

NOTAS PARA UNA EDICIÓN DE *LA SIRENA NEGRA*: APUNTES DE UN MANUSCRITO*

El manuscrito autógrafo de *La sirena negra* se encuentra depositado en el fondo de libros raros y curiosos de la Hispanic Society of America. No hay datos que permitan asegurar cómo llegó a esta institución, pero es probable que se tratara de un regalo de Emilia Pardo Bazán a Archer Milton Huntington cuando la autora fue invitada a formar parte de esta sociedad¹, a mediados los años diez.

Se trata de un manuscrito completo y autógrafo que consta de 230 cuartillas rayadas escritas a mano por una sola cara, según la práctica habitual de Emilia Pardo Bazán. El análisis cuidadoso de este testimonio, sin embargo, hace evidente que aunque doña Emilia le hubiese declarado a su amiga Blanca de los Ríos que se había puesto «a trazar, de una sentada, *La sirena negra*»², la obra fue el resultado de un complejo proceso de elaboración, probablemente más largo de lo que pudo

*Para Ottavio di Camillo, que probablemente no esté de acuerdo con este trabajo, por habernos enseñado a no estar de acuerdo.

¹ El manuscrito de *La sirena negra* llegó a la *Hispanic Society* cedido por el propio Huntington y no consta exactamente la fecha de incorporación; además de este manuscrito, también se conserva en esta misma institución el del ensayo *Pedro Antonio de Alarcón, estudio biográfico*, que se publicó en 1892. Queremos agradecer a Isaías Lerner sus sugerencias durante la transcripción del manuscrito y a John O'Neill, responsable del cuidado de la sección de manuscritos de la Hispanic Society of America, su paciencia y gentileza.

² La referencia, que normalmente se cita a través de la monografía de Carmen Bravo Villasante, 1973, se encuentra entre las cartas de Emilia Pardo Bazán depositadas en la Biblioteca Nacional, en concreto, la fechada en Sada, el 20 de octubre de 1907.

pensar su amiga y correspondiente: páginas corregidas una y mil veces, tachadas y re-escritas, cuartillas recortadas y superpuestas sobre otras, a veces mal numeradas, junto a otras limpias, trazadas con mano firme, revelan la cantidad de trabajo que la autora tuvo que llevar a cabo para enviar a su editor la versión final del manuscrito de una obra que, por otra parte, habría de sufrir nuevas correcciones en las galeras, como se puede comprobar cotejando la versión final del manuscrito y el texto de la príncipes. Al mismo tiempo, las añadidos en el interlineado, las variantes por adición, por sustitución y por cancelación y, finalmente, tanto las cuartillas que son fruto de la reutilización de páginas previas como aquellas que parecen el resultado de una copia en limpio hacen ver que detrás de la intención final del autor, a la que acude la crítica para justificar sus ediciones e interpretar tanto los aspectos formales como los materiales de la obra impresa, se esconde, sin embargo, un haz de pequeñas voluntades y opiniones, incluso durante la elaboración del manuscrito, que sólo muy fragmentariamente se pueden recuperar.

Cronología, edición y momentos textuales.

Lo primero que llama la atención cuando se estudia directamente este testimonio es que, siendo su fecha de composición posterior a la de *La Químera* y a las cuartillas de *La esfinge*, esté escrito a mano, ya que de acuerdo con el testimonio de su hijo en la breve nota que acompaña la donación de este último manuscrito, la autora en sus últimos años, debido a su fuerte miopía, solía escribir a máquina y repasar después a mano los errores de sus originales³. Sin embargo, los testimonios de estas dos obras, que la propia escritora consideraba parte de un mismo ciclo al que también pertenecía *La sirena negra*, muestran que la técnica de redacción fue di-

³ Vid. la carta del Conde de Torre de Cela que acompaña al manuscrito de *La esfinge*, que también refiere informaciones interesantes en torno a la historia material de los manuscritos de la novelista, si bien deberían ser comprobadas, ya que parecen un poco inexactas: «No existe ningún manuscrito completo de la Condesa de Pardo Bazán, por cuanto la autora los destruía al recibirlos de la imprenta acompañados de las primeras galeras. Además, en sus últimos años empleaba únicamente la máquina de escribir porque a causa de su extremada miopía, la pluma la obligaba a una posición muy violenta, muy inclinado el busto hacia delante, de lo cual, al poco tiempo, resultaba gran fatiga. Dactilografiaba sin mirar el teclado, muy de prisa e incorrectamente y, después, corregía a mano las faltas de las cuartillas. Lo único que el Conde de Torre de Cela encontró en las Torres de Meirás, cuando, al heredarlas, examinó los apeles de su insignie madre, ha sido el principio de una novela que adjunto. *La Esfinge*, debía ser algo así como la continuación de *La sirena negra* y, quizás, cerrase el ciclo de las novelas místicas.» (Archivo Municipal de A Coruña, Mss. 10). Un claro ejemplo de la técnica de trabajo aquí referida es también el manuscrito de *La literatura moderna en Francia. La Decadencia*, conservado en la Real Academia Galega, donde se aprecia claramente en las cuartillas mecanografiadas los problemas de Emilia Pardo Bazán para reconocer el final de línea y el final de cuartilla. Una y otra vez caracteres e incluso líneas enteras se superponen, probablemente porque no tenía un control visual de lo que estaba escribiendo.

