

# Reescrituras de Beatriz Guido: un manuscrito de «La invitación».

Rodríguez Temperley, María Mercedes.

Cita:

Rodríguez Temperley, María Mercedes (2015). *Reescrituras de Beatriz Guido: un manuscrito de «La invitación»*. REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA, 82, 221-240.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.mercedes.rodriguez.temperley/28>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pHWM/YEf>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**REESCRITURAS DE BEATRIZ GUIDO:  
UN MANUSCRITO DE *LA INVITACIÓN***

**María Mercedes Rodríguez Temperley**

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual  
Seminario "Germán Orduna" (IIBICRIT-CONICET), Argentina*

**Resumen**

En octubre de 1979, la escritora argentina Beatriz Guido (1922-1988) publica la novela *La invitación* (Losada), reeditada por Alianza en 1982 y por Círculo de Lectores en 1984, y volcada al cine por Manuel Antín en 1982. Obra en nuestro poder la copia de un borrador mecanografiado del texto completo, con correcciones autógrafas de Beatriz Guido, que dan cuenta de las últimas reescrituras y variantes llevadas a cabo por la autora con anterioridad a la primera edición. En este trabajo nos detendremos sobre aquellas variantes textuales que permiten develar algunos de los procesos que identifican su polémica escritura y sobre los cuales recayera a menudo el juicio de la crítica.

*Palabras clave:* Beatriz Guido, *La invitación*, manuscrito, reescrituras.

**Abstract**

In October 1979, the Argentine writer Beatriz Guido (1922-1988) published *La invitación* (Losada), a successful novel republished by Alianza Editorial in 1982 and by Círculo de Lectores in 1984. Moreover, the cinematographic director Manuel Antín prepared a film version in 1982. In our possession is a typed draft of this text, with Beatriz Guido's handwritten annotations, that shows the latest rewritings and variants made by the author before the first edition. In this paper I analyze some interesting examples to identify the different methods she used in her polemic writing, frequently reported by the specialized criticism.

*Keywords:* Beatriz Guido, *La invitación*, manuscript, rewritings.

**1. Introducción**

Los borradores, las pruebas de galera corregidas, los papeles de trabajo de un autor revelan, en su materialidad, las tácticas de escritura, las vacilaciones o temeridades de un escritor en pleno proceso

creativo. A través de las tachaduras y enmiendas, los llamados ante-textos o pre-textos (Bellemin-Noël 15) dan cuenta de las etapas en las que se va construyendo una obra literaria, evidencian los balbuceos o la meticulosidad preciosista de un autor, y permiten recuperar la "letra silenciada" que de otro modo, permanecería en las sombras para siempre.

Años atrás tuve la oportunidad de adquirir para mi biblioteca personal la copia de un borrador mecanografiado de la novela *La invitación*, con anotaciones autógrafas de Beatriz Guido (1922-1988), que dan cuenta de las últimas reescrituras y variantes llevadas a cabo por la autora con anterioridad a la primera edición, publicada en 1979 por la editorial Losada.

Los 115 folios tamaño oficio (22 x 34 cm) se conservan en una carpeta de cartulina rosa (marca "Velox-Sendero"), y son fotocopia de una versión dactilográfica de *La invitación* que, a juzgar por las intervenciones manuscritas de la autora, es probablemente una de las últimas correcciones efectuadas (aunque no la última) antes de dar a la imprenta el texto definitivo de la novela.

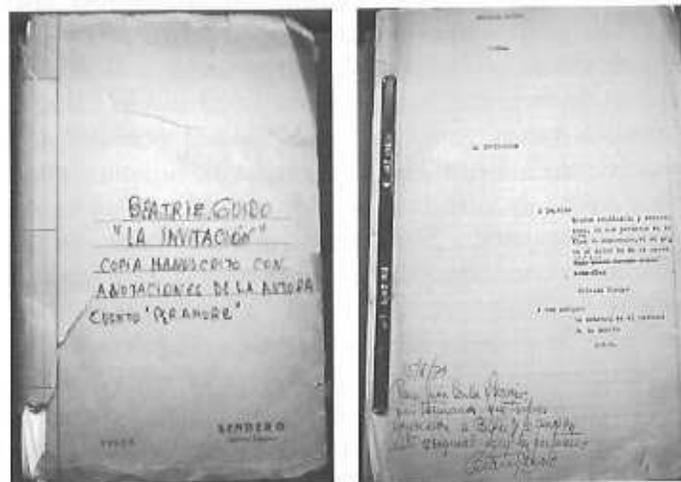
Los folios, escritos en una sola cara, están abrochados con un gancho metálico tipo Nepako, y en el primero de ellos, con birome negra, la autora ha escrito la siguiente dedicatoria:

15/08/79

Para Juan Carlos y Mario,  
mis hermanos, que también  
conocieron a Bupsi, y lo amaron  
este ma[nuscrito?] original que les pertenece.  
Beatriz Guido<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El librero a quien compré estos materiales también tenía a la venta varios libros de la autora autografiados con dedicatorias a la misma persona, por ejemplo, la primera edición de *La invitación*: "Para Mario: el hermano, el amigo de los bellos días y de los otros también. Beatriz Guido, 1979". Por todo ello es probable que el lote haya pertenecido a la biblioteca de alguna persona amiga (el nombrado Mario), vendida y dispersa, como suele ser el destino casi obligado de gran parte de las bibliotecas particulares. Llama la atención en la dedicatoria el modo de referirse al sobrenombre del cineasta Leopoldo Torre Nilsson, su marido, a quien desde niño llamaban familiarmente "Babsy" (Beatriz Guido lo escribe "Bupsi").

