de personajes y especialmente correcciones autógrafas añadidas encima del renglón o lección en sustitución de lecciones tachadas recuperables e irre recuperables.

3. *Sobre los FS*

De entrada, quisiéramos llamar la atención sobre el problema de la numeración de los manuscritos de *Mulata de Tal*. Normalmente cada folio mecanografiado de *M1* y de *M2* lleva el número de página en la parte alta, o a la izquierda sin guiones (en el caso de *M1*) o en el centro con guiones (en el caso de *M2*). Los *FS* en cambio son heterogéneos y podemos distinguir tres tipos: (a) folios numerados al estilo de *M1* (en lo alto a la izquierda sin guiones, es el caso de los *FS* 1-5); (b) folios numerados al estilo de *M2* (en el centro con guiones, como los otros folios numerados); (c) folios no numerados (como queda dicho, todos llevan la numeración de la BN). También cabría distinguir los *FS* según otras disyuntivas: folios con correcciones inmediatas y/o tardías *vs* folios con reescrituras continuas; o bien: folios que parecen reliquias de un ms. completo *vs* folios que nacen como papeles aislados. Además en ocasiones Asturias, para aprovechar los espacios en blanco de un folio ya escrito parcialmente, lo gira y los pies de la página se transforman en la cabeza del nuevo texto; y finalmente se puede tratar del

reverso de un folio ya usado. Estas consideraciones se revelarán útiles a la hora de tratar de ubicar los *FS*.

A pesar de que *M2* no se distancia mucho del texto final, casi la totalidad de los *FS* numerados «al estilo de *M2*» (tipo b) representan una fase intermedia entre *M2* y las ediciones: en otras palabras, el hecho de que las variantes de *FS* respecto a *M2* se encuentran también en *L1* indica claramente que la lección aislada de *M2* representa un estadio anterior a *FS*. Además, con frecuencia los *FS* de este tipo empiezan con las mismas palabras de los folios de *M2* que llevan el mismo número; se ve, pues, claramente que se trata de elaboraciones de folios aislados de *M2*. Por ejemplo, hacia el final del texto:

M2 (f. 271): ¡Si me baila atrás le suelto un gran *aire* con melena rubia!
FS y edd.: ¡Si me baila atrás le suelto una gran *viento* con melena rubia!

o bien:

M2 (f. 271): ¡Sea mi palabra sonido y *gran* maña!
FS y edd.: ¡Sea mi palabra sonido y *real* maña!

Sin embargo, siempre dentro del tipo (b) hay por lo menos dos casos en los que los *FS* se colocan cronológicamente antes de *M2*: se trata de los *FS* 20 y 21.

El *FS* 21, a pesar de llevar el nº 226 al estilo de *M2* y de corresponder parcialmente a éste (*FS* empieza con palabras que en *M2* se encuentran en la línea 8 y acaba en la línea 16 del folio 227 de *M2*), tiene lecciones distintas a las compartidas por *M2* y las ediciones. Ejemplo:

FS (f. 21): ¡Ah Cashtoc, viejo *tigre* amado...!
M2 y edd.: ¡Ah Cashtoc, viejo *jaguar* amado...!

o bien:

FS (f. 21): más colmillos, *más dientes* y más temible
M2 y edd.: más colmillos y más temible

o bien:

FS (f. 21): exhala
M2 y edd.: expele

En la misma zona del texto hay discrepancia total entre los tres códices en el caso siguiente:

FS (f. 21): la paz se salvaría.
M2: la paz se salvaría siempre.
edd.: la paz se salvaría siempre. Así se hacía en el planeta que habitábamos antes...

Tenemos pues una progresión por amplificación y un orden cronológico que parece seguro: antes *FS*, luego *M2*, por último las ediciones. Lo confirma el ejemplo siguiente (pocas líneas después del anterior):

FS (f. 21)
 texto-base: no me ha dicho usted si le devolvieron
 corregido en: no me ha dicho como hizo para que le devolvieron⁸
M2 y *edd.*: no me ha dicho cómo hizo para que le devolvieran

<i>FS</i>	<i>M2</i>	<i>edd.</i> ⁹
Hasta siglos después, cuando vine al Descubrimiento y la Conquista, con navegantes, soldados y frailes españoles no se lo † [<i>una docena de palabras manuscritas ilegibles</i>] †. El tabaco fue la locura, el complemento de las especias recién descubiertas y más de un rey hechizado mascarador de tabaco se perdió en mis reinos, entre vértigos y vómitos, bajo su traje amarillo de islote de arena, con rebujos de espuma en los encajes, un rey de cuerpo azulado y esqueleto de humo.	Hasta siglos después. Muchos siglos después. Cuando vine con navegantes, soldados y frailes españoles al Descubrimiento y a la Conquista, me devolvieron el tabaco a sabiendas que era su venganza con el hombre blanco que se pegaría a él como a la teta de una mujer de humo; del hombre blanco que ya no era aquella ligera flor de brisa que salió del Paraíso, sino un zancudo hinchado de sangre y ansioso de tóxico, sin importarle, por avisado que fuera, filosofante o sabio, que aquel veneno lo mataría, si lo aliviaba del peso de la vida, falsas ilusiones que lo inducen a defenderlo como parte de su felicidad, al	Hasta siglos después. Muchos siglos después. Cuando vine con navegantes, soldados y frailes españoles al Descubrimiento y a la Conquista, me devolvieron el tabaco a sabiendas que era su venganza con el hombre blanco que se pegaría a él como a la teta de una mujer de humo; el hombre blanco que ya no era aquella ligera flor de brisa que salió del Paraíso, sino un zancudo hinchado de sangre y ansioso de tóxico, sin importarle, por avisado que fuera, filosofante o sabio, que aquel veneno lo matara, si lo aliviaba del peso de la vida, falsas ilusiones que lo inducen a defenderlo como parte de su felicidad, al

⁸ Asturias tacha *usted si* y escribe encima *como hizo para que*, pero se olvida de corregir *devolvieron* en *devolvieran*.

