

*Revista de Literaturas Modernas*  
Vol. 45, N° 1, ene.-jun. 2015: 31-62

## REESCRITURA Y MADURACIÓN ARTÍSTICA: LAS VERSIONES DE LAS *CRÓNICAS DEL ÁNGEL GRIS*, DE ALEJANDRO DOLINA

*Re-Writing and Artistic Growth: Versions of  
Crónicas del Ángel Gris, by Alejandro Dolina*

**Carolina Rita CRUZ**

U. Nacional de Cuyo  
carolinac77@hotmail.com

### **Resumen**

Las *Crónicas del Ángel Gris*, primera obra literaria de Alejandro Dolina, presenta entre otras particularidades un interesante problema de crítica textual, ya que su proceso de producción está compuesto por tres etapas y sólo culmina tras dieciséis años de minuciosa reelaboración. Este artículo analiza los testimonios textuales de dicho proceso y los interpreta como un tributo a la memoria re-creadora y como una notoria muestra de la maduración artística del escritor.

**Palabras claves:** Alejandro Dolina, reescritura, literatura argentina contemporánea.

### **Abstract**

*Crónicas del Ángel Gris*, Alejandro Dolina's first literary work, presents among other characteristics an interesting problem for textual critique, given the fact that its production process has three stages and only finishes after sixteen years of careful remaking. This paper analyses textual evidences of that process and takes them as a tribute to re-creative memory and as a notorious sign of the writer's artistic growth.

**Keywords:** Alejandro Dolina, rewriting, contemporary Argentine literature.

## Introducción

Antes de constituir una versión definitiva, las *Crónicas del Ángel Gris*<sup>1</sup> atraviesan un dilatado proceso de producción en el que es posible distinguir tres hitos: el primero es su aparición periódica en la revista quincenal *Humor Registrado*; el segundo, la versión realizada por Ediciones de la Urraca en 1988 y el tercero es la edición corregida y aumentada de 1996. En este proceso el autor introduce en su obra una serie de modificaciones de impacto desigual. Si bien nuestro propósito no es realizar una edición crítica de las *Crónicas del Ángel Gris* ni depurar el texto de alteraciones, advertimos que la crítica textual nos proporciona el método idóneo para afrontar los problemas que se derivan de la existencia de distintas versiones:

La necesidad de editar un texto surge ante la problemática que implica que determinada obra literaria se conserve en numerosos testimonios, ya sean manuscritos o impresos, en copias realizadas por el autor o anónimas, en ediciones póstumas o corregidas por el propio creador, falsificadas o censuradas por ajenos, dispersa en publicaciones periódicas y reunida posteriormente en un volumen, el cual a su vez puede ser luego reeditado introduciendo nuevas variantes o reescrituras de la obra en cuestión [Rodríguez Temperley: 106].

Para la mayoría de las circunstancias que detalla Rodríguez Temperley (principalmente la última) podríamos poner a las *Crónicas del Ángel Gris* como ejemplo, obra nacida como compilación de notas periodísticas y reelaborada por su autor luego de ocho años de ininterrumpida difusión. Dejando de lado las razones extraliterarias que han podido influir en las

---

<sup>1</sup> Dado que en lo sucesivo deberemos citar dos o más ediciones de las *Crónicas del Ángel Gris* recurriremos a la abreviatura CAG, seguida del año de publicación.

sucesivas refundiciones de la obra y que pertenecen al ámbito de la especulación (tales como las pretensiones económicas de Dolina o sus desinteligencias con los editores), en este artículo nos interesa averiguar si tras los cambios realizados existe una intención artística y de qué forma se pone de manifiesto. Comenzaremos por repasar la historia externa de este particular proceso de producción para identificar en cada una de sus instancias los motivos de la reescritura. Esta primera indagación estará seguida por una confrontación de las versiones que permita apreciar en qué se diferencia una de otra y evaluar la influencia que las modificaciones tienen en la obra.

### **Los hitos del proceso de producción**

En 1971, a los veintiséis años, Dolina realiza un viaje que, como él mismo sugiere, no cambia radicalmente su vida, pero que le da la posibilidad de conocer en carne propia la nostalgia:

Me habían echado de un trabajo, tenía un dinero, unas amigas me acicateaban por carta diciéndome que aquello había sido hecho para mí y fui. Llegué, comprobé que no había sido hecho para mí, pero igual reconocí que estaba muy bien hecho. Disfruté, recorrí Europa por casi un año y allí comencé a escribir unas historias que años después escribí para la revista *Humor*, como la del personaje del Ángel Gris [cit. por Martínez].

Con el paso del tiempo, la memoria del escritor encuentra para su experiencia de viaje un parangón clásico: el mito de Anteo, el gigante que debía su fuerza a la tierra que pisaba y que solo es derrotado cuando Hércules lo priva de ese contacto. En numerosas entrevistas Dolina menciona este mito, al que considera uno de sus favoritos. La misteriosa relación que vincula el temperamento y la personalidad de un hombre con su suelo natal se convierte para el autor en el germen de sus

futuras creaciones, en una idea que va a funcionar como la piedra fundacional de un orbe mítico habitado por los inefables Hombres Sensibles. Estas historias –definidas por su autor como “desmesuras”– comienzan a publicarse en 1980 en *Humor Registrado*, revista en la que Dolina colabora desde su creación en 1978. Junto a notas, artículos, reportajes e historietas ajenas, sus crónicas alcanzan popularidad entre un público lector que muy pronto se aficiona al abordaje inusual que estas historias proponen sobre lo cotidiano, ya sea el fútbol, el “cholulismo” o el autóctono arte del piropo.