La dedicatoria no está fotocopiada, sino que ha sido escrita en el primer folio con bolígrafo de tinta color negro. En la misma carpeta, suelto, se guardaba un borrador mecanografiado del cuento "Per amore" (con una mínima corrección manuscrita en tinta azul y la firma original de Beatriz Guido en la última página) y un folleto del homenaje a la escritora realizado el 21 de octubre de 1998 por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En dicha oportunidad, oficiaron de panelistas Magdalena Ruiz Guiñazú, María Sáenz Quesada y María Esther Vázquez; de presentador, Oscar Barney Finn, y se exhibió un video realizado por la Universidad del Cine ("Palabras de Beatriz Guido en imágenes"), bajo la dirección de Manuel Antín.



Casi todos los folios tienen algún tipo de intervención: tachaduras, reescrituras (de palabras, frases o párrafos completos), alteración del orden sintáctico, enmienda de erratas dactilográficas, subrayados, y espacios en blanco para ser completados en una posterior etapa de escritura, todo lo cual amerita su estudio y análisis, por tratarse de una de las últimas novelas de la exitosa escritora, quien junto a Silvina Bullrich y Marta Lynch conformó el afamado trío femenino que supo representar la época de oro del *best-seller* nacional, entre las décadas del 60 y 80<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Con posterioridad a *La invitación*, Beatriz Guido publicó *Apasionados* (Buenos Aires: Losada, 1982), *Soledad* y *El incendiario* (Buenos Aires: Editorial Abril,

Como solía ocurrir con otras obras de Beatriz Guido, la novela se convirtió rápidamente en *best-seller*, y los 10,000 ejemplares de la primera edición publicada en octubre de 1979 se agotaron en tan sólo ocho días (Barone). Podría decirse que *La invitación* gozó de cierta notoriedad, evidenciada en dos reediciones posteriores (Alianza, 1982 y Círculo de Lectores, 1984) y en la versión cinematográfica realizada por Manuel Antín (1982)<sup>1</sup>.

Ambientada en el verano de 1973, la historia transcurre en la estancia patagónica "Las alondras" (también llamada "Castillo Zurbarán"), uno de los cotos de caza del ciervo colorado más afamados del mundo, propiedad de una familia de la alta burguesía porteña. Cambón, el jefe de la familia, es un personaje advenedizo, rústico en modales y dedicado a misteriosos negocios poco claros. Mantiene un vínculo meramente formal con su esposa, mientras deja entrever una relación de características incestuosas con su hija Elisa, a quien llama "mi hijo varón" y define como "el mejor cazador de ciervo colorado del país". Su mujer, Adriana Zurbarán, es en realidad la heredera y dueña de la fortuna familiar, que ha pasado a manos de su inescrupuloso marido. Su presencia, opacada en la novela, se limita a competir con su propia hija y a conspirar sórdidamente contra Cambón. Ambos tienen además otros tres hijos: la pequeña Inés, prácticamente criada por sus hermanos mayores (y sobre quien pesa la duda de su legitimidad), y dos varones adolescentes, Pablo y Gustavo (este último, que desea ser escritor, será el narrador en primera persona a cargo de la historia). Cambón los desprecia y humilla, en privado y en público: "los varones son buenos chicos pero débiles, abúlicos, encerrados entre libros llenos de polvo, como la familia de mi mujer: fin de raza" (47).

En plena época de brama (o temporada del celo, en la cual los ciervos machos van en busca de las hembras emitiendo un bramido muy particular) llega a la estancia un misterioso invitado, Julián Sán-

1982) y *Rojo sobre rojo* (Buenos Aires/Madrid: Alianza, 1987). Sobre "el trio más mentado", tal como se lo solía nombrar en medios periodísticos y culturales, ver los capítulos correspondientes de Mucci y Zeiger.

<sup>1</sup> Para el guión del film, Antín contó con la colaboración de Rodolfo Mórtolet y de Gustavo Bossert, y con un elenco de destacados actores nacionales: Rodolfo Bebán, Graciela Alfano, Pepe Soriano, Ulises Dumont, Elida Gay Palmer, Boy Olmi y China Zorrilla.

chez, quien luego se revelará como un traficante de armas que aparenta tener con Cambón algún tipo de negocio. El invitado y la joven Elisa pronto se enamoran, lo cual incide para que Julián abandone sus fines innobles y se niegue a vender las armas a su comprador. Ello traerá aparejada su propia desgracia, cuando en una salida de cacería Sánchez reciba un disparo mortal que, bajo la apariencia de un accidente, se percibe como un ajusticiamiento ejemplificador en más de un sentido. El cargamento de armas que Sánchez le había negado a Cambón estaba destinado a las milicias que meses más tarde participarían de la denominada "masacre de Ezeiza", el día en que Juan Domingo Perón, luego de un exilio de casi veinte años, regresara a la Argentina<sup>4</sup>.

Los tópicos de la violencia, el sexo, los adolescentes como personajes predilectos del relato que llevan adelante la narración, la presencia de sirvientes o criados "favoritos", los "espías" de la historia, un exaltado antiperonismo, las familias disfuncionales y los intentos de mostrar las conductas y estilos de vida de lo que la autora interpreta es la clase alta argentina son los condimentos de esta historia, que se identifica sin lugar a dudas con la narrativa de Beatriz Guido<sup>5</sup>.

Sobre los *best-sellers* y los condimentos clásicos para generarlos, la misma Beatriz Guido los define en una entrevista:

Por lo demás, y no he fabricado ninguna receta (un poco de sexo, un poco de violencia, un poco de intriga), como se nota en ciertos *best sellers* que llevan la marca en el orillo. En mi novela el sexo surgió imprevisamente: yo misma, mientras me adentraba en la atmósfera de "la brama" del ciervo, iba descubriendo asombrada cuánta pasión, cuánto delirio había en esa ceremonia animal. Pero aun así pienso que hay otras razones para que un libro salte a primer plano: el enfoque de una época determinada, por ejemplo. Mi novela transcurre en el verano de 1973, con todo lo que sugiere de violencia, de intriga, de confusión, ese tiempo. Creo que también puede ser un atractivo extraliterario. Así que se abre el abanico de posibles lectores y

<sup>4</sup> En una entrevista realizada por Orlando Barone en la revista *Mercado* a fines de 1979, Beatriz Guido resume sintéticamente su novela de esta manera: "La acción transcurre en el Sur: una cacería de ciervos, jóvenes enredados en un conflicto, un traficante de armas y una toma de conciencia. Todo esto sucede en un escenario despojado, un verano violento de 1973" (Barone).