⁹ P. 303.

Muy instructivo resulta también el ejemplo siguiente, donde ofrecemos en sinopsis las tres redacciones:

sentirse fuerte y sano, y al enfermar, desbabado, como lo único que puede acompañarlo hasta la muerte. ¡La locura! ¡El tabaco fue la locura, el complemento de las especias recién descubiertas y más de un rey hechizado, mascador de tabaco, se perdió en mis reinos, entre vértigos y náuseas, bajo su traje imperial, amarillo de islote de arena con rebujos de espuma en los encajes, un rey de carne azulosa y esqueleto de humo.	sentirse fuerte y sano, y al enfermar, desbabado, como lo único que puede acompañarlo hasta la muerte. ¡La locura! ¡El tabaco fue la locura, el complemento de las especias recién descubiertas y más de un rey hechizado, mascador de tabaco, se perdió en mis calderas, presa de vértigos y náuseas, con todo y su traje real, color amarillo de islote de arena, recamado de encajes de espuma! Un rey que terminó con la carne azulosa y el esqueleto de humo.
--	--

Confirma la anterioridad de *FS* 21 respecto a *M2* el hecho de que este folio suelto lleve correcciones autógrafas que son de la mano de Asturias, y no de la persona que corrige *M2* (como hemos dicho, posiblemente doña Blanca).

El *FS* 20 (con nº 218), corresponde fundamentalmente a *M2*, aunque con alguna variación hacia el final (la barra vertical [|] indica paso al renglón siguiente):

<i>FS</i>	<i>M2</i>	<i>edd</i> ¹⁰
se hundía hasta donde no hay mente humana que pueda imaginarlo (hasta la nada, se decía Gabriel Santano que lo oía), emergían las cordilleras, to do a mis pies, yo sentado en el canto de un anillo gasosos, ante de la [fin del folio]	se hundía hasta donde no hay mente que <u>pueda imaginar («hasta la nada...», se decía Gabriel Santano que lo oía.)</u> [f. 219] emergían las cordilleras. Y de esa época de la tierra enfriándose, enfriándose, me quedó el propósito de asegurar mis cosas contra cese de fuego...	se hundía hasta donde no hay mente que pueda imaginar («Hasta la nada...», se decía Gabriel Santano, que lo oía), emergían las cordilleras! Y de esa época de la tierra enfriándose, enfriándose, me quedó el propósito de asegurar mis cosas contra cese de fuego...

¹⁰ P. 292.

También en este caso el orden cronológico parece ser *FS* - *M2* - *edd.*; lo confirman otras variantes, como las del comienzo del folio:

<i>FS</i>	<i>M2</i>	<i>edd.</i> ¹¹
<p>El presidente de la Compañía <i>parece meditar, ahondar</i> con la rapidez y <i>previsión del que tiene las sondas preparadas</i>, cirugía <i>rápida</i> del vendedor <i>de pólizas</i> de seguros, <i>a fin de abrir la</i> víscera <i>enferma o débil que ha segregado al cliente</i> la idea de asegurarse él o asegurar sus bienes. ¿En qué hacer consistir, <i>preguntábase aquel, sondas en mano</i>, un seguro no contra incendio, sino contra el apagamiento del incendio?, y de pronto, la salida de gran vendedor...</p>	<p>El presidente de la Compañía <i>me[\dit/]</i>a, antes de proceder, con la rapidez del que tiene todo preparado, cirugía relámpago del vendedor de seguros, a qué víscera dirigirse, qué víscera débil ha sugerido al cliente la idea de asegurarse él y asegurar sus bienes. ¿En qué hacer consistir, preguntábase el asegurador, instrumental en mano, un seguro no contra incendio, sino contra el apaciguamiento del incendio? Y, de pronto, <i>[\esa/]</i> salida de gran vendedor...</p>	<p>El presidente de la Compañía medita, antes de proceder, con la rapidez del que tiene todo preparado, cirugía relámpago del vendedor de seguros, a qué víscera dirigirse, qué víscera débil ha sugerido al cliente la idea de asegurarse él y asegurar sus bienes. ¿En qué hacer consistir, preguntábase el asegurador, instrumental en mano, un seguro no contra incendio, sino contra el apaciguamiento del incendio? Y, de pronto esa salida de gran vendedor...</p>

Pero con frecuencia es arduo determinar cuál es la exacta ubicación de los *FS* respecto a *M2* o las ediciones. Un caso bastante complicado es el que ejemplifica el *FS* 29 (según la numeración de la BN), en el cual el autor empieza escribiendo en el centro el número de la página al estilo de *M2* («-268-»), luego escribe seis líneas de texto, a continuación vuelve a escribir otra vez en el centro «-268-» y luego sigue con el texto hasta el final de la página. Un caso de ese tipo sugiere que este folio suelto está en relación con otro manuscrito, del cual reelabora la página 268. Ahora bien, en *M2* faltan justamente las páginas 268-269, pero no cabe duda de que la página 268 de *FS* no es la página 268 original de *M2*, porque la laguna correspondiente de este último (reconstruible gracias a las ediciones) no coincide con el texto de *FS*. Por consiguiente tendremos que pensar que esta página de *FS* se refiere a un manuscrito distinto de *M2*, aunque bastante próximo a él.