Ocho años transcurren hasta que en enero de 1988 aparece la primera versión en volumen de las *Crónicas del Ángel Gris*. Dolina, convertido en antólogo de sí mismo, decide reunir bajo ese título gran parte de las historias aparecidas por primera vez en *Humor Registrado* entre 1980 y 1987; su primera obra literaria, entonces, proviene de un proceso de revisión, selección y ordenamiento orientado a convertir esos textos fragmentarios en una obra unitaria que, pese a su auto-proclamada modestia, sea fruto de una voluntad artística, tal como lo refleja la siguiente declaración:

Recopilar, juntar escritos para su publicación, más que una forma de arte es una modalidad de archivo. Sin embargo, cuando se ejerce el privilegio de desechar, cuando la colección es voluntariamente incompleta, entonces ya se ingresa en un distrito artístico. Todo arte es elección. Elegancia, podríamos decir, en el antiguo sentido de la palabra [CAG 1988: 3].

Las cuarenta y nueve crónicas elegidas son reordenadas, conservan casi sin modificaciones sus títulos y se transforman en capítulos, precedidos por un curioso prólogo epistolar y una “Advertencia” del autor. El primero consiste en un intercambio de cartas entre Manuel Mandeb, personaje de la obra, y Horacio Ferrer, poeta y amigo personal de Alejandro Dolina,

que se ficcionaliza para dialogar en paridad con el excéntrico Mandeb.

La forma en que se plantea este prólogo recuerda la costumbre unamuniana de reunir en un mismo plano a personajes reales y ficticios para postular la igualdad de condiciones en que se encuentran ante la vida y ante el Creador. En *Niebla*, la más famosa de las novelas, Víctor Goti es el personaje fronterizo que participa en la historia de Augusto Pérez y, a la vez, soporta las intimaciones de don Miguel de Unamuno, quien incluso lo amenaza con hacerle correr la misma suerte que el desafortunado Augusto si no se atiene a redactar obedientemente el prólogo de la novela. Así se expresa Goti:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que se relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos, en la más genuina acepción de este vocablo [Unamuno: 35].

Jaime Alazraki descubre el mismo procedimiento en las ficciones de Jorge Luis Borges y le atribuye un propósito desrealizador:

Este efecto lo consigue Borges haciendo alternar a sus amigos (Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Amorim, Carlos Mastronardi, Adolfo Bioy Casares y otros) con los personajes ficticios de sus cuentos, desdoblándose él mismo en autor y personaje, mezclando filósofos imaginarios con reales y, finalmente, citando obras y tratados apócrifos, resumiendo libros que no existen, reproduciendo polémicas inventadas, junto a ese caudal de sólida erudición, cuyos vericuetos corren por sus cuentos confundiendo al lector desprevenido, envolviéndolo en

un juego donde lo real y lo ficticio se yuxtaponen hasta confundirse [Alazraki: 43].

El estatuto ontológico de lo real y de lo irreal, problema acuciante tanto para Unamuno como para Borges, también es central para Dolina, por lo que esta coincidencia de recursos no es casual y representa sólo uno entre los numerosos lazos que vinculan al autor de las *Crónicas* con sus mentores intelectuales y artísticos.

Entre las variadas formas de desdibujar los límites entre la realidad y la ficción se cuenta la creación del *alter ego*, del personaje que, peligrosamente próximo al autor, se convierte en el vicario de su pensamiento o en una máscara que apenas oculta la personalidad de su artífice. Estos personajes cunden en la narrativa de Dolina y generalmente aparecen como representaciones hiperbólicas de sus tendencias y preocupaciones.

Volviendo al caso del intercambio epistolar que estamos comentando, es de suponer que el autor les ha propuesto a Mandeb y a Ferrer la realización de un prólogo pero, por diversas razones, ambos se niegan a hacerlo. Sin embargo, Ferrer acepta lúdicamente la comunicación con el polígrafo, ficticia persona interpuesta que le permite valorar sin reticencias los méritos artísticos de su amigo. Mandeb (uno de los tantos *alteri ego* de Dolina) y Horacio Ferrer intercambian así tres misivas caracterizadas por el uso de un estilo notoriamente conceptuoso y florido y por la proliferación de guiños cómplices que acentúan la ilusión de una comunicación privada, no destinada a un público lector que se vería imposibilitado para comprender comentarios como el siguiente, realizado por Mandeb:

Por ambas evidencias no iré más allá de lo prudente al recordar que hace mucho soñé que el 'árbol silbador', de la leyenda dolineana, no era tal, sino dos tipos que se

turnaban disfrazados de jacarandá: uno, llevaba medio melón en la cabeza; el otro era el maestro Arnaldo Gancé [CAG 1988: 5-6].

Ya advertidos de la costumbre dolineana de crear máscaras que se responsabilicen de sus palabras, podríamos desconfiar de la participación efectiva de Ferrer en este prólogo, al igual que de la autenticidad de los preliminares firmados por Ernesto Sabato y Jorge Dorio en 1996. Sin embargo, opinamos que el contenido ponderativo de estos paratextos torna dudosa la hipótesis de que hayan sido redactados por Dolina. Es más, una nota que el autor agrega en 1996 atribuye rotundamente la redacción de las tres “cartas” a Ferrer:

Las copias de las cartas precedentes jamás llegaron a mi poder. Con los años he llegado a sospechar que Horacio Ferrer es el autor de todas ellas [...]. Es evidente que Ferrer falsificó esta correspondencia para evitarse el trabajo de escribir un prólogo. Los hombres nobles eluden un esfuerzo realizando otro mucho mayor. Por no arrancar una rosa, construyen un palacio. Por no escuchar un reproche, ejercen la rectitud toda la vida. Por no bajarse del caballo, conquistan el Asia [CAG 1996: 31-32].