<sup>5</sup> Al respecto, véanse los trabajos de Viñas, Sarlo Sabajanes y Domínguez.

no sólo se circunscribe al de los puros intelectuales. Un *best-seller* no es sólo el libro que leen los que nunca leen sino el que leen todos (Barone)<sup>6</sup>.

Se trata de elementos clásicos de su novelística, que no sólo caracterizaban su estilo, sino que le aseguraban un tipo de público fiel a sus relatos, aun a costa de una trama poco verosímil<sup>7</sup>. Al respecto, como bien apunta Mizraje, la literatura de Beatriz Guido "no ahorra crudezas ni teme sacrificar lo verosímil" (253), y del mismo modo Manuel Antín se encargó de definir el género de *La invitación* como "realismo increíble", ya que nunca admitió que un traficante de armas pudiera dejar sus negocios por amor: "Si me dijeran que asesina a la mujer de la que está enamorado para seguir traficando armas creería que es realista y que es creíble, pero como lo plantea Beatriz es un cine realista increíble" (Osorio 199).

En este contexto, contar con un manuscrito de la novela en el cual se advierten las sucesivas variaciones a las que somete su escritura, tiene un doble valor: por un lado, cotejar y evaluar las elecciones y supresiones por parte de la autora; por el otro, ampliar las posibilidades de interpretación crítica de su escritura y modos de composición, sobre los que tanto ha discurrido la crítica literaria especializada.

## 2. El texto y sus dobleces

En una entrevista de Orlando Barone a Beatriz Guido centrada en su novela *La invitación* y publicada en la revista *Mercado* el 20 de diciembre de 1979, ante la pregunta sobre qué sucede con el lenguaje y la técnica en la novela, la autora trazaba analogías entre la importancia del lenguaje para el escritor y el bisturí para un cirujano, ya que ambos se orientan hacia "la perfección técnica":

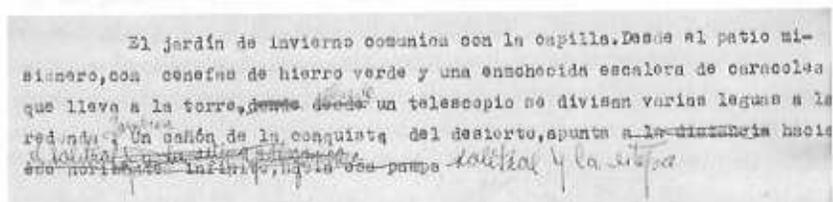
en *La invitación* trato de hallar una escritura despojada, una narración lineal, tan difícil de escribir y tan fácil para leer. Porque ¿cuál es, finalmente, la importancia del lenguaje para un escritor? La misma que tiene para un ciru-

<sup>6</sup> Esta última definición de Guido coincide con la empleada por Escarpit en su célebre estudio sobre el libro: "Un *best-seller* se caracteriza por ser un libro que traspasa la capa de población a la que iba dirigido y llega hasta otras" (145).

<sup>7</sup> Ligado a esta cuestión interesa particularmente el aporte de Perilli, cuando afirma que Beatriz Guido "se interna en los caminos de un realismo crítico que no desdeña jugar con las fronteras entre lo real y lo imaginario" (569).

jano la búsqueda de la perfección técnica a partir del bisturí. Tratar de hallar un resultado óptimo sin alardes (Barone).

No resulta difícil ejemplificar dicha definición con las correcciones sucesivas y reescrituras realizadas por Beatriz Guido en el pasaje que reproducimos a continuación, ya que denota la búsqueda de una definición precisa, en este caso para describir el espacio geográfico en el que transcurre la acción, el que guarda, como veremos, estrechas relaciones con la dimensión interior de los personajes que lo habitan<sup>8</sup>:



1ª redacción (Mec., f. 59)	Un cañón de la conquista del desierto, apunta a la distancia <b>hacia ese horizonte infinito, hacia esa pampa</b>
2ª redacción (Mec., f. 59)	También un cañón de la conquista del desierto, apunta <del>a la distancia hacia ese horizonte infinito, hacia esa pampa</del> <sup>el salitral y a la estepa patagónica</sup>
3ª redacción (Mec., f. 59)	También un cañón de la conquista del desierto, apunta <del>a la distancia hacia ese horizonte infinito, hacia esa pampa</del> <sup>el salitral y a la estepa patagónica el salitral y la estepa</sup>
4ª redacción (ed. Losada, 1979: 105)	Un cañón de la conquista del desierto apunta a la distancia <b>hacia el salitral</b>

<sup>8</sup> En el cuadro que sigue, indicamos las cuatro etapas de redacción que se advierten en este párrafo, correspondientes al mecanograma con correcciones autógrafas de Beatriz Guido (1ª, 2ª y 3ª redacción), señalando el número de folio en que se encuentran, y la 4ª redacción (la definitiva) publicada por la editorial Losada en 1979, consignando la página que corresponde.