ferente en cada caso y, por tanto, es posible conjeturar que hay un problema cronológico⁴, así habría que pensar por qué razón, tanto el testimonio de *La Esfinge*, que sus declaraciones al *Heraldo* parecen datar en torno a 1898, como el de *La sirena negra*, cuya redacción es diez años posterior, están escritos a mano, sin que su estudio material haga pensar en absoluto que estamos ante la caligrafía de un miope, y por qué, sin embargo, el mecanoscrito de *La quimera*, sobre el que la autora trabajó en los primeros años del siglo, si parece haber sido escrito conforme a lo narrado por su hijo.

Por lo que se refiere a *La sirena negra*, es el incompleto epistolario de doña Emilia lo que permite acotar el periodo de tiempo, en que la autora estuvo dedicada probablemente de un modo muy intenso, como hace patente la materialidad de las cuartillas, a la escritura y, en cierto sentido, a la composición de la novela. Porque si en la carta a Blanca de los Ríos datada en las Torres de Meirás el 16 de julio de 1907 la autora indicaba «Mi trabajo aquí no ha empezado aún, estoy todavía en la racha de amueblar, ordenar, disponer... Creo que haré *La esfinge*, aun cuando preferiría hacer *La sirena*; pero morderemos primero la corteza más dura»⁵, a la altura del 20 de octubre de ese mismo año, todavía desde las Torres de Meirás, doña Emilia parece haber al menos ya organizado el diseño editorial del manuscrito que se conserva en la ciudad de Nueva York⁶:

«Escribí parte de *La esfinge*; pero ahora la interrumpo y me puse a trazar, de una sentada *La sirena negra*, novela no muy extensa (unas 250 páginas) para el editor Villavicencio. Las tres novelas, enlazadas con *La Quimera*, son una sola cosa, aunque sean distintos los personajes, y lo mismo me da trabajar en una que en

⁴ La primera referencia a un ciclo de novelas post-naturalistas la ofrece Pardo Bazán en sus declaraciones al *Heraldo de Madrid* en las que no habla aún de *La sirena negra*: «No era esta la novela [se refiere al *Niño de Guzmán*] que yo tenía planeada a fines del año 1897, sino otra muy distinta, que había de titularse *La esfinge*, y comprender una segunda parte titulada *La Quimera*». En este mismo artículo se incluye la referencia al original de *La esfinge* del cual, según la autora, existían ya «sobre cien cuartillas». Vid. «El veraneo de los autores. Emilia Pardo Bazán». *Heraldo de Madrid*. 3 de septiembre de 1899. El original conservado en el Archivo municipal de A Coruña consta sólo de 26 cuartillas. Vid. Nelly Clemessy. (1971) «En torno a unas cuartillas de D^a Emilia». *Revista del Instituto José Cornide de estudios coruñeses. Homenaje a Emilia Pardo Bazán*. 7. 7-13. En 1906, sin embargo, cuando se refiera a este mismo ciclo novelesco en carta a Francisco Giner fechada el 16 de septiembre de 1906, doña Emilia declarará: «(...) entre ceja y ceja, tengo desde hace años, lo mismo *La Quimera*, su pendiente *La esfinge*, la ciencia transformada en misticismo. Pero ese tema es infinitamente más difícil; sé menos de él, mucho menos; habrá que mascararlo despacio». Carta depositada en el Archivo Giner y que cita Pilar Faus, (2003) *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza. 264.

⁵ Creemos que hay una discrepancia entre esta referencia y la historia textual de *La esfinge*, que tal vez obligue a pensar en que esta *Esfinge* no es la misma que aquella a la que se refería la autora en la entrevista de el *Heraldo*. La referencia de Giner citada en la nota anterior podría apoyar esta conjetura.

⁶ Cfr. [«Cartas a Blanca de los Ríos»] Biblioteca Nacional. Mss. 21988/6

otra. Nacieron a un tiempo en mi pensamiento. Son *La Quimera*, *La sirena rubia*, *La esfinge*, *La sirena negra*, -y acaso, si tengo paciencia, *El dragón*. Ignoro si las sufrirá bien el lector mío. *La sirena negra*, a mi parecer, ya va iondita, pero acaso no divierta, ni sea entendida, si algo encierra.»

