

La mano del autor. Literatura, archivos, edición y crítica

Roger Chartier
Collège de France

Resumen: ¿Por qué se guardaron y preservaron los manuscritos autógrafos a partir de mediados del siglo XVIII? Este artículo analiza las razones de la ausencia de tales manuscritos antes del siglo XVIII, la asociación entre las nociones de singularidad de la escritura, originalidad de la obra y propiedad literaria que los hicieron esenciales, y su consecuencia: la relación que se estableció entre la obra del autor y la vida del escritor y la composición de las biografías literarias.

Palabras clave: autor, archivos literarios, biografía literaria, escribas, falsificaciones, manuscritos autógrafos, propiedad literaria, publicación.

Abstract: Why were autograph manuscripts kept and preserved only after the mid-eighteenth century? This article examines the reasons of the absence of these manuscripts before the eighteenth century, the novel association of notions of individual authorship, aesthetic originality and literary property that made them essential and their consequence: the relation established between the author's work and the writer's life and the writing of literary biographies.

Keywords: authorship, literary archives, literary biography, autograph manuscripts, copyists, forgeries, literary property, publication.

En el texto que define el objetivo de la Deutsches Literaturarchiv en Marbach se dice: «El objetivo de los archivos es compilar, catalogar y procesar todo tipo de documentos relacionados con la literatura alemana moderna (desde 1750 hasta hoy)». Por ende, mi pregunta: ¿por qué 1750? Los archivos literarios franceses y británicos no nos ayudan a responder esta pregunta, dado que han elegido deliberadamente enfocarse solamente a los registros de los siglos XIX y XX. Tal es el caso del Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), fundado en 1988 con el objetivo de «reunir, preservar y explotar los archivos de los diferentes actores involucrados en la publicación y la creación estética». Las colecciones del IMEC, almacenadas y disponibles para consulta desde 1998 en la abadía de Ardenne, cerca de Caen, consisten principalmente en dos series de registros: 84 archivos de editoriales, entre los cuales los más antiguos son los archivos de Hachette, Hetzel o Flammarion (todas editoriales de la segunda mitad del siglo XIX), y 347 archivos de autores que vivieron en el siglo XX (con la notable excepción de Claude Bernard).

El mismo énfasis sobre los siglos XIX y XX caracteriza las dos colecciones del Records of British Publishing and Printing y Author's Papers que están en la sección de colecciones especiales de la Biblioteca de la Universidad de Reading, cuyo archivo más espectacular es la colección Beckett con más de 600 manuscritos y mecanógrafos del autor. De acuerdo con los casos británico y francés, la respuesta a mi pregunta inicial sería muy simple: los archivos literarios modernos recogen y preservan documentos que nunca antes habían sido tomados en cuenta por los archivos tradicionales. Ellos guardan un valioso patrimonio de documentos modernos ignorados por los archivos nacionales o regionales y que fueron preservados, en cambio, por las editoriales o los escritores.

Pero la fecha de 1750 nos sigue intrigando, ya que apunta a otra cuestión: ¿hubiera sido posible construir un archivo literario destinado a los incipientes tiempos modernos? Los registros de editoriales e impresores de los primeros tres siglos después de que Gutenberg inventara la imprenta son escasos y excepcionales, así como los manuscritos de autores. Esta ausencia ha obsesionado a la «*critique génétique*» o crítica genética, dedicada a trazar el proceso creativo que lleva al texto impreso, así como a estudiar múltiples estados de una obra como esbozos, borradores, notas, series

de borradores y pruebas corregidas. Tal acercamiento crítico presupone que los rastros de las diferentes etapas del proceso creativo se han conservado (generalmente por el autor mismo). Podemos evocar el deseo que Flaubert expresó en una carta a Louise Colet, fechada el 3 de abril de 1852: «Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. Je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval [Esperemos que mis manuscritos perduren tanto como yo, es todo lo que deseo. Haré que los entierren conmigo, como un salvaje lo hace con su caballo]»¹. ¿Acaso la crítica genética sólo es posible para los siglos XIX o XX, cuando autores como Flaubert, Zola o Proust dejaron los rastros que les permiten a los críticos ir «del autor al escritor, de lo que ha sido escrito a la escritura, de la estructura al proceso, del trabajo a su génesis», como escribió Pierre-Marc de Biasi para definir el programa de la disciplina?²