El orden de las sustituciones que va desde el mecanograma conservado hasta la primera edición de 1979 es, entonces: 1) "horizonte infinito, pampa", 2) "salitral y estepa patagónica", 3) "salitral y estepa", 4) "salitral". Si analizamos cada una, advertimos que la primera redacción está compuesta por dos semas inherentes en cuanto a su significado ("horizonte infinito", "pampa"). El primer sintagma ("horizonte infinito") resulta, sin embargo, ambiguo en su definición, en tanto no corresponde a un paisaje concreto ni a una ubicación geográfica precisa, sino que es una referencia común a cualquier espacio natural abierto, mientras que "pampa" tiene, contrariamente a la anterior, un significado muy definido, pero que no concuerda (geográfica ni literariamente) con el paisaje patagónico donde transcurre la novela. Es decir, se sobreentiende que "pampa" se relaciona semánticamente con los conceptos de extensión espacial, de inmensidad, de soledad, de desierto, propiedades semejantes al paisaje de la Patagonia, pero el término, en el campo literario, guarda fuertes connotaciones referenciales con el paisaje de la gauchesca y también de la literatura fundacional argentina, como el *Facundo* de Sarmiento o *La cautiva* de Echeverría, que parecería no justificarse en este contexto (ni desde la trama, ni desde lo ideológico).

La segunda redacción o campaña de escritura sustituye el sintagma anterior ("horizonte infinito, pampa") por "el salitral y la estepa patagónica". Nuevamente, la autora selecciona dos términos, también unidos en sus significados, pero que corresponden en este caso a dos tipos de paisaje, aunque la referencia "estepa patagónica" no deje lugar a dudas sobre la ubicación geográfica a la que se refiere. El que lo complementa con el sustantivo "salitral" refuerza la imagen inhóspita de desierto mineral, la escasez de vegetación y la aridez.

En una tercera redacción, mantiene "salitral", pero paradójicamente quita el adjetivo "patagónica" a "estepa", con lo cual este último término pasa a tener un significado unívoco asociado sólo al tipo de paisaje (y no a la región geográfica argentina), definido como "Llanura extensa sin vegetación arbórea. Pampa, tundra. Desierto" (Moliner 1226). Advertimos que a través de esta economía léxica la autora se va alejando de una construcción espacial realista para ir conformando una construcción espacial metafórica.

Dicho procedimiento de sustituciones escriturarias y cambios léxicos finaliza en la redacción definitiva (la publicada por Losada en 1979), en la cual se restituye "a la distancia" (que refuerza la idea de inmensidad, de páramo), se suprime "estepa" y sólo se mantiene "salitral". En ese término, de alguna manera, confluyen todos los anteriores (horizonte infinito, pampa y estepa). Pero la economía en la elección se fundamenta en el significado profundo que configura la metáfora del "espacio vital" en el que se mueven los personajes de la novela: los salitrales, en donde prácticamente no crece nada, son verdaderos desiertos de la naturaleza. Persiste la idea de "tierra yerma" que sintetiza y acompaña la propia "infecundidad" de los hijos de la familia: los adolescentes Gustavo y Pablo, definidos por su propio padre como "fin de raza", mientras que Elisa pareciera seguir el mismo destino en la relación equívoca que mantiene con su padre<sup>9</sup>.

Del cotejo de reescrituras surge otro ejemplo significativo, relacionado con el tema que enlaza y justifica la acción en la novela: la brama, donde se lleva a cabo la cacería del ciervo colorado, metáfora para definir a los personajes de acuerdo con el vínculo que establece cada uno de ellos con esta faena. En reiteradas ocasiones, la copia mecanografiada se refiere a un ciervo pequeño con el término "bambi", lexema que será reemplazado en una segunda instancia de escritura (y que permanecerá en la edición de 1979) por "cervatillo":

ciervo colorado antes de la brama. Y también herir a un cervatillo, ~~unbamb~~  
para obsequiarlos a Elisa o a Inés y para ~~obsequiarlos~~ después en el difícil empeño de hacerlo doméstico.

"y también herir a un cervatillo, ~~un bambi~~ para obsequiarlos a Elisa o a Inés y ~~para obsequiarlos~~ después en el difícil empeño de hacerlo doméstico" (mec. fol. 21, edic. p. 46)

<sup>9</sup> Cabe aclarar que en la provincia de Neuquén, dentro del departamento de Catan Lil, existe un paraje denominado El Salitral, sobre la ruta nacional N° 40. Está situado a 60 km de Junín de los Andes, y forma parte de una enorme porción geográfica aludida en la novela, en tanto estaba incluida dentro de las tierras que abarcaba la primitiva estancia Las Alondras, perteneciente a los Zurbarán.

- ¿qué 'bambis?'- y le devuelve tímidamente el tuteo.

- Algún ciervo colorado, o tal vez a algún cervatillo, ~~a un bambi~~

“¿Qué temés?”- y le devuelve tímidamente el tuteo.

“Algún ciervo colorado, o tal vez a algún cervatillo, ~~a un bambi~~”  
(mec. fol. 33; edic. p. 63)

Ella me sostiene junto a su pecho y el latido de su corazón es el de un bambi feliz.

[en referencia a la pequeña Inés]:

“Ella me sostiene junto a su pecho y el latido de su corazón es el de un **bambi** feliz” (mec. fol. 105)

“Ella me sostiene junto a su pecho y el latido de su corazón es el de un **cervatillo** feliz” (edic. p. 181)<sup>10</sup>

Como se sabe, Bambi no es más que el nombre de fantasía elegido por el escritor austriaco Félix Salten (1869-1945) para personificar a un pequeño corzo en sus andanzas por los bosques europeos, según relata en su novela *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem walde* (*Bambi, una vida en el bosque*, 1923). Años más tarde, Walt Disney immortalizará al personaje en una película de dibujos animados (*Bambi*, 1942), suplantando el corzo europeo por el venado o ciervo de cola blanca oriundo de América del Norte. El éxito del film hizo que se popularizara el nombre del personaje animado, a tal punto que “Bambi” acabará en determinados ámbitos por sustituir los sustantivos “cervato” (ciervo menor de seis meses, según acepción de la RAE) o su diminutivo “cervatillo”.