Si se tienen en cuenta las palabras del director literario de Villavicencio, Alberto Insúa, la obra debió pasar en un tiempo muy breve desde el estudio hasta la edición y composición, ya que las primeras reseñas de la obra son de principios de marzo de 1908⁷.

Ahora bien, ni el brevísimo tiempo de redacción del manuscrito y de composición del volumen, ni las declaraciones de doña Emilia en las que quiere hacer ver que se trata de una novela escrita *more romántico*, de un tirón, pueden ocultar el palimpsesto que se esconde bajo la princeps: un minucioso e intenso trabajo de re-escritura que se manifiesta en la confusa materialidad de las cuartillas, donde es posible reconocer al menos cuatro estratos textuales, fruto de las sucesivas intenciones del autor, sus denodados esfuerzos por imponer un sentido sobre la ficción que estaba narrando.

Las cuatro fases de redacción del texto parten de una primera, anterior y perdida, que se podría reconstruir hipotéticamente y de un modo incompleto a partir de N, el manuscrito base. Esta primera etapa, que denominaremos β , subyace bajo los nueve primeros capítulos de la novela, es decir, las primeras 117 cuartillas⁸. Lo que permite señalar la existencia de β es la superposición constante del

⁷ La primera de Eduardo Gómez de Baquero en *Los lunes del Imparcial*, el 10 de marzo de 1908. en ese mismo mes saldría la de Cristóbal de Castro en *El Herald de Madrid*, el 30 de marzo. Para la historia de la princeps son muy valiosas las breves notas de Alberto Insúa que además permiten reconstruir de un modo más exacto el papel que editores y correctores desempeñaban incluso en la edición de los textos de los autores más prestigiosos; el caso paradigmático es Rubén Darío. Por otra parte, esta información, contrastada con los epistolarios conocidos permite reconstruir un perfil más preciso de Valle Inclán como escritor profesional, comparado precisamente, con la actitud de Rubén y la de doña Emilia. Y, más en general, permite interpretar sociológicamente la constitución del campo literario moderno en España. Respecto a *La sirena negra*, Insúa, p.527, señala: «Con la Pardo Bazán no tuve ningún roce [a diferencia de lo que había sucedido con Valle-Inclán] ¡Qué había de tener! Lo que pidió, adelantado, por su *Sirena Negra* lo obtuvo inmediatamente. Su mayordomo me trajo las cuartillas. Toma y daca.» La obra salió en esta editorial nueva un año más tarde que los *Aromas de leyenda* de Ramón del Valle-Inclán y el mismo año que *El canto errante* de Rubén Darío, en una serie donde paradójicamente fue rechazada *Casta de hidalgos* de Ricardo León, novela que habría de convertirse en uno de los éxitos, hoy olvidado, de la literatura española de los años 10 y que fue casi suficiente por sí sola para ganarle al autor el apoyo de la Real Academia. Vid. Alberto Insúa. (1960) *Memorias. I. Mi tiempo y yo*. Madrid: Tesoro. «Un árbol de hojas de papel». 524-528.

⁸ Que este momento al final del capítulo IX y comienzos del X, pudo corresponder con el final de β , también parece apuntarlo tanto ciertas variantes textuales, cfr. nota 10, como la presencia de cuartillas copiadas en limpio con una numeración inverosímil; Capítulo IX: 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 115 [sic], 116, 117; Capítulo X: 117 bis, 112