No hay que olvidar, además, que tanto Ferrer como Sabato representaron a un vecino y un mozo, respectivamente, en la versión discográfica de la opereta *Lo que me costó el amor de Laura* (2009). El autor de las *Crónicas* ha agradecido públicamente la deferencia de Ferrer y Sabato en varias oportunidades, lo que demuestra el tipo de relación que lo une a estos artistas. Hablando concretamente de su opinión acerca de los prólogos, Dolina afirma:

Creo que hay momentos para prologar, en el libro inicial de algún modo uno necesita cierta recomendación, yo tuve la suerte de contar con mi amigo Horacio Ferrer

que prologó *Crónicas del Ángel Gris*, y también con don Ernesto Sabato que prologó la posterior edición del libro. Pero el *Libro del Fantasma* no posee prólogo, apenas tiene unas advertencias que yo mismo escribí [cit. por Pensa y Perticarari].

En el segundo paratexto de las *Crónicas* originales, la “Advertencia” del autor, no sólo se indica la génesis de las historias que componen la obra, sino que también se sugiere una forma de lectura:

Las notas, crónicas y fragmentos que hoy se compilan, eran ya en su origen compilaciones. Como sombra de sombra deben leerse, y no está mal perder de vista los propósitos iniciales de una obra, que tantas veces obligan al autor y al lector a recorrer capítulos y capítulos soportando el peso de unos prejuicios inservibles [CAG 1988: 13].

Al recomendar a sus lectores que consideren sus relatos “sombra de sombra”, Dolina desmerece irónicamente su propia creación y realiza una inconfundible alusión al pensamiento platónico, que no resulta gratuita porque le permite exponer a continuación su visión idealista y romántica de la creación artística:

También puede leerse este libro como si ya existiera otro, más consistente, minucioso y profundo: una instancia previa y superior a la cual remitirse ante la duda, la perplejidad o la insatisfacción.

Imagino una colección de escritos que van glosando un libro inexistente. Al cabo de los años y después de innumerables comentarios, descripciones, críticas y citas, el libro puede reconstruirse o –mejor dicho– ya está construido [CAG 1988: 13].



Estos comentarios, significativamente próximos –aunque no idénticos– a algunos prólogos borgeanos<sup>2</sup>, explicitan una concepción de la actividad artística como eterna aspiración a un ideal que se vislumbra pero jamás se alcanza. El artista, dueño de esa dolorosa certidumbre, está condenado a la insatisfacción y sabe que ninguno de sus logros va a colmar sus ansias. Pese a ello nunca se dará por vencido y cada nueva intervención en su obra será un paso más en su búsqueda incesante de la perfección.

En ese sentido interpretamos la reedición de la obra, porque al recordar solemos perfeccionar aquello que evocamos. En 1996 las *Crónicas del Ángel Gris* son sustancialmente modificadas y ven la luz en una nueva versión que el lector puede considerar definitiva, por más que el autor siga desconfiando del resultado. En una nueva “Advertencia”, Dolina desmerece los cambios realizados a la obra original y los considera simples correcciones, adiciones y omisiones:

Quien esto escribe simpatiza con los libros en general, aunque descrea de este en particular. Corregir un texto, hacerle unas añadiduras y darle otro formato es una tarea más cercana al engaño que a la creación [...]. Me propuse asimismo remodelar algunos párrafos que me parecían algo toscos. Pero mi agudeza para advertir errores es mucho mayor que mi habilidad para remendarlos. Soy, indudablemente, mejor lector que escritor.

---

<sup>2</sup> En el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Jorge Luis Borges explica de esta manera la ejecución de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Examen de la obra de Herbert Quain”: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios” [Borges: 12].

Con cierta vanidad, puedo anunciar, sin embargo, que la expulsión de ciertos capítulos resultó perfecta [CAG 1996: 39-40].

La confrontación preliminar de las dos versiones de las *Crónicas del Ángel Gris*, la de 1988 y la de 1996, pone en evidencia las “remodelaciones” que Dolina ha mencionado, pero al mismo tiempo despierta dudas acerca de lo que aparentemente ha callado: la motivación y los propósitos de esta reescritura. Mejor sería decir que ha preferido sugerirlos en la exposición que precede nuestra cita: “Digamos –eso sí– que en la Antigüedad clásica un libro era la abolición parcial de una ausencia o una precaución contra el olvido” [CAG 1996: 39]. Este dato nos permite suponer que reescribir las *Crónicas* implica rescatarlas del olvido, junto con el hombre que años atrás las gestó y que ya entonces desconfiaba de ellas. Sin embargo, la obra rescatada ya no es la misma, porque la memoria selecciona, corrige, omite, idealiza, y su intervención no puede menos que alterar aquello mismo que procuraba mantener intacto, a salvo del tiempo.

Tributo a la memoria re-creadora, la nueva versión de las *Crónicas* es un recuerdo recuperado sobre el cual el autor ha ejercido su derecho a la reelaboración. Lejos de ser descartable, la antigua versión pone al descubierto la forma en que se ha realizado esa reelaboración, por lo que se convierte para nosotros en una valiosa guía de la interpretación.

Nos hemos detenido en los paratextos de ambas versiones de las *Crónicas* porque entendemos que en ellos el autor anticipa algunas de las inquietudes que van a aparecer recurrentemente y con distintos matices en su obra; la necesidad de desdibujar la frontera entre la realidad y la ficción, la noble aspiración a un ideal inaccesible, la tristeza de conformarse con copias imperfectas de ese ideal y la confianza apasionada en el poder inmortalizador de la memoria han sido postulados como

reflexiones en sus “Advertencias”, pero serán temas vertebradores de las *Crónicas*.