Tal parece ser la explicación para la mención que hace Beatriz Guido en este borrador mecanografiado de *La invitación*. Obviamente, para una novela que abordaba la exclusiva temática de la caza del ciervo colorado, resultaba inadmisibles la mención al personaje de Walt Disney, no sólo por la paradoja de pertenecer a la esfera infantil, sino –fundamentalmente– porque el término “Bambi” delata un

<sup>10</sup> En este caso, la sustitución “cervatillo” por “bambi” ha tenido lugar en la edición pero no en el mecanograma, tal vez por interpretar que, en este caso, la comparación sería válida por hacer referencia al universo infantil; representado por la pequeña Inés.

lapsus discordante que no hace más que revelar el desconocimiento que el tema de la caza tenía en realidad para la escritora y que emerge ajeno, en un discurso que para resultar verosímil necesita de términos precisos y de un léxico definido por su especificidad (un verdadero aficionado a la caza jamás hubiera denominado “bambi” a un cervato). Posiblemente ello, sumado al efecto de redundancia en el uso sinonímico de ambos sustantivos, hizo que en una segunda etapa (la de las reescrituras manuscritas), Beatriz Guido tachara la palabra “bambi” para dejar sólo el término “cervatillo”, excepto en el último caso, donde no aparece tachado en el mecanograma (¿quizás porque se trata de una niña y la referencia es acorde al mundo infantil?), pero sí es sustituido en la edición.

Nuevamente, los testimonios de colaboradores próximos y amigos brindan explicaciones que concuerdan con esta hipótesis y que permitirían esclarecer este caso particular de sustitución léxica:

Con respecto a la novela, casi tuvo un problema legal. “Descubrió no sé si un libro o una revista sobre el arte de la caza, donde se explicaba cómo cazar ciervos, qué armas usar, con qué tipo de pólvora, cómo era el estallido y demás datos. Cuando encontró eso pudo escribirla”, comenta Claudio España. Gudiño Kieffer es más explícito: “Tuvo un problema serio porque la cacería del ciervo está totalmente copiada de una revista de deportes de la época y tuvieron que hacer unos arreglos terribles con el autor de la nota para disimular la cuestión” (Mucci 183-184).

### 3. Subjetividad, autobiografía y escritura

Cada vez que se encara un trabajo fundamentado en el análisis de la génesis de escritura, conviene acudir y recordar al filólogo Giuseppe Tavani (uno de los responsables de los lineamientos teóricos de la Colección Archivos), particularmente cuando afirma:

el estudio de las variantes de autor abre una gama muy amplia de posibilidades interpretativas a la acción del crítico, el cual puede, a través de ellas, analizar las diferentes actitudes adoptadas, por el autor, a lo largo de su camino, todas las veces que ha tenido la necesidad o el impulso de medirse con su producto, de medirse con su «yo» de otras épocas (Tavani 73).

Este último concepto, el de medirse con su “yo” de otras épocas, podría ilustrarse en Beatriz Guido con el ejemplo que presen-

tamos a continuación. Casi al inicio de la novela, el narrador adolescente describe a su padre:

El corazón de mi padre siempre late allí no más, debajo del **forro del saco de cachemira de Brighton**. Como si en cualquier momento pudiera quitárselo; un reloj de bolsillo, tal vez (edic. p. 10; las negritas son nuestras).

Se refería a mí: Gustavo Capobianco Zurburán. El corazón de mi padre siempre late allí no más, debajo del forro del saco de cachemira de <sup>Félix</sup> Brighton. Como si en cualquier momento pudiera quitárselo; un reloj de bolsillo, tal vez.

Observamos que en el mecanograma se registra la siguiente variante, de particular interés:

(mec. f. 1): "forro del saco de cachemere<sup>11</sup> de **Felix** Brighton"  
(edic. p. 10): "forro del saco de *cachemira* de Brighton"

Lo que podría interpretarse como una sustitución trivial, originada en el gusto, en cuestiones fonéticas u otras con función narrativa (por ejemplo, utilizar el nombre inglés *Brighton* podría connotar que la prenda fue adquirida en una tienda de Inglaterra, destino de los frecuentes viajes realizados por una familia adinerada), tiene, en realidad, raíces más profundas, que se relacionan con un episodio olvidable en la carrera literaria de Beatriz Guido.

En diciembre de 1971, la escritora publica en la revista *Para Ti* un cuento titulado "El hombre de la camisa de Félix", casi una copia del relato "El hombre de la camisa de Brooks Brothers" ("The Man in the Brooks Brothers Shirt", 1942) escrito por la estadounidense Mary McCarthy (1912-1989), que Marta Acosta tradujo luego para la revista *Sur* (McCarthy 213-260). Francisco "Paco" Urondo, en su artículo "Las vísperas del incendio", le dedicó una dura crítica desde el diario *La Opinión* (7 de diciembre de 1971, p. 7). Si bien la

<sup>11</sup> La forma "cachemere" no aparece sustituida en el mecanograma, sino en la primera edición (*cachemira*, en bastardilla). Esta es la forma admitida en español, mientras que la utilizada por Beatriz Guido (o por su dactilógrafa/o) es una mixtura entre las formas *cachemire* (francesa) y *cashmere* (inglesa). Recordemos que se trata de una de las lanas más escasas y costosas, por lo cual su uso denota el poder adquisitivo de quien la viste, lujo y refinamiento.

jefa de redacción de *Para Ti*, Cristina Hernández de Irala, ensayó una respuesta días más tarde (adujo la omisión involuntaria de un acápite y de una nota al pie donde se aclaraba que el cuento publicado por Guido era una paráfrasis del de McCarthy), el plagio era muy obvio. La similitud más llamativa partía desde el mismo título de ambos relatos: *Brooks Brothers* era una de las tiendas más antiguas y mejor consideradas de indumentaria masculina en Nueva York, mientras que *Félix* era una casa de ropa de hombres muy famosa en Buenos Aires<sup>12</sup>.