nombre de Rita sobre otro tachado, el de Olivia que a veces se produce en aquellas cuartillas compuestas por fragmentos pegados y solamente en la superficie que ocupan los citados fragmentos. Un ejemplo claro, es la cuartilla 23, que se corresponde con el fragmento que va desde «(...) de París que desempaquetaron la vispera (...) con la muerte, sin más diferen-» (Pardo Bazán 1908: 32-33). En los dos fragmentos pegados, que ocupan, más o menos, el cuarto superior y el cuarto inferior de la cuartilla, y que están superpuestos sobre la página en blanco, figura la doble denominación Rita/Olivia, mientras que en el fragmento intermedio y de un modo muy apretado que le hace aprovechar incluso el espacio entre líneas, se alude a la protagonista con el nombre de Rita solamente. Las cuartillas que siguen a la aquí referida, 24 y 25, contienen sin embargo, con letra clara trazada con firmeza, sin apenas borrones o manchas y sin hacer el uso del interlineado, el final del capítulo II, y se refieren al personaje femenino solamente por el nombre final, Rita. La cuidada caligrafía de estas dos últimas cuartillas, se interrumpe bruscamente al llegar a la número 26 y con ella, vuelve la denominación doble, Rita/Olivia, para aludir a la protagonista. De algún modo, según conjeturamos, Pardo Bazán consideró insuficiente esa primera versión cuyo borrador apenas podemos reconstruir, y decidió escribir de nuevo su relato, reutilizando algunos de los fragmentos del manuscrito original, que sometió a un trabajo de amplificación y corrección. La numeración superpuesta, según la cual 22 fue 21, 23 fue 22, 24 y 25 aparecen sin tachadura y 26 parece haber sido 25, refuerzan la hipótesis de la existencia de una doble redacción o, lo que es lo mismo, una fase previa que podemos inferir de la materialidad del manuscrito conservado. De este fragmento, es solamente en las cuartillas 24 y 25, carentes de doble numeración ni de aparentes correcciones textuales, donde la madre de Rafaelín es aludida como Rita, mientras que, tanto aquellas cuartillas que incluyen fragmentos físicamente reutilizados, como la 23, como las que siguen a la 25, mantienen esa doble redacción que remite a β . Por otra parte, 24 y 25 son copia autógrafa del borrador hechas en limpio y, en consecuencia, posteriores tanto a β como a la primera redacción de N.

Es decir, en β Rita se llamaría Olivia; en algún momento, que hipotéticamente podría situarse en torno a los capítulos IX o X de N, la autora decidió reescribir β , introduciendo además cambios y modificaciones que afectan a algún personaje, como el cambio Rita/Olivia⁹. Lo que conservamos, N, por tanto, es un

[sic], 118, 119, 120, 121, (...) 130. Algunos de estos números aparecen escritos sobre una numeración anterior, que no parece corresponder con el desarrollo argumental. Aunque Pardo Bazán suele paginar varias veces sus cuartillas, 115 aparece repetido y 112 duplicado y fuera de secuencia, aunque no es posible reconocer ninguna interrupción o incoherencia en la narración. Esta numeración caótica es una de las razones de que el manuscrito final conste de 230 cuartillas, aunque la última sea la número 226.

⁹ La última ocurrencia de esta denominación doble en la cuartilla 117, que se corresponde con el capítulo IX, en el momento en que Gaspar despide a Marichu. Esta ocurrencia, sin embargo, es posterior a la aparición de Rita Quiñones como madre del niño, en la cuartilla 103; proba-

manuscrito que incluye fragmentos que formaron parte de β ; al mismo tiempo, N está materialmente compuesto por cuatro tipos de cuartillas físicamente heterogéneas que remiten a cuatro fases o momentos textuales: a) aquellas que incluyen fragmentos pegados, esto es, cuartillas compuestas, b) cuartillas corregidas, que directamente implican una doble redacción, tanto por la doble referencia Rita/Olivia como por la reutilización del espacio interlineado y marginal, c) cuartillas limpias, cuya cronología relativa es imprecisable y en las que las marcas de doble redacción, que permitían distinguir los estratos anteriores, han sido borradas y d) cuartillas limpias que, sin embargo, presentan correcciones en el espacio entre líneas. Ejemplo de las primeras es la 23, que se comenta con detalle más abajo, de las segundas la 22, de las terceras la 24 y la 25 y, finalmente, de las cuartas la 103, la cual, si bien es posterior desde el punto de vista de la cronología de su elaboración a la cuartilla 116, y por tanto a la fase de composición, también, por sus marcas autógrafas, es algo más que una copia en limpio y ha debido de ser trabajada con posterioridad.

Ahora bien y de un modo por lo menos paradójico, el sentido de esta *amplificatio* no es puramente estilístico sino que afecta a cuestiones de fondo que tienen que ver, en última instancia, con la imaginación geográfica, en cierto sentido post-imperial, sobre la que se narra la novela. Si la hermana de Gaspar Montenegro, es una viuda cuyo marido murió después de su estancia en Cuba (Pardo Bazán 1908: 21), los orígenes familiares de Rita/Olivia, la joven a la que parece pretender Gaspar, también remiten al mundo colonial, en concreto al final del imperio en el archipiélago filipino y lejos de ser una anécdota histórica parecen estar detrás del proceso de reelaboración de la historia que explica el paso de β a N.