¹¹ Pp. 290-291.

Un caso aparte es el de los *FS* 1-5, numerados «al estilo de *MI*»: su texto no tiene nada que ver con la página de *MI* que lleva el mismo número, y a pesar de todos los esfuerzos, no hemos podido ubicarlos exactamente en el texto de *Mulata de Tal*. La solución más idónea a este respecto nos ha parecido entonces considerar que los *FS* 1-5 se sitúan genéricamente en las proximidades de *MI* (sin poder decir si antes o después) y publicarlos por separado, en el Apéndice II.

De todos modos ofrecemos a continuación una tabla de correspondencias entre los *FS*, las páginas de *M2* y las de nuestra edición. Si no hay correspondencia se pone *sin corr.*; si hay correspondencia muy genérica, se pone «±» antes del número de la página; debido a la ausencia, en *M2*, de los folios 268-269, 271-272, 274 y 278-284, añadimos un interrogante cuando es posible que el *FS* tuviese correspondencia con un folio perdido de *M2*; ponemos dos interrogantes cuando las correspondencias son difíciles de determinar.

TABLA DE CORRESPONDENCIAS DE LOS *FS*

<i>FS</i> Numeración de la BN	<i>FS</i> Numeración original	Correspondencia con <i>M2</i>	Correspondencia con las páginas de esta edición
1-5	182-186	<i>sin corr.</i>	<i>sin corr.</i>
6r-v	–	± 283 ?	392
7	–	± 283 ?	391-392
8	–	216	289
9	–	216	288-289
10	–	<i>sin corr.</i>	<i>sin corr.</i>
11	–	177	233-238
12	215 (<i>parcialmente</i>)	215-216	285-287 y 287-288
13	–	± 272 ?	371
14	–	± 273 ?	374
15	138	138	182
16	167	167	217-218
17	167 <i>bis</i>	167	218-220
18	214	214	284-285
19-	217-	216-217	289
20	218	216	290-292
21	226	226-227	301-303

(Continuación)

<i>FS</i> Numeración de la BN	<i>FS</i> Numeración original	Correspondencia con <i>M2</i>	Correspondencia con las páginas de esta edición
22	260-	260-263	347-350
23	261	263-264	350-352
24	262	264-265	352-353
25	263	± 265-266	353-355
26	264	± 266-267	355-357
27	265	± 267	357-358
28r	267	± 268	360-361
28v	126	126	167
29	268	± 268-269 ?	361-362
30	271	270-271 ?	367-368
31	271	270-271 ?	367-369
32	272	± 271-272 ?	370
33	274	± 273-274 ?	374-375
34	275 (# escrito 2 veces)	± 275	377-378
35	276 (# escrito 5 veces)	± 278 ?	383-384
36	277	± 277	380-382
37	279	??	389-390
38	282 (# escrito 2 veces)	??	389-391
39	283	??	392-393
40	287	± 281 ?	387-388
41	-	197	260-261
42	-	± 267-268 ?	359-360
43	-	± 268 ?	361
44	-	± 268-269 ?	362
45	-	± 268-269 ?	363
46	-	± 269 ?	364-366
47	-	± 271 ?	369
48	-	± 272 ?	371-372
49	-	273-274 ?	373-374
50	-	± 274 ?	376-377
51	-	± 276 ?	378-379
52	-	± 274 ?	375-376

(Continuación)

<i>FS</i> Numeración de la BN	<i>FS</i> Numeración original	Correspondencia con <i>M2</i>	Correspondencia con las páginas de esta edición
53	–	± 279 ?	384-385
54	–	± 280 ?	386-387
55	–	± 281 ?	388-390
56	–	± 282 ?	390-391
57	–	± 282 ?	390-391

Como se sabe, uno de los problemas más importantes en una edición genética es la averiguación de las fases de elaboración del texto; desde luego hay que referirse a momentos ideales, a «sincronías discretas», o sea a los estratos de variantes suficientemente cercanos en el tiempo y unidos por una voluntad unitaria como para constituir una fase que se pueda considerar razonablemente sincrónica. La idea que uno se forma en el caso de *Mulata de Tal* es, pues, la siguiente (sin que se trate de una situación muy original): Asturias escribe un manuscrito (un texto mecanografiado) que representa un cierto momento de la elaboración de la obra; en este manuscrito introduce variantes y correcciones tanto inmediatas como tardías; posiblemente saca de él una copia en limpio; no contento con esta nueva copia, sigue trabajándola con correcciones y/o saca sendas páginas para reelaborarlas: toma un folio en blanco y va reelaborando la página en cuestión; saca otra copia en limpio y así sigue, entre copias más o menos en limpio y folios sueltos que incorpora a la copia siguiente, mientras no alcanza una forma que le satisface lo suficiente como para entregarla a Gonzalo Losada.⁹

Recuérdese lo que dice el propio Asturias:¹⁰

Generalmente yo escribo un primer borrador que abarca lo más importante, capítulo tras capítulo. Este borrador, aunque no esté terminado, lo guardo por unos

⁹ La posibilidad de que los *FS* sean siempre posteriores a *M2* y que por consiguiente se dé el caso de una regresión textual (o sea que en algunas ocasiones el recorrido genético sea el siguiente: Asturias primero escribe *M2*, luego introduce variantes con los *FS*, finalmente con la edición regresa al texto de *M2*) es puramente teórica, aunque no se puede excluir del todo que en algunos casos se realice. En realidad, en términos generales la variedad misma de los *FS*, su conexión con tipos de manuscritos distintos, y las características de su lección nos confirman lo que estamos tratando de demostrar, es decir que a veces son anteriores y a veces posteriores respecto al texto de *M2*; por esta razón la denominación de *divers états*, atribuida a los *FS* por los bibliotecarios de la Nacional de París debe considerarse acertada.