Por ello, interpretamos que la sustitución efectuada en este caso ("Felix" por "Brighton") no es casual, sino que casi con seguridad obedeció al propósito de evitar traer a la memoria de los lectores aquel vergonzoso episodio de la acusación de plagio, tan comentado luego en entrevistas y notas a la escritora.

Por último, seleccionamos una serie de ejemplos en los cuales se evidencia cierta vacilación en los usos léxicos del español peninsular con respecto del español rioplatense:

a las del pueblo Los Colorados y, tal vez, a la de Junín de los Andes. Mi madre vestía sweater Ballantyne con su <sup>Kolera</sup> falda de color lavanda naciendo juego. Yo no me fijó en esas cosas, pero leí una vez que un narrador debe ejercitar su memoria para poder recordar el color de las <sup>pollera</sup> enaguas y de las

"Mi madre vestía sweater Ballantyne con su ~~falda~~ <sup>pollera</sup> de color lavanda" (mec., f. 1; edic. p. 10)

También se sustituyen formas pronominales: "Tú" por "Vos" (70), "vuestra" por "de ustedes" (138); "contigo" por "con vos" (184); formas verbales: "preocupes" por "preocupés" (191); e interjecciones como "¡Vaya invitado!" (reemplazada por "¡Flor de invitado!", 93) o "Vaya que vienen risueños" por "Sí que vienen risueños" (142).

Una hipótesis inicial, en un análisis inmanente del texto, llevaría a pensar que en una primera redacción la autora habría decidido escribir en un español estandarizado, quizá atendiendo a intereses

<sup>12</sup> Refiere este episodio Osorio (168). Sobre el plagio y sus tipologías, ver el completo estudio de Maurel-Indart.

comerciales de la editorial que publicaría su libro, inclinada a distribuirlo no sólo en la Argentina, sino también en España y otros países de habla hispana. Sin embargo, esta utilización de distintas variedades lingüísticas no era del todo homogénea, según podía advertirse en el mecanograma de la novela, lo cual no dejaba de resultar extraño.

Pese a ello, luego de consultar las biografías de Beatriz Guido realizadas por Elsa Osorio (185, 192-195) y Cristina Mucci (169, 183-184) y la ya citada entrevista de Orlando Barone, es posible conocer las distintas etapas de la escritura de *La invitación*, novela que Guido había iniciado en Madrid, con posterioridad a abril de 1976, cuando luego de la prohibición de la película *Piedra libre*, se instala en España junto a su marido. Sobrevino entonces la enfermedad de Torre Nilsson, la vuelta a Buenos Aires, el peregrinaje por médicos y especialistas hasta la muerte inevitable del cineasta en septiembre de 1978.

Es entonces que el editor Gonzalo Losada le ofrece a Beatriz Guido hacerse cargo del pasaje y la estadía en Madrid, con el objeto de que pudiera dar fin a su novela, lo cual es aceptado por la autora, que acabará escribiendo *La invitación* en España. Por tal motivo, las elecciones léxicas en las variedades peninsulares ejemplificadas precedentemente podrían haberse originado de modo involuntario o inconsciente, debido al contacto con los usos lingüísticos de la región en la que la autora vivía por entonces. El uso oral de la lengua en ese entorno bien pudo haber sido un factor influyente en la utilización de formas lingüísticas ajenas a su lengua de origen, pero imprescindibles para manejarse cotidianamente, algo que ocurre con frecuencia a cualquier viajero o visitante<sup>13</sup>.

Ello nos obliga a reflexionar en qué medida los textos recogen en su etapa creativa un sustrato biográfico que no debiera ser desatendido, acostumbrados como estamos a descartar casi de plano los análisis de corte biografista. En esta ocasión, por el contrario, acudir a la historia personal de Beatriz Guido nos socorrió para no caer

<sup>13</sup> Un dato curioso de interés lingüístico es que esta novela de Beatriz Guido formó parte del corpus utilizado por Héctor Fernando Colla y Paul Verdevoye para confeccionar el *Léxico argentino-español-francés* publicado por la Colección Archivos en 1992.

en una falsa interpretación a la que nos hubiera llevado una rígida lectura inmanente del texto.

#### 4. Autores, mecanógrafos, correctores

Quienes estudian los borradores o pre-textos literarios se enfrentan a menudo con el problema que representa "la falta de reflexión crítica sobre la conservación de versiones pretextuales en medios mecánicos (máquina de escribir, computadora)" (Godinas y Higashi 269). Si bien dicha dificultad se advierte en la dispersión léxica para denominar el objeto (mecanuscrito, maquinaoescrito, mecanograma, dactilograma, copia mecanografiada, entre otras definiciones), el eje del conflicto radica en la posibilidad de intervención de terceras personas en el proceso textual (secretarios, mecanógrafos, colaboradores), que en muchos casos participan junto al autor transcribiendo sus manuscritos y que pueden cometer errores de diversa índole o introducir sustituciones indeseadas.

Un ejemplo claro es el de Zenobia Camprubí, esposa y mecanógrafa del poeta Juan Ramón Jiménez, cuyas irregularidades apreciables en la ortografía, muy probablemente se deban a su mano, como sostiene León Liqueste (208), quien propone analizar en mayor profundidad el papel cumplido por Zenobia no sólo en las etapas de transcripción, sino también en el modo de archivar los materiales. Al respecto, también reflexiona Lluich-Prats: "El autor puede aceptar la ayuda de otros (colaboradores, editores, amigos...), lo cual no comporta que haya modificaciones mínimas o de gran calado que él aprueba o no, pero a la postre se trata de modificaciones que, en caso de que las admita, serían voluntarias" (105).

A diferencia de los textos manuscritos, en los que fácilmente puede reconocerse la caligrafía del autor, los textos mecanografiados o copiados a través de medios mecánicos introducen siempre una duda con respecto a la autoría "limpia". Por ejemplo, para el caso que analizamos, si bien las reescrituras autógrafas pertenecen indudablemente a la autora de *La invitación*, ¿qué posibilidades existen de que esta copia mecanografiada haya sido realizada por un mecanógrafo profesional y no por Beatriz Guido?