No podemos saber qué contenían los otros fragmentos rechazados de las cuartillas 23 y 24 del original perdido, pero es muy significativo que la muy trabajada cuartilla 23 del manuscrito conservado, incluya precisamente en el tercio que no ocupan los fragmentos pegados del manuscrito original la narración de la infancia de Rita, llamada en este fragmento, a diferencia del resto de la cuartilla, por su nombre: la historia de una desgraciada infancia en colonias y la alusión al origen incestuoso de su hijo Rafael¹⁰. El carácter paradójico de esta *amplificatio*, probable-

blemente se trate también de un fragmento pasado a limpio y por tanto perteneciente al tercer estrato textual, luego a su vez corregido. De todos modos, las cuartillas que incluyen los capítulos VIII, IX y X parecen haber sido reelaboradas varias veces y, en algún caso, como probablemente la 103, son copias en limpio del borrador. En esas mismas páginas aparecen dos versiones del nombre de Desiderio Solís; no es posible extenderse en este análisis.

¹⁰ El fragmento que ocupa la parte central de la cuartilla es el siguiente: [-fragmento tachado] [+fragmento añadido] Mss. cuartilla 23:

-En la vida pasan cosas,... vaya! más gordas que todo eso!

He [-logrado averiguar] [+sacado en limpio] que [-Oli] Rita vive de una pensioncilla que le pasa [-***] su abuela maternal; que su madre murió hace bastantes años; que de su padre no se sabe, [-creyéndose], y que se le cree en Manila otra vez; [-que] y que la abuela, señora [-

mente ligada a la reorganización del manuscrito, tiene que ver precisamente con su carácter tardío y, por tanto, posterior a β y casi diez años a aquel momento en que Pardo Bazán había decidido interrumpir la escritura de *La esfinge* y *La Químera*, y dar a la luz su también incompleto *Niño de Guzmán* y su colección de *Cuentos de la patria*. Si Pardo Bazán declaró al *Heraldo de Madrid* que fueron las circunstancias históricas en torno al 98 las que la llevaron a abandonar este ciclo novelístico, en el que en carta a Blanca de los Ríos casi diez años más tarde, también quiso incluir *La sirena negra*, es paradójicamente durante la reescritura de la narración original cuando decide incorporar, ya no aprovechando los márgenes ni añadiendo una cuartilla «bis», como hará más adelante, esta información histórica¹¹. Que de algún modo quiso conectar el origen familiar de Rita/Olivia con la pérdida de las colonias, también lo parece apuntar que las primeras referencias a su familia aparecen completadas en el interlineado: «Mss. cuartilla 19, [+¡Qué tierra aquella! Calor pegajoso... y está uno tan flojo, tan débil...] // cuartilla 20 [+a eso llaman aplanarse... Luego nos volvimos a España... En Madrid nació Rafaelín, pobrecito mío...]» y por tanto corresponden a un momento textual posterior a la escritura inicial, aunque no es posible precisar si anteriores al cambio que dio lugar a N.

En esta misma línea, en las cuartillas 19 a 23 de N puede apreciarse una serie de fragmentos pegados, probablemente procedentes de β . En los que se incluyen más datos acerca del personaje de Rita Quiñones. Todo parece indicar que, en lugar de rescribir todo el capítulo, donde re-elaboraría la biografía del personaje, recortó aquello que quería salvar y lo pegó en cuartillas blancas, en las que incluyó más información, o mejor dicho, nueva información, entre los antiguos fragmentos.

Los datos sobre Rita Quiñones que se incluyen en la segunda fase de redacción de la obra remiten a la relación incestuosa del personaje con su padre y no son, por tanto, una mera corrección estilística. A partir de aquí, la historia de Rafael, la histeria de Rita y también la sífilis de la que finalmente morirá cobran nuevo sentido, al enfatizarse que más que tratarse de un tópico naturalista o decadente estamos ante una ficción que remite directamente a la historia y que apunta hacia una lectura de la enfermedad en clave alegórica, por otra parte presente en alguno de los relatos que incluyó en sus *Cuentos de la patria*. Que para la autora esta conexión no es meramente contextual lo hace aún más evidente la inclusión en las galeradas

] puente de San Lúcar aunque envía limosna a su nieta, no ha querido volver a verla: sin duda la maldice/ [-Toda] Mi información ha sido fragmentaria: hoy arranco un pedacillo de verdad, mañana otro; y queda, detrás de los hechos escuetos que voy enfilando como pájaros muertos por varilla de cazador, [-algo] un infinito de historia, un [-] [+secreto] que presento y que [-***] [+me irrita, como [-el ***] la fragancia de] [-***] [+un] vino cerrado de armonía al [-borracho] [-***] bebedor de oficio.

¹¹ Cfr. «El veraneo de los autores. Emilia Pardo Bazán». *Heraldo de Madrid*. 3 de septiembre de 1899.

de una frase rotunda, «He percibido que aquí está la clave...» (1908: 27), con la que Gaspar interpreta la trágica situación de Rita/Olivia, la madre enferma.