### **Las ediciones y sus variantes textuales**

Procederemos ahora a la confrontación de las dos versiones de las *Crónicas del Ángel Gris*, respetando en líneas generales las pautas metodológicas propuestas y detalladas por Elisa Ruiz en su ya clásico trabajo “Crítica textual. Edición de textos”. Nuestro análisis crítico textual, notablemente simplificado por la contemporaneidad de la obra, la disponibilidad de los *testes* y las explicaciones del autor, presenta particularidades que, pese a ser casi todas ellas evidentes, no podemos dejar de señalar:

- a) Exceptuando tres casos de posibles erratas o ultracorrecciones del impresor, atribuimos todas las modificaciones significativas del texto al autor, cuya voluntad de revisar, corregir y reelaborar la obra queda claramente expuesta en la “Advertencia” de 1996 y convierte esta última en lo que podríamos llamar la “versión definitiva” de las *Crónicas del Ángel Gris*.
- b) Excluimos de la *collatio* las versiones de las crónicas aparecidas en la revista *Humor Registrado* porque los textos no presentan modificaciones sustanciales con respecto a la primera edición de las *Crónicas del Ángel Gris* y su descripción dilataría innecesariamente nuestro trabajo. Actualmente poseemos numerosos ejemplares de la revista y hemos tenido acceso a la colección conservada en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional<sup>3</sup>, por lo que no descartamos completar la crítica textual en el futuro.

---

<sup>3</sup> La colección conservada se inicia con el siguiente número: *Humor Registrado*, nº 29, febrero de 1980. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, 1980.

- c) Siguiendo el criterio que nos sugieren las declaraciones del autor, al analizar las variantes distinguimos entre modificaciones, supresiones y adiciones. Para mayor inteligibilidad resaltamos con letra bastardilla las variantes y entrecomillamos los pasajes en donde se localizan, además de conservar el número y el título de los capítulos correspondientes.

### 1. Modificaciones

Las modificaciones realizadas por Dolina a la versión de 1988 son numerosas, pero casi ninguna sobrepasa los límites de la oración y el impacto semántico que producen en el texto es desigual. Las más frecuentes consisten en corregir tiempos verbales para ajustar su significación o adecuar las correlaciones:

1988	1996
12- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Plan sorpresa. Nosotros <i>elegimos</i> por usted, para evitarle fatigosas cavilaciones” [72].	14- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Plan sorpresa. Nosotros <i>elegiremos</i> por usted, para evitarle fatigosas cavilaciones” [114].
16- “El contestador de Reportajes” “P: Muy bien, ¿qué pregunta quisiera usted que yo le formulara? R: Veá, le pediría por favor que no me <i>haga</i> esa pregunta” [92].	19- “El contestador de Reportajes” “P: Muy bien, ¿qué pregunta quisiera usted que yo le formulara? R: Veá, le pediría por favor que no me <i>hiciera</i> esa pregunta” [138].

En el siguiente ejemplo se observa que, al reemplazar el presente por el pretérito imperfecto, la oración pierde su carácter de sentencia general (atribuible al narrador) y queda estrictamente conectada con la oración que la precede (referida a los personajes):

1988	1996
12- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Y así, fingiendo descansar, buscaron en remotos balnearios y pensiones baratas las mismas viejas señales de siempre. Y descubrieron –demasiado tarde– que las puertas cerradas <i>son</i> iguales en todas partes” [71].	14- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Y así, fingiendo descansar, buscaron en remotos balnearios y pensiones baratas las mismas viejas señales de siempre. Y descubrieron –demasiado tarde– que las puertas cerradas <i>eran</i> iguales en todas partes” [111].

A continuación, vemos un cambio que modera levemente el matiz de impersonalidad de la oración. Mediante la modificación, el autor opta por un uso más coloquial:

1988	1996
12- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Lo ideal sería –aparentemente– actuar siempre conforme a la propia voluntad. Es decir, hacer siempre <i>lo que se desee</i> ” [72].	14- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Lo ideal sería –aparentemente– actuar siempre conforme a la propia voluntad. Es decir, hacer siempre <i>lo que uno desea</i> ” [113].

Otras modificaciones intentarían evitar sutiles redundancias lógicas. La mínima diferencia que existe entre decir que algo *funciona* y decir que *funciona bien*, por ejemplo, llama la atención acerca de la meticulosidad con que el escritor ha revisado el texto para corregirlo.

1988	1996
18- “Historias de aparecidos” “Los técnicos que tratan de componerla afirman que el mecanismo funciona <i>bien</i> ” [102];	22- “Historias de aparecidos” “Los técnicos que tratan de componerla afirman que el mecanismo funciona” [151];

<p>“A la mañana siguiente compareció en esta oficina el arquitecto Bonano, esta vez bajo su forma <i>habitual</i> de persona humana” [102].</p>	<p>“A la mañana siguiente compareció en esta oficina el arquitecto Bonano, esta vez bajo su forma de persona humana” [152].</p>
---	---

En oportunidades las modificaciones contribuyen a mejorar la eficacia expresiva de ciertas frases que el autor habría considerado “toscas”<sup>4</sup>, pero que, en rigor, no eran incorrectas en la versión primitiva:

1988	1996
<p>6- “Cinco leyendas” “Algunos sostienen que hay también una tercera moneda mágica, <i>pero nadie sabe qué puede ocurrirle a quien la encuentre</i>” [42].</p>	<p>7- “Cinco leyendas” “Algunos sostienen que hay también una tercera moneda mágica, <i>pero nadie conoce las consecuencias de su hallazgo</i>” [76].</p>
<p>14- “El Atlas Secreto de Flores” “Cuentan que el hombre anduvo largos meses desesperado, sufriendo por alguien <i>que para él no existía</i>” [83].</p>	<p>16- “El Atlas Secreto de Flores” “Cuentan que el hombre anduvo largos meses desesperado, sufriendo por alguien y <i>no acertando a saber de quién se trataba</i>” [126].</p>
<p>25- “El ballet en el barrio de Flores” “En cambio tuvieron muchísimo éxito sus Tangos con Letra para Bailar” [141].</p>	<p>29- “El ballet en el barrio de Flores” “En cambio tuvieron muchísimo éxito sus Tangos con <i>su correspondiente</i> Letra para Bailar” [196].</p>
<p>36- “Apuntes del fútbol en Flores”</p>	<p>40- “Apuntes del fútbol en Flores”</p>

<sup>4</sup> Recordemos una vez más que, textualmente, sus palabras fueron: “Me propuse asimismo remodelar algunos párrafos que me parecían algo toscos. Pero mi agudeza para advertir errores es mucho mayor que mi habilidad para remendarlos. Soy, indudablemente, mejor lector que escritor” [CAG 1996: 40].

“Y si, como ocurre <i>casí</i> siempre, los visitantes pierden, la violencia toma el nombre de castigo de la torpeza” [189].	“Y si, como ocurre siempre, los visitantes pierden, la violencia toma el nombre de castigo de la torpeza” [253].
37- “Cómo reconocer a un artista” “Esta distinción –que nadie alcanzó jamás– acreditaba al poseedor como hombre de verdadero espíritu artístico y, según dicen, permitía obtener descuento en algunas farmacias” [195].	41- “Cómo reconocer a un artista” “Esta distinción –que nadie alcanzó jamás– acreditaba al poseedor como hombre de verdadero espíritu artístico y, según <i>lo</i> dicen, permitía obtener descuento en algunas farmacias” [260].

A nuestro entender, las modificaciones consignadas hasta aquí se limitan a depurar el texto en su aspecto más superficial sin alterar drásticamente su contenido semántico. En ediciones posteriores<sup>5</sup> inclusive aparecen correcciones de tipo ortográfico, como las que se consignan en el siguiente cuadro:

1988/1996	2003
29- “Transformaciones: algunas historias y una teoría” “se volvían <i>lobizones</i> ” [157]	33- “Transformaciones: algunas historias y una teoría” “se volvían <i>lobisones</i> ” [252]
38- “La decadencia de la amistad” “fue <i>amenguando</i> ” [203]	42- “La decadencia de la amistad” “fue <i>menguando</i> ” [317]
39- “La ciencia en Flores” “son <i>descriptos</i> ” [205].	43- “La ciencia en Flores” “son <i>descritos</i> ” [320].

Aunque mínimas, otras modificaciones sugieren una alteración más notoria del sentido del texto. En una de las crónicas el paso de la palabra “amor” del singular al plural, por ejemplo, la despoja de su carácter exclusivo y trascendente, y la acercar

<sup>5</sup> Nos referimos concretamente a la siguiente edición: DOLINA, Alejandro. 2003. *Crónicas del Ángel Gris*. Buenos Aires: Booket.

connotativamente a “amorío”, a la aventura romántica breve y poco importante:

1988	1996
14- “El Atlas Secreto de Flores” “Un mundo en el que nada se perdiera sería un mundo sin <i>amor</i> y sin arte” [83].	16- “El Atlas Secreto de Flores” “Un mundo en el que nada se perdiera sería un mundo sin <i>amores</i> y sin arte” [126].

En el siguiente caso, la eliminación de una mayúscula quita a la palabra su connotación reverencial y religiosa:

1988	1996
31- “Niños, libros y lecturas” “como si <i>Alguien</i> les impartiera preceptos secretos” [170].	35- “Libros, niños y lecturas” “como si <i>alguien</i> les impartiera preceptos secretos” [231].

En ese mismo sentido podemos interpretar el reemplazo de la palabra *escriba* por *cronista* en la siguiente oración:

1988	1996
8- “Táctica y estrategia de la escondida” “Este humilde <i>escriba</i> hace mucho tiempo que no encuentra ocasión de mostrar su destreza en tan apasionante disciplina” [53].	10- “Táctica y estrategia de la escondida” “Este humilde <i>cronista</i> hace mucho tiempo que no encuentra ocasión de mostrar su destreza en tan apasionante disciplina” [92].

El diccionario de la Real Academia Española consigna dos acepciones de la palabra *escriba*: “doctor e intérprete de la ley entre los hebreos. En la Antigüedad, copista, amanuense” [DRAE]. En nuestra opinión, el uso inocente de esta palabra en la primera versión es intencionalmente omitido en la segunda, por una parte, para evitar las resonancias religiosas del término y, por otra, para destacar el carácter activo del *cronista* frente a



la pasividad de un escriba o *amanuense* que se limitaría a transcribir obras ajenas. En los tres últimos casos que hemos comentado la modificación funciona como una litotes que atenúa énfasis innecesarios y, en cierto modo, logra una *desacralización* del texto superficial. En nuestra opinión, la búsqueda de Dios y la búsqueda del amor ocupan un lugar demasiado importante en las *Crónicas* como para precisar marcas ostensibles o refuerzos gráficos.