Tal pregunta condujo a la búsqueda de los manuscritos de autores previos al siglo XIX, ya que los hallazgos de escritores franceses del siglo XVIII no son tan raros. Se han hallado borradores autógrafos con enmendaduras, alteraciones, anotaciones y borrones de *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau; *La Religieuse*, de Diderot; *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, y *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre (dejando de lado el rollo de doce metros de *Cent vingt journées de Sodome*, de Sade). También sobrevive el manuscrito autógrafo de *Dialogues ou Rousseau juge de Jean Jacques*, el cual Rousseau quería dejar en el coro de Notre-Dame inmediatamente después de haber terminado la obra, pero que a final de cuentas decidió dar a Condillac porque las puertas de la catedral estaban cerradas. Rousseau hizo otras tres copias de los *Dialogues* que fueron publicadas en 1782. Entonces existen manuscritos autógrafos franceses, pero todos los ejemplos mencionados son posteriores a 1750, al igual que las copias hechas por copistas profesionales, corregidas por el autor —tales como *Candide*, de Voltaire, o los trabajos de Diderot copiados por su escribano Girbal—.

¹ Citado por Jacques NEEFS: «Gustave Flaubert. Les aventures de l'homme-plume», en Marie-Odile GERMAIN y Danièle THIBAUT (eds.): *Brouillons d'écrivains*, París, Bibliothèque Nationale, 2001, p. 68.

² Pierre-Marc DE BIASI: *La Génétique des textes*, París, Nathan, 2000.

Los manuscritos de autor previos a la mitad del siglo XVIII no se hallan con frecuencia, sino que sólo se preservaron por razones excepcionales. Brantôme le dejó a sus herederos los siete volúmenes de su *Livre des dames*, pidiéndoles que lo publicaran; esto no se llevó a cabo antes de 1665³. Los Messieurs de Port-Royal reunieron y transcribieron los fragmentos de la apología del cristianismo de Pascal para la edición de sus *Pensées* en 1669-1670. Hasta el día de hoy sigue sin resolverse la pregunta sobre la relación entre las dos copias transcritas de los manuscritos de Pascal (BNF, ms. fr. 9203, y fr. 12449), la edición llamada «de Port-Royal» de las *Pensées* y los textos autógrafos que Pascal escribió en grandes pliegos de papel que él mismo cortó, poniendo los fragmentos en diferentes atados en los que sujetó cada hoja con hilo que cosió a través de pequeños agujeros. Desafortunadamente, durante el siglo XVIII estos fragmentos fueron nuevamente colocados y pegados en los folios de un cuaderno (BNF, ms. fr. 9202), lo cual hace difícil considerarlos el manuscrito «original» de las *Pensées*⁴. Un último ejemplo es el de Montaigne: sus únicos manuscritos son las anotaciones que dejó en algunos de los libros que leía (ahora ubicados en la Bibliothèque Municipale de Bordeaux) y las correcciones y adiciones que escribió en su copia de la edición de lujo *in-quarto* de 1588 de los *Essais* (la cual hoy se conoce como «exemplaire de Bordeaux»), en la que los grandes márgenes le permitieron hacer importantes adiciones, así como adiciones a las adiciones⁵.

El papel decisivo de los escribas en el proceso de publicación es una de las razones de la pérdida de los manuscritos de autor en los tempranos tiempos modernos. En la Castilla del Siglo de Oro, por ejemplo, los manuscritos que se enviaban al Consejo Real para recibir la licencia y privilegio nunca eran copias autógrafas, sino «copias en limpio», escritas por amanuenses profesionales y, frecuentemente, corregidas por los autores que deseaban hacer algunos cambios, anotar adiciones en los márgenes, tachar algunas

³ Marie-Odile GERMAIN y Danièle THIBAUT (eds.): *Brouillons d'écrivains...*, p. 18.

⁴ Michèle SACQUIN: «Les *Pensées* de Pascal: des manuscrits en quête d'une œuvre», en Marie-Odile GERMAIN y Danièle THIBAUT (eds.): *Brouillons d'écrivains...*, pp. 22-23.

⁵ George HOFFMANN: *Montaigne's Career*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 97-107.

líneas o incluso añadir hojas sueltas al manuscrito. Una vez aprobado y corregido por los censores, el manuscrito se entregaba a la editorial y, posteriormente, al impresor. A esta copia para la impresión se le llamaba «original» y sometía el texto a una primera etapa de transformaciones, tanto en ortografía como en puntuación. Mientras que los manuscritos de autor eran sumamente irregulares en su ortografía, los «originales» (que en realidad no lo eran en absoluto) tenían que darle al texto una mejor legibilidad, pensando en los censores y los tipógrafos.