Si se ha hecho hincapié tanto en las modificaciones materiales del manuscrito, en un fragmento bastante breve y de las implicaciones que estas tienen para el argumento de la obra, es para subrayar que la breve gestación de *La sirena negra* no fue exactamente un proceso lineal presidido por una única intención autorial. La misma materialidad del manuscrito, y las variantes de autor, tanto las canceladas, como las que se pueden deducir de una lectura crítica de estas cuartillas y de la reconstrucción de las galeradas, hacen evidente que el autógrafo de *La sirena negra* es en realidad un palimpsesto en el que es posible reconocer, al menos, cuatro momentos textuales; el manuscrito original β , cuyos fragmentos han sido materialmente reutilizados para componer el manuscrito conservado, N, y dentro de N, al menos otros tres más, que además, no responden exactamente a la búsqueda de una progresiva estilización.

No se puede, desde luego, asegurar que estos tres estratos se superpongan completamente, ni que se trate de fases de elaboración completas, pero sí indican cuatro momentos de la historia textual, cada uno con su propia lógica y por tanto representativos de más de una intención autorial probablemente imposible de recuperar en su totalidad, del mismo modo que una cronología de las fases de elaboración del manuscrito solo puede ser provisional, ya que no es posible reconocer en qué momento decidió utilizar un interlineado, llenar un margen o efectuar una tachadura y mucho menos, efectuar una copia en limpio. Sabemos, eso sí, a través de evidencias internas, que unos cambios fueron después de otros, como por ejemplo que la cuartilla 24 y 25 fueron elaboradas después de la número 26, pero no podemos saber si este proceso es simultáneo a los cambios de los capítulos IX y X. Al mismo tiempo, a través de evidencias materiales, como por ejemplo el tipo de cuartilla, podemos conjeturar ciertos momentos textuales que tal vez sirvan a la crítica para leer de un modo más matizado la historia de Gaspar Montenegro.

Por otra parte, si se ha intentado conectar la historia del manuscrito con la hermenéutica de la novela no es porque se quiera apuntar a una lectura que viese en Rita/Olivia una versión en castellano de la mujer loca escondida en el ático, aunque tal vez podría leerse también así, sino porque constituye un línea de sentido que para la autora no era circunstancial, como prueban las sucesivas reelaboraciones a mano, que el texto blanco de la *princeps*, en su claridad, oculta.

Reflexiones filológicas. Filología de autor.

En la edición de textos contemporáneos el estudio del manuscrito original ocupa una posición bastante modesta. Ya que en la medida en que la mayor parte de las ediciones el autor bien ha controlado bien ha autorizado las versiones impresas, el manuscrito ha sido considerado casi un borrador, una documentación pu-

ramente erudita y subordinada al «texto» de la obra, en terminología de la crítica genética francesa, un tipo de «*avant-texte*» que permite reconstruir el taller del escritor así como anotar las variantes no realizadas a pie de página o en el aparato crítico, pero que no puede impugnar las lecturas de la tradición impresa. Muy lejos de la tradición clásica americana, formulada por Fredson Bowers¹², que considera que tanto en materia de accidentales como de substanciales, el manuscrito constituye un texto no deturpado y debe tener prioridad en la medida en que representa el documento más cercano a la actividad del autor y aún no ha sido sometido a los procesos de mediación que implica su edición. De acuerdo con esta teoría, por ejemplo, el párrafo final de *La Quimera* debería haber sido corregido de acuerdo con la cuartilla número 106, conservada en el archivo de doña Emilia, en la caótica carpeta en que se guardan los fragmentos mecanoscritos de la novela, así la lectura que han reproducido los editores modernos, «Oyó furiosos baladros» debería ser sustituida por la que figura en la citada cuartilla, «Oyó furiosos ladridos». Para la crítica hispánica, sin embargo, el hecho de que la compleja historia textual de *La Quimera*, estuviera en cualquier caso bajo el control directo de doña Emilia (Villanueva y González Herrán 1999: 399) sanaría estas corrupciones que para la crítica americana clásica serían errores del impreso. De algún modo la práctica crítica habitual ha acabado configurado un concepto de edición ecléctica, que privilegia la *princeps*, considerándola como «texto aprobado» y mantiene una relación meramente subsidiaria, cuando no fetichista, con el manuscrito, solo interesante en la medida en que constituye una reliquia del autor o una variante no incorporada. En este sentido el manuscrito es leído desde el impreso, desde una historicidad que le es ajena y se interpretaría el manuscrito de *La sirena negra* desde la tradición impresa, como un tipo de acto fallido, sin tener en cuenta que es en él donde es posible reconocer tanto las marcas directas del trabajo de Pardo Bazán como las tensiones y contradicciones ideológicas que la materialidad de la escritura a mano revela. Lo que aquí se propone primero, es una lectura del manuscrito desde sus contextos de producción y desde la praxis de su autor antes de que la edición, con su inevitable solución de compromiso entre autor, editor y mercado, reorganice y dé nuevo significado a la voz del autor¹³.