Por último, debemos mencionar un grupo de modificaciones que, por motivos que precisaremos, consideramos ultra-correcciones o cambios del impresor. El primer caso corresponde a la aparición de la palabra “polígrafo” en reemplazo de “poligriyo” en el siguiente contexto:

1988	1996
46- “El cine en el barrio de Flores” “Bien se advierte que todas estas artes, aun cuando requieren enormes sacrificios, no presuponen inversiones importantes en metálico y están al alcance de cualquier <i>poligriyo</i> ” [239].	51- “El cine en el barrio de Flores” “Bien se advierte que todas estas artes, aun cuando requieren enormes sacrificios, no presuponen inversiones importantes en metálico y están al alcance de cualquier <i>polígrafo</i> ” [311].

A nuestro entender el término lunfardo “poligriyo” (“andrajoso, vagabundo. // Pelagato, poca cosa, pobre diablo” [Espíndola]) es el que mejor se adecua al sentido general de la frase, relacionada con el poder adquisitivo y el estatus económico de los artistas, mientras que su reemplazo por “polígrafo” enturbia semánticamente la declaración del narrador. Es probable que el reiterado uso de la palabra “polígrafo” en la obra (en referencia a Manuel Mandeb) indujera al error.

El segundo caso es la alteración de la frase hecha “las cosas son como son”: la forma negativa pierde para nosotros su sentido y

no se explica por el contexto, en el que efectivamente, “las cosas son como son”:

1988	1996
49- “Refutación del regreso” “pero las cosas <i>son como son</i> . Ésa es la pena de los Hombres Sensibles” [257].	53- “Refutación del regreso” “pero las cosas <i>no son como son</i> . Ésa es la pena de los Hombres Sensibles” [326].

El tercer caso de variación conflictiva es el reemplazo del verbo “partir”, en infinitivo, por “parar”, en la oración que sigue:

1988	1996
49- “Refutación del regreso” “Algunos tratan de no <i>partir</i> : amor... quedémonos aquí... Pero el que no parte también se queda solo” [258].	53- “Refutación del regreso” “Algunos tratan de no <i>parar</i> : amor... quedémonos aquí... Pero el que no parte también se queda solo” [326].

Aquí también preferimos la primera variante, puesto que responde en forma lógica al contenido de la oración completa y mantiene una relación catafórica con la oración adversativa que la sucede mediante la repetición: “tratan de no partir”... “pero el que no parte” ...

## 2. Supresiones

En este apartado nos encontramos con que la tarea de modificación del autor es mucho menos radical (y feliz) de lo que sus palabras nos hacían suponer cuando anunciaban que “la expulsión de ciertos capítulos resultó perfecta” [CAG 1996: 40].

La primera supresión se encuentra en el *pseudoprólogo* de Horacio Ferrer y consiste en la notoria reducción en la

extensión de la “Carta tercera y última”, atribuida a Manuel Mandeb:

1988	1996
<p>“Amigo querido:                      Su módica fama de vagoneta peripatético ha sido ratificada: no se ha prodigado Ud. en demasía al contestar mi anterior misiva.                      No se lo reprocho: nuestros insanos hábitos de fines de diciembre lo excusan. <i>Pero no a mí, que para despedir el año que jamás volverá, estoy tomando ‘algo’ con el Negro Dolina<sup>6</sup>.</i>                      Lo he impuesto de nuestra común decisión de negarnos a prologar su libro, no por inamistad sino, muy por el contrario, basados en principios que él comparte e imparte públicamente.                      Dado que descreo de mi palabra, le presto a Dolina copias de las cartas intercambiadas entre usted y yo en días recientes, llevadas y traídas por el Ángel Gris, y otra copia de ésta que ahora escribo, frente a una de las puertas del infierno, ante Alejandro y sus famosos ojos, que en este momento no aciertan a revelación alguna, sino más bien a un lagrimón tipo ‘Cuesta abajo’ pero sin sombrero y sin ala, en</p>	<p>“Amigo querido:                      Su módica fama de vagoneta peripatético ha sido ratificada: no se ha prodigado Ud. en demasía al contestar mi anterior misiva.                      No se lo reprocho: nuestros insanos hábitos de fines de diciembre lo excusan.                        De nuestra común decisión de negarnos a prologar su libro, no por inamistad sino, muy por el contrario, basados en principios que él comparte e imparte públicamente.                        Quizá convendría mostrar a Dolina copias de las cartas intercambiadas entre usted y yo en días recientes, llevadas y traídas por el Ángel Gris.</p>

<sup>6</sup> Señalamos con letra bastardilla el texto suprimido o alterado en la versión posterior.

*aspecto que usted describe como 'mezcla rara de Príncipe Valiente con Hugo del Carril'.*

Espero, *finalmente*, que él se persuada del alto acto ético y de la demostración de afecto que representa de nuestra parte, haber dejado a su libro despojado de todo prefacio. 'La recompensa del artista es ser amado', *le he dicho en tono de justo consuelo con expresión que le pertenece*, y no las 'palabras liminares', 'canceles', 'exordios' y 'proemios' en los que el prologuista no hace más que amarse a sí mismo. (Narciso al cuadrado cuando es el propio autor que se prologa).

Le agradezco y retribuyo los deseos navideños, con protestas de afecto y reembolso de esperanzas: *comparto su manera de desear, por lo menos, una 'feliz década' cuando en la economía anímica de los más, el miserable uso es desear para el otro 'un feliz año'. ¿Y después?: que un mal rayo te parta.*

*Ceso, pues temo que el Sr. Rodolfo Arrúa, tenazmente ubicado en mesa vecina a la de Dolina y mía, termine por punguearnos los pensamientos".*

Espero que él se persuada del alto acto ético y de la demostración de afecto que representa de nuestra parte, haber dejado a su libro despojado de todo prefacio. 'La recompensa del artista es ser amado' y no las 'palabras liminares', 'canceles', 'exordios' y 'proemios' en los que el prologuista no hace más que amarse a sí mismo. (Narciso al cuadrado cuando es el propio autor que se prologa).