Una vez que la copia en limpio llegaba al taller de impresión, los correctores la preparaban: añadían acentos, mayúsculas, puntuación y las marcas empleadas para indicar en el manuscrito la distribución entre las páginas del libro, lo que posibilitaba componer el texto sin seguir su orden. Ya preparada y corregida, la copia se pasaba a composición e impresión. Después de todas las intervenciones al texto que realizaban el copista, el censor, el editor de copia y el tipógrafo, el manuscrito autógrafo perdía toda importancia. Después de imprimir el texto, la copia del impresor compartía el mismo destino y, por lo general, se destruía. Es por esto que sólo un limitado número de copias usadas en las imprentas han sobrevivido⁶, con la excepción de España; la Biblioteca Nacional de Madrid conserva varios cientos de «originales» que datan desde la mitad del siglo XVI hasta el final del siglo XVIII, sin duda porque en Castilla un secretario del Consejo Real tenía que averiguar la conformidad entre el texto impreso en el libro y el manuscrito que había recibido licencia y privilegio⁷.

Entonces, ¿por qué se guardaron y preservaron los manuscritos autógrafos a partir de mediados del siglo XVIII? Este hecho pone en evidencia que la constitución de archivos literarios no puede separarse de la constitución de las categorías filosóficas, estéticas y jurí-

⁶ Cf. el censo de copias de impresores en J. K. MOORE: *Primary Materials Relating to Copy and Print in English Books of the the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1998, y Paolo TROVATO: *L'ordine dei tipografi. Letteri, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁷ Pablo Andrés ESCAPA *et al.*: «El original de imprenta», y Sonia GARZA MERINO: «La cuenta del original», en Francisco RICO (ed.): *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64 y 65-95, y Francisco RICO: *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2006, pp. 55-93.

dicas que definieron un nuevo régimen para la composición, publicación y apropiación de textos. Los procesos judiciales entablados en Inglaterra a partir del Estatuto de la Reina Ana en 1710 originaron la asociación entre las nociones de singularidad de la escritura, originalidad de la obra y propiedad literaria. La defensa de los derechos tradicionales de los impresores y librerías londinenses (los cuales habían sufrido un retroceso con la legislación de 1710 que limitaba la duración del *copyright* a catorce años) asumía que la propiedad del manuscrito implicaba un derecho patrimonial perpetuo una vez que el editor lo adquiría del autor, y por ende el autor poseía un derecho imprescriptible pero transmisible sobre su composición. El objeto de este derecho primario era la obra como creación de su autor en su existencia inmaterial, «invisible e intangible» en las palabras de William Enfield en 1774⁸.

Definida por la identidad fundamental y perpetua que le da la mente o mano de su autor, la obra trascendía cualquier posible realización material. De acuerdo con Blackstone, otro defensor de la causa de los librerías editores londinenses: «La identidad de una composición literaria consiste plenamente en el sentimiento y el lenguaje; la misma concepción, investida de las mismas palabras, debe ser por fuerza la misma composición, y cualquiera que sea el método usado para transferir esa composición al oído o al ojo de otro, por recitación, por escritura o por impresión, en cualquier cantidad de copias y en cualquier periodo de tiempo, siempre será el mismo trabajo del autor el que será transmitido, y nadie más puede tener derecho a transferirlo sin su consentimiento, ya sea otorgado tácita o expresamente»⁹.

El manuscrito autógrafo se volvió el testimonio fundamental del genio singular del escritor. Éste no era el caso en los siglos XVI o XVII, cuando la firma podía delegarse a alguien tanto en los registros parroquiales como en un testamento, y cuando incluso las firmas autógrafas podían diferir mucho una de otra (por ejemplo, las seis firmas autenticadas de Shakespeare). Entonces, el texto impreso podía considerarse una ficción de la mano sin la necesidad de soste-

⁸ William ENFIELD: *Observations on Literary Property*, Londres, 1774.