Existen numerosos testimonios que confirman que Beatriz Guido solía escribir a mano en cuadernos, pero también en innumera-

bles papeles sueltos y hasta en servilletas (dada su conocida afición a escribir en bares y confiterías de Buenos Aires). Elsa Osorio (119-120) se ocupó de rastrear la identidad de los encargados de pasar a máquina sus manuscritos: Anatilde Otegui, ex correctora de Emecé, fue quien tuvo a cargo esa tarea desde *Fin de Fiesta* (1959); posteriormente, hasta *La invitación* (1979), Andrés Ramón Vázquez, de Editorial Losada, y luego, Víctor Magno Boyé:

Vázquez tuvo un problema de salud y yo lo reemplacé en Losada en su función —era encargado de producción en Losada— y heredé también a Beatriz. Ella escribía sus originales, en general muy desordenados. Beatriz era un ser inquieto, burbujeante, y escribía lo que se le ocurría en cada momento. Sobre eso empezábamos a dar forma a la obra, a elaborarla sobre el borrador. Tal cosa va en este capítulo, tal en tal otro. Íbamos viendo frase por frase hasta que llegábamos a un original. Yo trataba de intervenir lo menos posible con mis sugerencias porque soy muy respetuoso de los autores. Cuando ya estaba preparado, lo mandábamos a fotocomposición. Y cuando venían las pruebas de tipografía, los talleres se enloquecían con las correcciones porque a Beatriz no le gustaba nunca nada de lo que había escrito antes y modificaba páginas enteras. Claro que así le quedaba muy bien (Osorio 120; las negritas son nuestras).

En el cotejo de esta copia mecanografiada con la edición de 1979, advertimos ciertas reescrituras autógrafas de Beatriz Guido que resultan llamativas y que entendemos no obedecen a una mera sustitución léxica por parte de la autora con respecto a lo que consta en el mecanograma, sino que se explican cómo la adecuación de errores originados por diasistemas en conflicto (el de la propia Guido y el de un posible responsable de la copia a máquina). Recordemos que el concepto de diasistema proviene del campo de la dialectología y fue acuñado por Uriel Weinrich (389-390) para designar “el suprasistema al que pueden remitir dos sistemas afines o bien dos sistemas en contacto” (Segre 57)<sup>14</sup>.

La crítica textual ha advertido la utilidad de este concepto para explicar y precisar la interferencia lingüística o estilística entre el sistema del autor y el sistema del copista (podría trasladarse también al del editor y/o corrector), siempre bajo el axioma que establece que la actitud del copista nunca es pasiva. Cesare Segre (62) se preocupó por buscar el modo de recuperar la dimensión del tiempo en la

transmisión de los textos. Para ello, y a partir del concepto de “diasistema” utilizado en dialectología, concluye que todo texto conservado en una copia se conforma como un diasistema en el cual contactan el sistema del propio texto y el del modelo. Existen de ese modo un sistema (el de las lecciones conservadas) que se relaciona con otro sistema (el de las lecciones innovadas). Bajo este supuesto, el proceso de copia no es entendido como un acto deturpador, sino como un fenómeno creador.

En tal sentido, exponemos a continuación dos breves ejemplos de *La invitación* en los que, por el tipo o naturaleza de intervención, es posible afirmar que estamos en presencia de un mecanograma apógrafo, corregido posteriormente por Beatriz Guido a través de reescrituras manuscritas<sup>15</sup>:

te que así nos humillaba, porque nosotros nos habíamos negado. Me eché a reír y Juan Pablo vomitaba. Por la noche regalaste a Alicia <sup>Elisa</sup> un tratado de taxidermia y la obligaste, también, a leerlo en voz alta. Ella lo acep-

“Por la noche regalaste a Alicia <sup>Elisa</sup> un tratado de taxidermia y la obligaste, también a leerlo en voz alta” (mec. fol. 4; edic. p. 15).

Por única vez aparece esta sustitución del nombre de la protagonista en el mecanograma, que será siempre “Elisa”. Los sustantivos Alicia-Elisa comparten fonemas similares, lo cual muy posiblemente podría haber llevado a la confusión de quien estuviera copiando al dictado el texto a máquina, originando así la sustitución que se muestra ajena a la decisión de la autora y que ésta advierte y corrige.

Algo similar ocurre en el caso siguiente:

<sup>15</sup> Godinas-Higashi (270) realizan una clasificación preliminar de los mecanogramas en 1) *mecanograma borrador* (el autor redacta los materiales directamente sobre la máquina de escribir y lo interviene de la misma manera que una redacción manuscrita), 2) *mecanograma autógrafo u holografo* (el autor copia de una fuente previa, ya sea manuscrita o dactilografiada) y 3) *mecanograma apógrafo* (el autor encarga una copia por medios mecánicos de sus borradores o de su manuscrito autógrafo o mecanograma original, a otra persona, generalmente un profesional).

<sup>14</sup> Ver también el artículo de Lucía Megías.

hienas mugrientas. -Mi madre no lo escuchó pero lo adivina.

“...para culear todo es igual, estas ~~hienas~~<sup>indias</sup> mugrientas” (mec. fol. 9; edic. p. 23).

“Hienas” e “indias” no son sustantivos sinónimos ni comparten semánticamente relación alguna. Como metáfora, la sustitución tampoco resulta convincente, ya que “hienas” no parece ser la elección más adecuada para el contexto. Nos inclinamos más bien a pensar que estamos en presencia de un fenómeno similar al del ejemplo anterior, producido en la mente del mecanógrafo al escuchar defectuosamente la lectura del texto que debía copiar. Hemos advertido errores similares (corresponde aquí definirlos como errores, ya que son ajenos a la voluntad del autor), como por ejemplo “salones/malones” (mec. fol. 65; edic. p. 114), “banda/panda” (mec. fol. 72; ed. p. 126), “Catanil/Catan Lil” (mec. fol. 9; omitida en ed. p. 23).