Le agradezco y retribuyo los deseos navideños, con protestas de afecto y reembolso de esperanzas".

Ya hicimos referencia a la "Nota de 1996", en la que el autor atribuye la redacción de las "Tres cartas a falta de prólogo" a

Ferrer y niega haber recibido dichas misivas. De ser fidedigna esta nota (y no solo un comentario irónico de Dolina), la modificación del cuarto párrafo de la carta sería necesaria para garantizar la verosimilitud de la nota. No queda clara, sin embargo, la finalidad de la condensación de la carta, a no ser, por supuesto, que se deba a un requisito editorial. No tenemos motivos para dudar de que sea efectivamente Dolina quien resumió de esa manera el texto (la nota posterior confirma su intervención), pero el resultado es de dudosa efectividad, ya que incluso afecta la inteligibilidad de la carta (véase especialmente el segundo párrafo de la nueva versión).

De la versión de 1996 de las *Crónicas* también han desaparecido un párrafo y un capítulo, “Refutación del periodismo”, y el autor no da ningún tipo de explicación acerca de esas eliminaciones.

El párrafo al que nos referimos pertenece a la crónica “La Academia de Humor en Flores”, aparecida por primera vez en el nº 169 (marzo 1986) de la revista *Humor Registrado*. Dicho párrafo puede ser considerado un comentario malicioso acerca de aquellos humoristas políticos más preocupados por su seguridad personal que por la excelencia artística:

1988	1996
<p>13- “La Academia de Humor en Flores”                      “En efecto, la presentación del inconformismo y el descontento como estados espirituales ridículos y aun fraudulentos, propugnaba indirectamente la admiración del pensamiento establecido.</p>	<p>15- “La Academia de Humor en Flores”                      “En efecto, la presentación del inconformismo y el descontento como estados espirituales ridículos y aun fraudulentos, propugnaba indirectamente la admiración del pensamiento establecido.</p>

<p><i>De hecho, hoy en día nuestros mejores humoristas son honradamente oficialistas, tal vez por razones parecidas a aquéllas que llevaban a los Hombres Sensibles a desconfiar del humor.</i></p> <p>La Academia de Humor de Flores poseía también un registro de patentes que permitía a los ingeniosos del barrio preservar la propiedad de sus creaciones” [78].</p>	<p>La Academia de Humor de Flores poseía también un registro de patentes que permitía a los ingeniosos del barrio preservar la propiedad de sus creaciones” [121].</p>
---	--

Vale recordar que al principio de esta crónica se han señalado explícitamente esas razones que llevaban a los Hombres Sensibles a desconfiar del humor: “en el fondo sospechaban que la risa suele esconder la cobardía. Y sentían que los momentos verdaderamente grandes de la vida no soportan bien las payasadas” [CAG 1988:75].

Apenas tres años antes de la publicación de “La Academia de Humor en Flores”, la Argentina recuperaba una democracia que había sido vulnerada por una de las dictaduras más crueles que conoce nuestra historia: hablar entonces de “cobardía” y de “humor oficialista” es cuanto menos una provocación polémica que no cuadra con el temperamento del hombre que en 1996 está rehaciendo su obra y que con seguridad no desea avivar las heridas que el Proceso de Reorganización Nacional abrió en los argentinos. Podemos interpretar la eliminación de este comentario como una saludable permanencia en la reflexión general acerca del humor y como una negativa a generar rencores o suspicacias que Dolina conoce por experiencia personal, simplemente por el hecho de haber trabajado en una de las pocas revistas que supieron eludir la censura de esos años oscuros. Tampoco podemos descartar que la eliminación de este párrafo actúe como una rectificación o “pedido de

disculpas” ante los colegas de *Humor Registrado*, muchos de los cuales pueden haberse sentido ofendidos gratuitamente por Dolina.

También consideramos un gesto de prudencia la supresión del capítulo 47 de las Crónicas, “Refutación del periodismo”<sup>7</sup>, cargado de inusual agresividad. Nos sorprende la primera afirmación de la crónica: “es que el periodismo es una cosa absurda: un grupo de trabajadores procura que el mayor número posible de personas conozcan ciertos episodios supuestamente interesantes” [CAG 1988: 245]. Podríamos sospechar que palabras tan contundentes dan paso a una comunicación irónica entre el autor y sus lectores, quienes confían en que en algún momento de la lectura se les descubrirá un aspecto inesperado, un giro sorpresivo en este ataque al periodismo. Sin embargo, esa expectativa no se cumple.

Mediante sucesivos planteos, el cronista denuncia la tendencia generalizada a confundir el conocimiento con la información, el razonamiento con el pensamiento fácil:

Pero sucede que la exposición periodística está condenada fatalmente a cierta economía de razonamientos que no siempre conduce al conocimiento cabal. Y se produce entonces un fenómeno que a mi juicio es fatal para el pensamiento de nuestro tiempo: millones de personas creen saber cosas que en realidad ignoran. El mundo está lleno de mentecatos que se consideran en el caso de opinar sobre cualquier cuestión [CAG 1988: 246].

El tono de crítica se acentúa cuando se hace referencia al estilo recargado y pseudoliterario que convierte cada nota perio-

---

<sup>7</sup> Aparecida por primera vez en *Humor registrado* (Dir. Andrés Cascioli), nº 100, marzo 1983. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca. 14-16.

dística en un repertorio de clichés o, peor aún, en un menesteroso remedo de literatura:

Sin embargo, hay profesionales a quienes se les nota el afán literario. Innumerables crónicas deportivas empiezan con una descripción del atardecer en la cancha de Atlanta. Otras incursionan en lo psicológico y procuran reflejar los estados mentales de un zaguero que se ha metido un gol en contra. La inquietud sociológica es una verdadera tentación y cada vez que un hincha le tira piedras a un árbitro, los cronistas se creen obligados a descubrir que esto obedece a tensiones reprimidas, carencias económicas, calamidades sociales y otras viejas verdades que por alguna razón inexplicable siempre se anuncian como una revelación genial [CAG 1988: 247].