⁹ William BLACKSTONE: *Commentaries on the Laws of England* (Oxford, 1765-1769), citado en Mark ROSE: *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1993, pp. 89-90.

nerlo o mostrarlo. En el siglo XVIII tal afirmación no era suficiente, y la mano del autor se volvió garantía de la autenticidad del trabajo. Por ello, falsificar manuscritos autógrafos se volvió un arte en ese tiempo. En febrero de 1795, William Henry Ireland exhibió en la casa de su padre varios manuscritos de Shakespeare recién descubiertos: los manuscritos autógrafos de *Rey Lear* y dos obras desconocidas, *Henry II* y *Vortigen and Rowena* (la cual se montó una vez en el teatro Drury Lane el 2 de abril); correspondencia que habían intercambiado el poeta y su mecenas, Southampton; el texto sumamente protestante de su *Profession of faith*, así como una carta dirigida a él escrita por la reina Isabel. Cuando se publicaron los documentos en diciembre de 1795 con el título de *Authentic Account of the Shakespearan MSS*, Edward Malone fue el primero en exhibir la falsificación de Ireland comparando la escritura de los documentos falsificados y los auténticos. Su meticoloso trabajo fue publicado con el significativo título de *An Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellanies Papers and Legal Instruments. Published Dec. 2 MDCCXCV, and Attributed to Shakespeare, Queen Elizabeth, and Henry, Earl of Southampton. Illustrated by Fac-similes of the Genuine Hand-writing of that Nobleman, and of Her Majesty; A New Fac-simile of the Handwriting of Shakespeare, Never before Exhibited; and Other Authentick Documents* (Londres, 1795)¹⁰.

El fetiche por la mano del autor provocó en el siglo XX la fabricación de supuestos manuscritos autógrafos que son, de hecho, copias en limpio de textos preexistentes. Éste es el caso, por ejemplo, del famoso manuscrito «original» de *Ulises*, que está en el museo y biblioteca de Rosenbach en Filadelfia. Éste fue elaborado por Joyce como una copia en limpio de un borrador previo (los cuales generalmente escribía en sus cuadernos) con el fin de dejar un texto legible que un mecanógrafo pudiera leer. Pero también Joyce lo pensó como algo valioso que podía venderse a un coleccionista y cuyo valor residía en que era el manuscrito mismo del autor. John Quinn, un abogado y patrocinador de las artes de Nueva York, lo compró de Joyce en 1919 y luego lo vendió junto con su colección

¹⁰ Samuel SCHENBAUM: *Shakespeare's Lives*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1970, pp. 193-223, y Margreta DE GRAZIA: *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 107-109.

en 1923, en una subasta en la que lo adquirió el Dr. Rosenbach, que era un erudito y un librero de libros antiguos. Vicki Mahaffey escribió que el manuscrito Rosenbach del *Ulises* era, a la vez, «un manuscrito de presentación y un manuscrito de trabajo, una reliquia y una mercancía»¹¹.

La fuerte relación entre los manuscritos autógrafos y la autenticidad de la obra se interiorizó aún más en escritores que se volvieron sus propios archivistas y, antes de Hugo o Flaubert, constituyeron sus propios archivos literarios. Éste es el caso de Rousseau con *La Nouvelle Héloïse*, de la que conservó un borrador, cuatro copias autógrafas, pruebas corregidas y copias impresas anotadas de tres diferentes ediciones, lo que en conjunto constituye un «dossier genético» de varios millares de páginas¹². También es el caso de Goethe. En una carta que le dirigió al canciller Müller hacia el final de su vida, Goethe le indicó: «Mis manuscritos, mis cartas y mis colecciones merecen la mayor atención [...] No será pronto que se descubra otra colección tan vasta y diversa de un solo individuo [...] Por esta razón deseo asegurarme de su conservación»¹³. Para ambos autores fue el proyecto de una edición completa o general de sus obras, y, quizá más importante, una intensa relación autobiográfica con la escritura, lo que los llevó a conformar meticulosamente «los archivos del poeta y del autor», en los términos de Goethe.

Foucault, en su famosa conferencia de 1968 *¿Qué es un autor?*, afirmó que, lejos de ser algo relevante para todos los textos o géneros en todos los tiempos, la asignación de un trabajo a un nombre propio no es algo ni universal ni constante: «El autor-función es característico del modo de existencia, circulación y funcionamiento de

¹¹ Vicki MAHAFFEY: «Introduction», en Michael J. BARSANTI: *Ulysses in Hand. The Rosenbach Manuscript*, Filadelfia, The Rosenbach Museum and Library, 2002, pp. 8-10.