Ahora bien, ambas concepciones de la autoridad textual, tanto la clásica como la ecléctica, parten de un mismo principio: la necesidad de recuperar la intención autorial, solo que disienten en que mientras para el primero esta cae siem-

¹² En un artículo antológico, (1962) «Some principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors», en *Studies in Bibliography*, 17, 224-228.. Sus consideraciones sobre los accidentales, por ejemplo, obligarían a reconsiderar en que medida las formas de puntuación de la *princeps* son más un trabajo del editor que de la propia Pardo Bazán.

¹³ Remitimos aquí de nuevo a la historia textual de *El canto errante*, que, como la de *Prosas profanas* obliga a considerar con cuidado la posición de Rubén Darío en el seno del modernismo español y el papel de sus editores, en este caso Villavicencio. Vid. Insúa 1960: 524-528 y el epistolario de Rubén Darío. (1962) *Cartas a Rubén Darío*. Dictino Álvarez, ed. Madrid: Taurus.

pre del lado del manuscrito, para los eclécticos la edición no impugnada es inmediatamente una edición autorizada y, por tanto, un manifestación de la intención autorial. Al mismo tiempo ambas aproximaciones interpretan esa intención autorial como un principio único que en gran medida se deduce de unos documentos y por tanto se construye como un «ex post-facto», que explicaría las transformaciones de la historia textual. El problema surge cuando esa conciencia autorial a la que se atribuye una intención parece manifestarse de un modo contradictorio y el crítico se ve obligado a acudir a procesos de mediación que expliquen porque un manuscrito o una edición controlada por el autor parecen contradecir la «intención autorial»¹⁴.

En cualquier caso, el análisis del manuscrito de *La sirena negra* permite cuestionar esa lectura y reconocer ciertos momentos irreductibles y, probablemente, como sucedía con β , no completamente recuperables, esto es, no definitivos. Lo que aquí se apunta es que una filología crítica del manuscrito debe ser consciente de ese fondo de evidencias compartidas que nos tienta a buscar un sentido único detrás de un haz más menos complejo de testimonios, de modo que la idea de pluralidad textual y de reconstrucción parcial e incompleta no parezca la misma imagen del fracaso, sino, muchas veces, la única tarea posible.

Se trata de una filología que más que reconstruir un texto, busca interpretar a un autor sin presumir a priori que se trata de una voz única, consciente, reflexiva, etc, rasgos de una concepción en última instancia modernista de la literatu-

¹⁴ En este sentido, la aparición reiterada de laísmos y loísmos en el manuscrito, de puño y letra de la autora, hacen difícil aceptar la conjetura de que constituyen un uso lingüístico completamente ajeno a la autora. Ermitas Penas, editora de *Los pazos de Ulloa*, que se había apoyado, entre otros argumentos, en este rasgo dialectológico para explicar por qué si para la teoría ecléctica la última edición en vida del autor o controlada por el mismo goza de mayor autoridad, prefirió escoger como texto base la primera edición de la obra, parece haber cambiado de punto de vista en su nota textual a *Morriña*. Para la justificación de la elección de la primera edición del texto de *Los pazos de Ulloa* como texto base, vid. Emilia Pardo Bazán. (2000) *Los pazos de Ulloa*. Ermitas Penas, ed. Darío Villanueva, intr..Barcelona. Crítica. LIV-LVI y para su comentario sobre la autoridad de estos rasgos en la cuarta edición de *Morriña*, vid. Emilia Pardo Bazán. (2007) *Morriña*. Ermitas Penas, ed. Madrid: Cátedra. Por otra parte, José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, editores de sus obras completas, parecen apuntar en esta dirección, al admitir que los laísmos y loísmos pueden resultar «característicos» en su prólogo al volumen VI. Vid. Emilia Pardo Bazán. (2002) *Obras completas. VI. Novelas ejemplares. Novelas cortas*. Madrid: Biblioteca Castro, en concreto p. XXV. De acuerdo con nuestra interpretación, que aquí no es posible desarrollar, Emilia Pardo Bazán no mantuvo una postura única respecto a estos usos lingüísticos y es probable que la ausencia de estos rasgos, tan ajenos al castellano de Galicia, en las primeras ediciones de *Los Pazos de Ulloa* como en las primeras de *Morriña* tenga que ver con su lugar de edición, Barcelona, y la simpatía que en ese momento, finales de la década de los ochenta del siglo XIX, la autora gallega parece mostrar por ciertos sectores de la literatura regional y por el regionalismo; que esta actitud fue cambiando en la época de los noventa, y de ahí en adelante, es un hecho bien conocido.

ra que la crítica ha naturalizado y ha convertido en parte de su programa de investigación, tanto para épocas contemporáneas como clásicas.