¹⁰ *Mi manera de trabajar, en 1889/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias, op. cit.*, p. 499.

dos o tres meses y cuando tengo la impresión de que este primer intento se ha enfriado lo vuelvo a leer. Si hay que corregir algo, corto lo que me parece bien y hago un gran segundo manuscrito de la novela que vuelvo a guardar por dos o tres meses. Vuelvo a leerlo y a corregirlo haciendo, como se dice en el cine, «el montaje». Esta segunda revisión total se la doy a la mecanógrafa para una copia definitiva. Como creo que mi literatura es más auditiva que visual, una vez que escribo un párrafo o una página o un diálogo lo leo en voz alta para saber si es eufónico; si no logro esa eufonía lo corrijo hasta alcanzarla.

En resumen, en este complicado proceso podemos fijar una serie mínima de momentos documentados directa o indirectamente, después de la fase pre-textual indocumentada F⁰:

Fase pre-editorial: F¹ (texto-base de *MI*); F² (correcciones de *MI*); F³ (algunos *FS*, anteriores a *M2*); F⁴ (texto-base de *M2*); F⁵ (correcciones de *M2*); F⁶ (otros *FS*, posteriores a *M2*); F⁷ (texto entregado al editor, con nueva distribución de los capítulos, que reciben también los títulos).

Fase editorial aprobada por el autor: *L1*; *L2*; *A1*.

Pero (sobre todo pensado en los *FS*) sospechamos que las fases, en realidad, pudieron ser más, lo que no es de extrañar en una obra caleidoscópica tan compleja y de tan laberíntica gestación como *Mulata de Tal*.

Análisis de variantes textuales

Aunque la tarea de valorar el itinerario de *Mulata de Tal* en sus etapas creativas les corresponderá fundamentalmente a los críticos literarios, nos parece útil pararnos un momento sobre alguno de los procedimientos adoptados por Miguel Ángel Asturias en la elaboración de la novela, pasando en reseña ejemplos de supresión, sustitución, condensación y amplificación textual.

La supresión y sustitución son los rasgos más sobresalientes en el texto asturiano. Asturias tacha muy vigorosamente y casi no deja rastro de los esbozos embrionarios, pero a medida que las fases de la escritura llevan al texto a un estado más avanzado, el comportamiento de supresión y sustitución cede parcialmente a la condensación y la amplificación. Para empezar se puede establecer la siguiente tipología de supresiones y sustituciones: supresiones cuya función es la de borrar todo vestigio de la gestación textual, sustituciones añadidas encima de lecciones totalmente irrecuperables o sustituciones añadidas encima de lecciones recuperables, reescritura de lecciones añadidas encima del renglón en sustitución de lecciones tachadas pero recuperables, reescritura de lecciones añadidas encima del renglón en sustitución de lecciones tachadas e irrecuperables, adiciones encima o debajo de los renglones y adiciones al margen y en el fondo de la página o en folios separados.

Veamos ahora algunas variantes textuales paradigmáticas. La sustitución sinonímica en *M2* en que el autor cambia «Es bien difícil *encontrarlas*» por la lección definitiva en *M2* y en el texto de las ediciones «Es bien difícil *hallarlas*»¹¹ no expresa más que una variante libre de carácter léxico. Pero, en el siguiente caso la sustitución verbal exige una variante ligada o una reelaboración interna, como lo muestra la frase: «Pregunten a todo el que *encuentres*, menos al Sisimite, que es un malvado engañador, un desalmado» por «Pregunten a todo el que *se les acerque*, menos al Sisimite, que es un malvado engañador».¹² El cambio del verbo requiere una reelaboración gramatical, pero más importante aún es el cambio semántico: el primer verbo connota un encuentro casual e involuntario, mientras que el segundo un encuentro intencional relevante para el sentido del resto de la frase, en el que se pone de manifiesto el papel activo de los demonios de Tierrapaulita y que todo engañador, en efecto, interpela a sus víctimas potenciales. En otros casos la sustitución consiste en el traslado del peso semántico de la frase de un sustantivo al verbo correspondiente. La lección en *M2*: «¡Tierrapaulita!... – El grito se les fue de los labios» es sustituida por la lección definitiva en *M2* y en las ediciones: «¡Tierrapaulita!... –gritaron al mismo tiempo, no lo creían–. ¡Tierrapaulita!».¹³ Nos percatamos inmediatamente de que las frases difieren en su valor nominal y verbal, pero conservan una relación semántica. Otro rasgo recurrente es el cambio de nombres de ciertos personajes. *Teté* es el nombre de *Catarina Zabala* cuando es enana y mascota de *Mulata* en *M1*, luego se la llama *Totiquiti* en *M2* y por último en las ediciones su nombre pasa a ser *Lili Puti*. Igualmente *Cuñlapatona*, la robaxos, así llamada en *M1*, se convierte en *Cuatiplatona* en *M2* y finalmente *Huasanga* en la versión definitiva del texto.