¹² Nathalie FERRAND: «J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain. Les manuscrits de la *Nouvelle Héloïse* conservés à la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale», en Jean-Louis LEBRAVE y Almuth GRÉSILLON (eds.): *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèse de textes littéraires et philosophiques*, París, CNRS, 2000, pp. 191-212.

¹³ Karl-Heinz HAHN: *Goethe-und-Schiller-Archiv. Bestandsverzeichnis*, Weimar, Arlon, 1961, p. 11, citado por Klaus HURLEBUSCH: «Rarement vit-on tant de renouveau. Klopstock et ses contemporains: Tenants d'une "esthétique du génie" et précurseurs de la littérature moderne», en Jean-Louis LEBRAVE y Almuth GRÉSILLON (eds.): *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles...*, pp. 169-189.

ciertos discursos dentro de una sociedad». Para él, la asignación de un nombre propio a un discurso era el resultado de «operaciones específicas y complejas» que ponían la unidad y coherencia de una obra (o de un conjunto de obras) en relación con la identidad de un sujeto construido. Esta operación depende de un doble proceso de selección y exclusión. Primero, los discursos asignables al autor-función —la «obra»— deben separarse de los «millones de rastros que deja alguien después de su muerte». Segundo, los elementos pertinentes a la definición de la postura del autor deben seleccionarse de entre los innumerables eventos que constituyen la vida de cualquier individuo¹⁴. ¿Qué es lo que se transforma en estas dos operaciones cuando existen archivos literarios y cuando no?

La abundante presencia de archivos literarios hace más complicada la delimitación de la obra en sí misma y la separación entre textos literarios reconocidos como tales y los «millones de rastros [escritos] que deja un individuo». Para Foucault, «el problema es tanto teórico como técnico. Si nos encargamos de la publicación de la obra de Nietzsche, por ejemplo, ¿dónde debemos detenernos? Seguramente todo debe ser publicado, pero ¿qué comprende ese todo? Todo lo que Nietzsche mismo publicó, ciertamente. ¿Y qué hay de los borradores para sus obras? Obviamente. ¿Los planes para sus aforismos? Sí. ¿Los pasajes borrados y las notas en la parte inferior de las páginas? Sí. ¿Y qué si, dentro de un cuaderno lleno de aforismos, uno se encuentra una referencia, la anotación sobre una reunión o una dirección, o una lista de la ropa por lavar; es esto una obra suya o no? ¿Por qué no? Y así sucesivamente *ad infinitum*»¹⁵. Debemos ahora invertir la pregunta de Foucault sobre la infinita «proliferación» de los escritos de Nietzsche para subrayar la posible o necesaria «rarificación» (usando el vocabulario de Foucault en *L'ordre du discours*) que conduce a retirar algunos textos de su obra. Tal como Mazzino Montinari lo demostró convincentemente, el libro más canónico de Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, nunca fue escrito por él, sino que debe considerarse una «falsificación» elaborada por Elisabeth Förster-Nietzsche. Ella seleccionó, reunió y ordenó en forma de libro los varios fragmentos (notas, es-

¹⁴ Michel Foucault: «What Is an Author?», en Paul Rabinow (ed.): *The Foucault Reader*, Nueva York, Pantheon Books, 1984, pp. 101-120.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 103-104.

bozos, reflexiones) que su hermano había dejado, aunque él mismo no tenía la intención de reunirlos en un libro¹⁶. Entonces ¿*La voluntad al poder* existe como una obra y debe incluirse entre los trabajos de Nietzsche, o no?

Veamos otro ejemplo de las manipulaciones textuales posibles gracias a la existencia de archivos literarios de autor. En varias ocasiones, Borges mismo designó los límites de su «obra»¹⁷. Excluyó de sus *Obras completas*, publicadas por Emecé en 1974, tres libros que había publicado entre 1925 y 1928: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, y prohibió cualquier reimpresión de estas tres obras, las cuales fueron editadas solamente en 1993 y 1994 por Maria Kodama, siete años después de la muerte de Borges, y no sin causar polémica. Borges seleccionó con su editor, en este caso Jean-Pierre Bernés (editor de sus *Oeuvres complètes* traducidas al francés en la Bibliothèque de la Pléiade), todos los textos que consideraba parte de su «*oeuvre*», no sólo libros y antologías, sino también reseñas, prólogos, artículos, crónicas y las primeras versiones impresas de muchos de sus poemas y ficciones.