De este modo, aunque se comparten las críticas de David C. Greetham como las de Jerome McGann al modelo clásico y al ecléctico, no se presume que todo se sane por la ratificación social e histórica sino que se intenta lanzar hipótesis y formular ideas que permitan interpretar ya no una obra sino las prácticas del autor¹⁵, en la línea de lo propuesto por Alfredo Stussi, convencidos, al mismo tiempo, de que la crítica suele proyectar sobre los autores y sus trabajos literarios la relación que ellos mismos tienen con la literatura y de que Emilia Pardo Bazán tenía con sus novelas una percepción bien diferente de la que la filología suele interpretar. En este sentido, el comentario de la propia escritora cuando reflexionaba en voz alta sobre su modo de trabajo es una buena piedra de toque:

«Estas tres novelas enlazadas con *La Quimera* son una sola cosa, aunque son distintos los personajes, y lo mismo me da trabajar en una que en otra. Nacieron a un tiempo en mi pensamiento»¹⁶.

ALEJANDRO ALONSO NOGUEIRA

SUSANA BARDAVÍO ESTEVAN

BROOKLYN COLLEGE, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Bibliografía primaria

- Pardo Bazán, Emilia. Mss. *La Quimera*. Real Academia Galega. 256/3
 _____ «[Cartas a Blanca de los Ríos]». Biblioteca Nacional de España. Mss. 21988/6 [1907]
 _____ *La sirena negra*. Mss. B1475 Hispanic Society of America.

¹⁵ Un estado de la cuestión en el que se sitúa a Jerome McGann en el centro de una revolución filológica que impugnaría las formas de trabajo de la filología clásica, en David C. Greetham (1989) «Textual and Literary Theory: Redrawing the Matrix» *Studies in Bibliography*. 42. 2-27, y más por extenso, su propuesta de diálogo entre la Filología y la Teoría literaria en (1999) *Theories of the Text*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.. En cualquier caso, la defensa que McGann hace de una teoría material de la edición moderna, más allá del concepto de «intención autorial», y su cuestionamiento de las ideas de Fredson Bowers y de Thomas Tanselle constituyó un hito y dio un giro a los estudios filológicos en los Estados Unidos. Vid. (1983) *A Critique of Modern Textual Criticism*. Oxford University Press. Tanto Greetham como McGann, en la medida en que otorgan a un pacto social la autorización de un texto, se preocupan más de la socialización de las obras literarias que de las prácticas del autor. s e rata de una filología ciega al manuscrito. La postura más cercana a la que se sostiene en este trabajo, básicamente histórica, en Alfredo Stussi. (1994) *Introduzione agli studi di Filologia Italiana*. Bologna: Il Mulino, libro que da mucho más de lo que promete el título, en especial Cap. V Filología d'Autore, 155-261.

¹⁶ [Cartas a Blanca de los Ríos] 20 de octubre de 1907. Biblioteca Nacional. Mss. 21988/6.

- ____ (1908) *La sirena negra*. Madrid: Villavicencio.
- ____ (1999) *Obras completas*. José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, eds. Madrid: Castro.
- ____ (2000) *Los pazos de Ulloa*. Ermitas Penas, ed. y Darío Villanueva, intr. Barcelona: Crítica.
- ____ (2007) *Morriña*. Ermitas Penas, ed. Madrid: Cátedra.

Bibliografía secundaria

- Blecua, Alberto. (1983) *Manual de crítica textual*. Madrid. Castalia.
- Bravo Villasante, Carmen. (1973) *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Magisterio español.
- ____ (1971) «En torno a unas cuartillas de D^a Emilia», *Revista del Instituto José Cornide de estudios coruñeses. Homenaje a Emilia Pardo Bazán*, 7, 7-13
- Faus, Pilar. (2003) *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza
- Greetham, David C. (1989) «Textual Theory and Literary Theory: Redrawing the matrix», *Studies in Bibliography*, 42, 2-27.
- ____ (1999) *Theories of the Text*, Cambridge / New York, Cambridge University Press.
- Insúa, Alberto (1960) *Memorias.1.Mi tiempo y yo*, Madrid, Tesoro.
- McGann, Jerome. (1983) *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago, University of Chicago Press
- Stussi, Alfredo. (1994) *Introduzione agli studi della Filologia Italiana*. Bologna. Il Mulino