Otros casos de sustitución hacen hincapié en la necesidad de matización adjetival, factor que ulteriormente determina el carácter polisémico del texto y las posibilidades hermenéuticas. El modo en que la sustitución matiza la dimensión semántica lo ilustra la lección en referencia a la sexualidad de *Mulata* en *M2*, «su sexo *macho*», que luego es reemplazada por «su sexo *doble*» en el texto definitivo.¹⁴ «Esta alteración textual no es únicamente importante en un nivel micro-textual, sino también en un nivel macro-textual en la medida que la novela tematiza, entre otras cosas, la ambigüedad o duplicidad sexual del personaje *Mulata*, efecto que se pierde en una adjetivación demasiado obvia con la lección «sexo macho», al atribuirle un carácter sexual más uniforme o definido, cuando el objetivo es totalmente lo contrario. La misma ambivalencia en cuanto a optar por lo obvio o por lo ambiguo reaparece más tarde en la lección siguiente:¹⁵

¹¹ P. 121.

¹² *Ibid.*

¹³ P. 117.

¹⁴ P. 55.

¹⁵ Para la explicación de los signos véase el apartado siguiente.

<i>M2</i> texto-base	<i>M2</i> corregido	<i>edd.</i> ¹⁶
Juan Nojal, señor de magias, recibió la visita de aquel <i>trasf] que no era mujer</i> , en su silla de plumas negras,	Juan Nojal, señor de magias, recibió la visita de <i>aquella mitad de mujer sentado</i> en su silla de plumas negras,	Juan Nojal, señor de magias, recibió la visita de <i>aquella mitad de mujer, sentado</i> en su silla de plumas negras,

El pasaje citado nos permite afirmar que la constancia temática de la ambigüedad genérica o sexual una vez más exige cierta constancia descriptiva igualmente ambigua, que no hubiese sido posible con la primera opción, resolviendo así la tensión entre intención y lenguaje. Similarmente, la siguiente alteración reproduce el mismo conflicto, pero no sin antes ejecutar una ampliación de carácter explicativo, cuya función no sólo es la de suplementar información esencial para la comprensión del desarrollo de la trama, sino también reiterativa, cualidad frecuentemente atribuida a la narrativa de Asturias. Esto explica la reiteración de los eventos que provocaron el parlamento entre *Celestino Yumí*, poseído por *Candanga*, el demonio cristiano, y el *sacristán*, doblemente poseído por *Mulata* y *Cashtoc*, el demonio indígena:

<i>M2</i> (f. 179) texto-base	<i>M2</i> corregido	<i>edd.</i> ¹⁷
–Esperá que el padre venga y se lo entregás a él... –Está bueno como lo decís, entonces a él se lo voy a entregar. ... –¿Y qué mayor que venir a la iglesia en Viernes Santo blasfemando con la bragueta abierta? ¡Y uno aquí de celestino!... <i>Lo de «celestino» conmovió al indio de la máscara picada de viruelas que no era otro que Celestino</i>	–Esperá que el padre venga y se lo entregás a él... –Está bueno como lo decís, entonces a él se lo voy a entregar. ... –¿Y qué mayor que venir a la iglesia en Viernes Santo blasfemando con la bragueta abierta? ¡Y uno aquí de celestino!... <i>Lo de «celestino» conmovió al indio de la máscara picada de viruelas que no era otro que Celestino</i>	–Esperá que el padre venga y se lo entregás a él... –Está bueno como lo decís, entonces a él se lo voy a entregar. ... –¿Y qué mayor desenfado que venir a la iglesia en Viernes Santo blasfemando con la bragueta abierta? ¡Y uno aquí de celestino!... ¿Se destanteó el indio con lo de celestino y la alusión a la bragueta abierta? ¿Habría descubierto el

¹⁶ P. 275.¹⁷ P. 236.

*Yumí, ahora, ya viejo,
convertido en gran chimán
al servicio de Candanga,
pero no se dio por
entendido, a fin de romper
la fórmula mágica
empleada por el sacristán,
pronunciar su nombre,
para apropiarse de su
persona.*

–Perdona flor si te
machuco [] Por vos no
importa, por que sos
hombre.
–¿Hombre?... –ensayó el
sacristán una risa
escalofriante.

*Yumí, ahora, ya viejo,
convertido en gran chimán
al servicio de Candanga,
pero no se dio por
entendido, a fin de romper
la fórmula mágica
empleada casualmente por
el sacristán, pronunciar su
nombre, para apropiarse
de su persona.*

Por vos no importa, por que
sos hombre y añadir entre
dientes– lo vas a disimular...
–¿Hombre?... –ensayó el
sacristán una risa
escalofriante.

sacristán quién era? Nada
menos que Celestino Yumí,
el gran chimán en quien se
introdujo Candanga al oír el
reto que, arrojándole el
guante a la cara, le lanzó,
desde el atrio de la iglesia,
el padre Chimalpín. Oculto
en ese emisario iba a
responder al atrevido
retador. Yumí, bajo una
carea de regadera que en
lugar de agujeritos tenía
cicatrices de viruela, no se
dio por entendido de lo de
«celestino», habría sido
permitir al sacristán que al
conocer su nombre se
apropiara de su persona.
–Por vos no importa, pues
sos hombre... –y añadir
entre dientes–, y lo vas a
disimular...
–¿Hombre?... –ensayó
Jerónimo de la Degollación
una risa escalofriante.