Este mecanograma constituye un valioso testimonio de génesis textual, evidenciado en la selección de los ejemplos significativos que acabamos de exponer. Si bien por elementales razones de espacio damos punto final a este recorrido escriturario por una de las últimas novelas de Beatriz Guido, son numerosas las reescrituras que serían dignas de análisis y estudio. Es de esperar que este trabajo permita desentrañar la lógica de las transformaciones a las que la autora sometió sus textos, en un intento por esclarecer y valorar las distintas etapas de su creación artística.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barone, Orlando. “El testimonio de Beatriz Guido”. *Revista Mercado*, 20 de diciembre de 1979. Disponible en <http://www.magicasruinas.com.ar/revis-tero/argentina/testimonio-beatriz-guido.htm>. Fecha de consulta: 04/12/2014.
- Bellemin-Noël, Jean. *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larousse, 1972.
- Colla, Héctor Fernando, y Paul Verdevoye, eds. *Léxico argentino-español-francés (Lexic-que argentin-espagnol-français)*. Madrid: CSIC (Colección Archivos), 1992.
- Domínguez, Nora. “Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido”. *Revista Iberoamericana* LXX, 206 (enero-marzo 2004): 225-235.
- Escarpit, Robert. *La revolución del libro*. Madrid: Alianza, 1968.

- Godinas, Laurette, y Alejandro Higashi. “La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición crítico genética en *Balún-Canán* de Rosario Castellanos”. *Incipit* XXV-XXVI (2005-2006): 265-281.
- León Liqueste, Carlos. *Los puntos sobre las yotas: la edición ante los archivos de un poeta contemporáneo: el caso de Juan Ramón Jiménez*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010.
- Lluch-Prats, Javier. “El obrador del escritor y la erudición filológica del texto literario contemporáneo”. En *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una “Poética de transición entre estados”*. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, eds. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. 97-112.
- Lucía Megías, José Manuel. “La teoría de los diasistemas y el ejemplo práctico del *Libro del caballero Zifar*”. *Incipit* XVI (1996): 55-114.
- MacCarthy, Mary. “El hombre de la camisa de Brooks Brothers”. Trad. de Marta Acosta. *Sur* 113-114 (marzo-abril 1944): 213-260.
- Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Mizraje, María Gabriela. *Argentinas. De Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, 1990.
- Mucci, Cristina. *Divina Beatrice: Una biografía de la escritora Beatriz Guido*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.
- Osoño, Elsa. *Beatriz Guido. Mentir la verdad*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Perilli, Carmen. “Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido”. En *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 9: *El oficio se afirma*, Sylvia Saitta, dir. Buenos Aires: Emecé, 2004. 545-572.
- Pirsch, Miryam. *Beatriz Guido. Una narrativa del desplazamiento*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Roffé, Reina y Martini Real, J. C. “Beatriz Guido: denuncia, traición y contradicciones de una escritora argentina” (Reportaje). En Guido, Beatriz: *Los insomnes*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- Sarlo Sabajanes, Beatriz. “Beatriz Guido: el simulacro de lo peligroso”. *Los libros* 14 (diciembre 1970).
- Segre, Cesare. “Crítica textual, teoría de los conjuntos y diasistema”. En Segre, Cesare. *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*. Murcia: Universidad, 1990. 53-67.
- Tavani, Giuseppe. “Teoría y metodología de la edición crítica”. En *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XX siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*. Amos Segala y Giuseppe Tavani, dirs. Roma: Bulzoni, Asociación ALLCA XX (Collection Archives), 1988.
- Urondo, Francisco. “Las vísperas del incendio”. *La Opinión*, 7 de diciembre de 1971.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1964.

Weinreich, Uriel. "Is a Structural Dialectology Possible?". *Word* 14 (1954): 388-400.

Zeiger, Claudio. *El Paraíso Argentino*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

**LAS ARTES POÉTICAS EN LA POESÍA  
DE ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR**

**Alberto Rivera Vaca**

*University of Central Arkansas*

**Resumen**

En este ensayo se examinan poemas de Roberto Fernández Retamar donde reflexiona sobre el rol del poeta y la poesía en relación intrínseca con una conciencia histórica. Esta poesía está atenta a los acontecimientos del pasado y el presente y encuentra en la economía del lenguaje lo sustancial para expresar lo importante de la vida. Esta poesía surge de lo cotidiano y participa así en un nuevo momento de la poesía hispanoamericana. Paralelamente al análisis textual, se consideran en este ensayo categorías surgidas del pensamiento poético y crítico de Fernández Retamar para estudiar los poemas.

*Palabras clave:* Fernández Retamar, historicidad, conciencia histórica, artes poéticas, poesía conversacional.

**Abstract**

This essay examines poems of Roberto Fernández Retamar where he reflects on the role of the poet and poetry in intrinsic relation to a historical consciousness. This poetry is attentive to the events of the past and present. It considers that the economy of the language is essential to express what is important in life. This poetry comes from everyday life, thus participates in a new moment of Latin American poetry. In this essay, the author not only uses textual analysis, but also considers categories that emerge from the poetic thought and literary criticism of Fernández Retamar to study the poems.

*Keywords:* Fernández Retamar, historicity, historical consciousness, poetic arts, conversational poetry.

El poeta cubano Roberto Fernández Retamar (1930) ha dicho en una entrevista: "los poetas escribimos 'Artes poéticas' [...] me siento parte de esa larga y honda familia" (Alemany 213). Las artes poéticas son poemas donde el poeta manifiesta una "conciencia de sí mismo" y la complacencia que siente "por su oficio y por su arte"