Los archivos literarios modernos también han influido en las prácticas editoriales dedicadas a obras impresas en los siglos XVI y XVII. Han inspirado la búsqueda por identificar el tipo de manuscrito usado para la publicación de los textos impresos. Quizá paradójicamente, la bibliografía material y analítica investiga rigurosamente los diferentes estados (ediciones y ejemplares) en los que una obra dada apareció con el objetivo de establecer la copia ideal del texto, purgadas las alteraciones que el proceso de publicación infligió, y editar el texto tal como fue escrito, dictado o imaginado por su autor. Esto derivó en una disciplina dedicada casi exclusivamente a la comparación de textos impresos, una obsesión por los manuscritos perdidos y una distinción radical entre la «esencia» de una obra y los «accidentes» que lo distorsionaron o corrompieron.

La consecuencia más importante de la existencia de archivos literarios y la configuración conceptual que los hizo posibles o necesarios a partir de mediados del siglo XVIII es la relación que se estableció entre la obra del autor y la vida del escritor, entre «Borges y

¹⁶ Mazzino MONTINARI: *La Volonté de puissance n'existe pas?*, texto establecido y con postfacio de Paolo d'Iorio, París, L'Eclat, 1998.

¹⁷ Annick LOUIS: *José Luis Borges: œuvre et manœuvres*, París, L'Harmattan, 1997.

yo» para citar una famosa ficción del autor argentino. Desde ese entonces, ya no se concibe a las composiciones literarias como basadas en historias reutilizadas, lugares comunes compartidos o colaboraciones contratadas por patrocinadores o empresarios teatrales, sino como creaciones originales que expresaban los sentimientos más íntimos y las experiencias más singulares y decisivas. La primera consecuencia fue el deseo de editar las obras conforme a la cronología de la vida del autor; la segunda fue la escritura de biografías literarias. Para el caso de Shakespeare, Edmund Malone fue el primero en asociar las dos tareas. Para su *Life of Shakespeare* (impresa hasta 1821) se basó en «documentos originales y auténticos», rompió con las compilaciones de anécdotas impresas por Nicholas Rowe en su edición de 1709 y estableció la primera (supuesta) cronología de las obras de Shakespeare. Para Malone, las obras debían publicarse en el orden en que Shakespeare las había escrito y no según la distribución tradicional del *Folio* de 1623 en «Comedias, Historias y Tragedias». Así lo hizo Boswell (excepto en las Historias) en su reedición de 1821 de la edición de Malone de 1790.

Pero la tarea no era fácil debido a la total carencia de documentos autógrafos o autobiográficos de Shakespeare, y por haber muy pocos sobre su vida. Para compensar la escasez de información, Malone inauguró el mecanismo fundamental de toda biografía literaria: para ubicar las obras dentro de la vida era necesario encontrar la vida dentro de las obras. Como lo escribió Margreta de Grazia: «La vida dio paso a la obra, la cual pasó de nuevo a la vida, todo en un solo *continuum* temporal. En lugar de documentos de archivo, las obras estaban en posición de servir como las fuentes primarias de información sobre la vida de Shakespeare durante sus años en Londres. El dispositivo en sí sugería que sólo mediante el escrutinio exhaustivo de las obras, como si fueran documentos de archivo, podría conocerse la vida de Shakespeare en su totalidad, de principio a fin»¹⁸. Después de Malone, todas las biografías de Shakespeare no pudieron evitar las trampas de la imposición retrospectiva y anacrónica de un paradigma interpretativo que sólo se hizo posible mediante la existencia de ricos archivos literarios, así como por la nueva comprensión y lectura de las composiciones li-

¹⁸ Margreta DE GRAZIA: *Shakespeare Verbatim...*, p. 142.

terarias. Citando a Margreta de Grazia, una «incompatibilidad radical» existe entre la estética romántica o prerromántica de la obra escrita, como dijo Diderot, por el corazón de su autor, y el régimen precedente de la producción textual que no consideraba que la «literatura» (un concepto que ni siquiera existía) debiera asignarse a una individualidad singular. Es esta incompatibilidad la que explica por qué los *Deutsches Literaturarchiv* hicieron bien al iniciar su búsqueda de materiales autógrafos y autoriales a partir de 1750.