La segunda alteración o más bien la supresión que nos interesa en este pasaje concierne a la frase «Perdona flor si te machuco», la cual es coherente con la ambigüedad sexual de la que hablábamos en un principio y con la necesidad de resolver un posible conflicto enunciativo de la narración. Es decir, la relectura del manuscrito le revela al autor la urgencia de establecer con precisión y consistencia la disyunción absoluta entre el narrador y la tercera persona y lo que es conocido tanto por el narrador como por el personaje. El doble juego entre el demonio cristiano y el indígena y la superposición de identidades culmina en este pasaje con la sospecha progresiva por parte del sacristán *Jerónimo de la Degollación* de quién se esconde detrás del «indio picado de viruelas» *alias José Quiquín*. *José Quiquín*, por su parte, no muestra el mismo nivel de sospecha con respecto a la verdadera identidad del sacristán y por ello la eliminación de su intervención enunciativa, «Perdona flor si te machuco», guatemaltequismo generalmente utilizado para excusarse burlonamente de haber herido la delicada sen-

sibilidad de una persona, más aún cuando se trata de un sujeto masculino cuya masculinidad puede ponerse en duda, se hace imperativa para evitar el conflicto enunciativo entre la experiencia y el conocimiento del personaje *José Quiquín* y la del narrador omnipresente que suplementa gradualmente referencias a la verdadera identidad del sacristán. Así, nos encontramos frente a un fenómeno de la teoría enunciativa que, como teoría del movimiento y ajustes sucesivos, según Grésillon, permite explicar que la escritura es un acto que negocia un compromiso conciliatorio entre los dos términos de la oposición: narrador y personaje.¹⁸

En casos en los que la variante textual es superior a la palabra, al sintagma o a la unidad oracional, Asturias produce condensaciones por medio de operaciones de parafraseo y reducción. La tachadura tan vigorosa en el texto primitivo es sugerente de una tensión entre la fluidez lingüística y la insatisfacción autorial que las operaciones posteriores de lima y pulido en *M2* resuelven al condensar el texto en un gran porcentaje sin necesariamente eliminar el valor funcional del tema. Se realiza consecuentemente una reelaboración textual que responde a la precisión y economía del lenguaje. Veamos el siguiente ejemplo:

<i>M1</i> (f. 239)	<i>M2</i> (f. 214)	<i>FS</i> y <i>edd.</i> ¹⁹
<p>Gabriel Santano [...] vio la corona de espinas de Nuestro Señor paseándose sobre su cuerpo [\como una rueda [] de [] dientes que punzaban, sin ahon/] dar mucho contentándose con [] la rasgadura de la piel... vio las ramas espinudas de rosales sin rosas... una pesadilla, [] [\todo lo que espinaba se paseo por sus ojos, mientras en realidad se defendía del ataque de un puercoespín endemoneado que/] [] [\le sorprendió/] [] en su cuarto en su cama dormido... pero había despertado para</p>	<p>Gabriel Santano, vio la corona de espinas de Nuestro Señor, paseándose sobre su cuerpo, como una rueda de dientes que <u>punzaban, que herían, sin ahondar mucho y vio [las romas esp\las ramas esp/]inudas de ros[/a/]les sin rosas... una pesadilla la de aquel puercoespín endemoniado, bestia de cabeza grande y grandes cerdas aruñadoras, hocicudo, hozante, ojitos de chino visibles a la luz de la claridad [\que/] salía de la punta de [las \sus/] espinas, paquidermo que por</u></p>	<p>Gabriel Santano, vio la corona de espinas de Nuestro Señor, paseándose sobre su cuerpo, como una rueda de dientes que <u>punzaban, que herían, sin ahondar mucho, y vio las ramas espinudas de rosales sin rosas...</u> una pesadilla la de aquel puercoespín endemoniado, bestia de cabeza grande y grandes cerdas aruñadoras, hocicudo, hozante, ojitos de chino visibles a la luz de la claridad que salía de la punta de sus espinas, paquidermo que <u>a relámpagos se electrizaba</u></p>

¹⁸ Grésillon, *op. cit.*, pp. 154-155.

¹⁹ Pp. 283-284.

defenderse... ¿despertado?
o era dormido, en sueños
que se defendía de aquella
bestia cabeza grande y
grandes cerdas []
rasguñadoras, hociuda,
haceante, [] ojitos de chino,
[] visibles [] por la []
claridad que [] salía de las
[] puntas de las espinas, de
aquel paquidermo que por
momentos era como una
bestia electrizada,
persiguiendo a su presa []
bajo la cama [] encima, por
la cabecera, por donde se
metiera, y por momentos
una estrella espinuda de la
que salían, no espinas, sino
rayos [] de fríos aruños
tútilantes... y acaba con [el
humano bolsa sacristanesco
que terminó despata/]rrado,
sin acción y casi sin
alientos, el llanto
espinándole los ojos, los
labios mordidos por las
espinas de sus dientes, el
espinazo usando [sus/]
costillas doloridas como
latigazos espinantes, si [no
se lo lleva un ruido
tremebundo que sacudió la
iglesia de abajo [] arriba/]:
el cura ensotanando que
avanzaba como araña
gigantesca con sus oncemil
[] brazos, y con el que, sin
medir su pequeñez [] de
espinuda estrella de mar []
se trenza en horrorosa

*momentos era como una
bestia electrizada... y acaba
con su humano bolsón
de farmaceuta de pies
hinchados y varices como
varejones, sino vuelve a
batallar a todo lo que
daban sus espinas contra
el cura ensotanado, qué
insistencia [la/ del sacri-
stán, ya él también miraba
como araña gigantesca, y
con [la/ sin medir su
pequeñez de estrella de mar,
el puercoespín o
cuerpoespín como decía
Gabriel Santano, se trenzó
en horrorosa batalla,
convertido en una lluvia de
crines de espino, de agujas
y alfileres que corneaban.*

*y que habría acabado con
su humano bolsón de piel y
huesos con olor a
farmacia, si de pronto no
se vuelve a reanudar la
batalla con todo lo que
podían sus espinas, contra
el ensotanado, metido en la
sotana como en un bolsón
negro, que el sacristán
insistía en decir (y ya
Santano lo miraba así),
que era una araña de
oncemil brazos con la que
sin medir su pequeñez de
estrella de mar, el
puercoespín o cuerpoespín,
como lo llamaba Gabriel
Santano, trobóse de nuevo
en horrorosa batalla,
convertido en una lluvia de
crines de espino, de agujas
corneadoras.*

batalla, convertido en una
lluvia de crines de espanto,
[] de alfileres blancos
blancos \de/negras púas
agudas [\que corneaban/]
del cura los oncemil brazos
giraban en desesperados
esfuerzos por asir otro, sino
el mismo pestífero demonio
[] gritador de lo del
engendro...

Estos tres fragmentos tienen fundamentalmente el mismo contenido: pero nótese que el texto de *MI* se caracteriza por una tumultuosidad retórica y ecléctica, que remite a las lecciones aprendidas por Asturias de los surrealistas; y que el itinerario evolutivo testimonia la práctica de una escritura automática que luego es sometida a la depuración en *M2* y en el texto definitivo.

En conclusión, esta breve descripción de resultados de la tarea crítico-genética que elaboramos nos permite establecer que la *recensio* no sólo hace posible depurar el texto de todos los elementos extraños al autor u organizar un aparato de variantes, sino también sondear los procesos genéticos de la escritura para poder así entender las estrategias y los comportamientos paradigmáticos de una actividad compleja, supeditada a la multiplicidad de esbozos, supresiones, transmutaciones, sustituciones, condensaciones y amplificaciones. *Mulata de Tal* contiene todas estas dimensiones correccionales, las cuales revelan algo sobre los logros y derrotas, vagabundeos y desesperaciones de un sujeto frente a la aventura de la invención.²⁰ Por último, la existencia de un corpus documental tan voluminoso como el del fondo Asturias refleja la relación tan íntima entre el autor y su documentación genética. En dicho corpus descubrimos también los tropos presentes en la mente del escritor con respecto a su creación literaria. A diferencia de otros escritores que emplean la metáfora constructivista para referirse a su propia obra, domina en Asturias la metáfora organicista. «Hija de mi creación» llama a *Mulata de Tal* en una carta dirigida a Gonzalo Losada.

²⁰ Grésillon, *op. cit.*, p. 4

Las herramientas gráficas de la edición

La edición ofrece el texto crítico de la novela, basado en *AI*, restaurado con la corrección de los errores de imprenta, y el aparato de las variantes de *M2*, *FS*, *L1* y *L2*. En el caso de *M2* y de *FS*, se ha tratado de realizar una escrupulosa presentación de las correcciones de autor, a través de unos símbolos que fundamentalmente se inspiran en el sistema establecido hace años por François Masai,²¹ adaptado para que resultara más funcional al objeto de estudio.²²

Los símbolos usados son los siguientes:

\a/ o /a\ /a/ o \a\ a	a añadido encima o debajo de un renglón a añadido en el margen izquierdo o derecho la lección subrayada una vez significa lección escrita a mano
[]	lección borrada e irrecuperable
[a]	a borrada pero legible
[-]	lección con una línea indicando supresión e irrecuperable
[e]	a con una línea indicando supresión pero legible
\[]/ o /[]\ [/a] [b/a]	añadido encima o debajo de un renglón y luego tachado (irrecuperable) a escrito encima de algo irrecuperable a escrito encima de b legible
[\a/] o [/a\ [/a/] o [\a] [b\a/] o [b\ <a]< td=""> <td>a añadido encima o debajo de un renglón en sustitución de lección irrecuperable a añadido en el margen izquierdo o derecho en sustitución de lección irrecuperable a añadido en el margen izquierdo o derecho en sustitución de lección tachada por recuperable</td> </a]<>	a añadido encima o debajo de un renglón en sustitución de lección irrecuperable a añadido en el margen izquierdo o derecho en sustitución de lección irrecuperable a añadido en el margen izquierdo o derecho en sustitución de lección tachada por recuperable
[b/a/] o [b\ <a]< td=""> <td>a añadido en el margen izquierdo o derecho en sustitución de lección tachada pero recuperable</td> </a]<>	a añadido en el margen izquierdo o derecho en sustitución de lección tachada pero recuperable
<aaa> o [aaa] [[aaa]]	añadido del filólogo laguna por un daño material
↑[a]↑ ↓[a]↓ →[a] ‡	añadido en la parte alta de la página añadido en el fondo de la página añadido en el reverso de la hoja palabra/s ilegible/s

con las variantes consecuentes:

↑[]↑	añadido en la parte alta de la página, pero borrado (irrecuperable)
↓[]↓	añadido en el fondo de la página, pero borrado (irrecuperable)
↑[e]↑	añadido en la parte alta de la página, tachado, pero legible
↓[e]↓	añadido en el fondo de la página, tachado, pero legible

No se indica la ausencia de acentos (por ej. no se señala que Asturias escribe a veces *durmio* en lugar de *durmió*), a no ser que puedan corresponder a leccio-

²¹ *Principes et conventions de l'édition diplomatique*, en «Scriptorium» IV, 1950, pp. 177-193.

²² Cf. también para más detalles, Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 202-203.

nes distintas y posibles. Quiero decir: no indicamos, por ej., que le falta el acento a *solo* adverbio (*sólo*), si el contexto aclara que no se trata de un adjetivo. No indicamos que le falta el acento a *ojala* por *ojalá*, porque no podría ser otra cosa.

Tampoco se indica la ausencia de diéresis (*verguenza* por *vergüenza*) y de tilde (*cama* por *caña*), a no ser que se trate de casos especialísimos.

El aparato es de tipo negativo, ya que se limita a registrar las variantes.

Con *MI*, presentado en el Apéndice I, se ha procedido de la misma manera, cuando era posible interpretar el texto; las partes más ilegibles, como ya hemos dicho, se reproducen fotográficamente e intercalamos en la transcripción los folios que simultáneamente ejemplifican el taller escritural de Asturias. Así, los folios 1 y 2 permiten apreciar las sustituciones tapuscritas y manuscritas entre líneas, encima o debajo de renglón, en la parte alta y el fondo de la página y en los márgenes izquierdo y derecho. El folio 41 (40 BN)²³ es muestra de un añadido autógrafo casi ilegible al margen izquierdo. El reverso de los folios 86 (85 BN), 88 (87 BN) y 243 a 249 (239-245 BN) son un perfecto ejemplo del dinamismo de esbozos autógrafos de caligrafía variada y diferentes niveles de legibilidad. Los folios 243 a 249 (239-245 BN) y la inserción autógrafa entre las líneas dactilografiadas de la página 246 son un primer esbozo autógrafo del pasaje del descubrimiento de la planta del tabaco situado en las páginas 253 a 256 (249 a 252 BN). Reproducimos estos folios autógrafos y la transcripción de lo que se ha podido recuperar de los mismos al final de la transcripción de *MI*. El folio 172 (169 BN) es un ejemplo de continuidad textual a pesar de la transición del medio mecánico al manual o de la escritura tapuscrita a la autógrafa. El folio 175 (172 BN) es un caso paradigmático de tachaduras llevadas a cabo con objetos ajenos a la máquina de escribir. Es decir, la eliminación de párrafo ya no se efectúa tachando con la acostumbrada tecla «m» sino más bien con bolígrafo, hecho que nos permite recuperar con mayor facilidad la escritura residual y legible. El folio 178 (175 BN) nos permite visualizar, además de las sustituciones encima de renglón, un añadido autógrafo al margen izquierdo pero tachado parcialmente. El folio 179 (176 BN) es otro ejemplo de tachadura e inserción autógrafa en la parte alta de la página, pero con más indicaciones de su ubicación por medio de líneas trazadas con bolígrafo. El folio 183 (180 BN) nos muestra las estrategias de eliminación del párrafo por medio de una línea trazada con bolígrafo que lo circula completamente. El folio 184 (181 BN) también registra eliminación de párrafo por medio de una línea circular, pero con la variante de añadir dos líneas cruzadas por todo el párrafo. El folio 196 (194

²³ Dado que los folios contienen dos numeraciones diferentes (la del autor a la izquierda de la parte superior de la página y la de la BN a la derecha) a excepción de los folios 1 y 2, se provee la numeración original y la de la BN en paréntesis para evitar la posible confusión que éstas puedan generar.

BN) exhibe inserciones autógrafas entrelíneas e indicaciones de su ubicación por medio de líneas trazadas con bolígrafo. El folio 241 (237 BN) ejemplifica un conjunto de estrategias de corrección. Primero, el autor realiza añadidos encima del renglón, en la parte baja de la página y al margen derecho. Posteriormente, decide tachar con bolígrafo tanto el texto tapuscrito como los añadidos autógrafos e indica su eliminación con todo tipo de líneas circulares, espirales, cruzadas y el indicativo «no» al margen izquierdo. El trabajo de desciframiento de *MI*, a pesar de todo el esmero del transcriptor, nunca puede llegar a un estado totalmente satisfactorio por las enormes dificultades intrínsecas: por un lado, como ya se ha dicho, las fotocopias de la BN no sólo mostraban el texto correspondiente a cada página, sino también el texto de la página siguiente (este último afortunadamente en un tono más leve), por el otro casi todos los folios están llenos de tachaduras y substitutiones mecanografiadas y autógrafas. Se han registrado todas las primeras y un 95% de las segundas. Corregimos los errores tipográficos o de dedo en las situaciones más obvias. Es el caso, sobre todo, de palabras que resultan sin sentido debido a la sustitución de una letra correcta por otra equivocada, pero próxima a la primera en teclado de la máquina de escribir. Por ejemplo, el autor escribe *tóraz* por *tórax*, *permidía* por *permi-tía*, *esata* por *está*. En otros casos menos obvios también hemos corregido la lección, pero indicamos en el aparato la palabra que el autor escribe originalmente y la que creemos que debería ser a juzgar por el contexto. En otros casos todavía menos obvios dejamos en el texto la palabra que pueda despertar la duda, pero indicamos en el aparato alguna otra posibilidad, cuando es posible sugerirla. El lector también descubrirá, a medida que lee este primer estado del texto, un cantidad considerable de neologismos y juegos de palabras. Dado el carácter inventivo de la palabra de Asturias, hemos dejado estos vocablos tal como el autor los escribiera para respetar al máximo el deseo escritural del mismo. Sin embargo, esto implica que habrá casos en los que es difícil determinar si se trata de un neologismo, un juego de palabras o una simple errata tipográfica.

En conclusión creemos que, pese a las limitaciones, el largo y dificultoso esfuerzo se verá galardonado por el hecho mismo de brindar a los estudiosos de Asturias y de *Mulata de Tal*, de la forma más rigurosa posible, unos instrumentos más, acompañándoles a visitar el taller artístico de la obra.