Con el mismo sarcasmo se aborda el tema del confesionalismo. Las bromas de mal gusto y la combatividad son otros defectos que el cronista descubre en el periodismo de moda. Una apresurada referencia al barrio de Flores y una forzada exhibición de modestia cierran el capítulo:

Cabe, como meditación final, recordar que éste fue originalmente un artículo periodístico. Con eso quiero decir que su lectura podrá servir para matizar la espera en la peluquería, pero jamás para empaparse en el conocimiento de nada. Este morocho que escribe no tiene más pretensión que la de suscitar pequeñas inquietudes. Para satisfacerlas habrá que recurrir a los que saben [CAG 1988: 248].

Dolina no se caracteriza por el ataque directo y es difícil reconocer su estilo en estas páginas airadas que satirizan el mismo medio que posibilitó la difusión de su obra. Dejando de lado lo cuestionable de las opiniones vertidas, es posible afirmar que, pese a los comentarios ingeniosos que ilustran



cada aspecto de la refutación, en ningún momento se logra revertir el tono violento y sentencioso. Al parecer, el cronista no encuentra en el objeto de su crítica algún rasgo rescatable que le permita hacer concesiones y mostrarse benévolo: desde el principio al fin de la nota ha sostenido que el periodismo en su totalidad es absurdo y no ha matizado su juicio en ninguna de sus aserciones. Por el contrario, se ha encargado de tomar distancia de la actividad cuestionada con un antipático gesto de superioridad que malogra el efecto humorístico habitual en el resto de las crónicas. Celestino Fernández de la Vega señala:

El juego con las circunstancias atenuantes es el juego predilecto del humorismo. Pero para atenuar una cosa no hay mejor procedimiento que relativizarla. Por eso el humorismo es un sutil juego de relaciones y relativizaciones. Siempre que el humorista nos presenta algo nos está invitando, al mismo tiempo, a que miremos para otro lado [62].

El periodismo que se refuta en esta crónica no tiene otra cara o, al menos, el cronista ha fallado en su mostración y ha generado en el lector una incómoda sensación de incomprensión. Eliminar esta crónica implica erradicar esa disonancia de la obra y es por ello que –esta vez coincidimos– su expulsión ha resultado muy provechosa.

### 3. *Adiciones*

El texto de las *Crónicas del Ángel Gris* viene acompañado, en su versión de 1996, por una considerable cantidad de paratextos que se suman al “Pretexto de Horacio Ferrer” y a la “Advertencia” que mencionamos anteriormente.

1988	1996
<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Tres cartas a falta de prólogo”</li>   <li>- “Advertencia”</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prólogo de Ernesto Sabato</li> <li>- “Artistas invitados y colaboración en nuevos textos”</li> <li>- “Colaboraciones involuntarias”</li> <li>- “Agradecimientos”</li> <li>- “Interminables exordios”</li> <li>- “Obras de Manuel Mandeb”</li> <li>- “Novias de Jorge Allen”</li> <li>- “Composiciones musicales de Ives Castagnino”</li> <li>- “Obras didácticas de Ives Castagnino”</li> <li>- “Tres cartas a falta de prólogo (<i>pretexto de Horacio Ferrer en 1988</i>)”</li> <li>- “Nota de 1996”</li> <li>- “Jorge Dorio y la refutación de leyendas”</li> <li>- “Advertencia”</li> <li>- “Advertencia de 1996”</li> </ul>

Los nuevos paratextos recrean el clima cordial de una presentación literaria, en la que voces amistosas saludan y comentan la nueva obra del autor y este, por su parte, agradece a quienes contribuyeron con su realización. Son paratextos alógrafos unas breves y afectuosas palabras de Ernesto Sabato y un prólogo titulado “Jorge Dorio y la refutación de leyendas”. En este último, el antiguo compañero de trabajo de Dolina ofrece una semblanza del autor que desmiente una serie de prejuicios que se asocian a su imagen. Jorge Dorio no se presta –como Ferrer– al juego ficcional pero construye un auténtico texto crítico que define a Dolina por negaciones: el autor de las *Crónicas* no es un “hombre de radio” ni un tanguero empedernido; hace tiempo que dejó de

ser un muchacho de barrio y la melancolía no es un atributo de su temperamento. Con sus refutaciones, Dorio ratifica el carácter absolutamente ficcional de las *Crónicas* e impide un abordaje ingenuo, privilegio de los primitivos lectores habilitados para confundir al autor con alguna de sus máscaras. Desde la perspectiva de Dorio, si en 1988 era lícito identificar a Dolina con un delirante Hombre Sensible, en 1996 esa identificación es inadmisibile, cuando no falaz.

Sin embargo, nadie pretende más que Dolina mantener en vigencia el pacto ambiguo que ya instauró con sus lectores en virtud de constantes interferencias entre la realidad y la ficción. Entre esos dos polos oscilan los paratextos autógrafos de la nueva versión de las *Crónicas*: en “Artistas invitados y colaboración en nuevos textos” y en “Agradecimientos” el autor menciona a quienes de una u otra manera han alentado o contribuido a la reedición de la obra. Sabato, Ferrer, Dorio, Sábat, María Laura Franco, Andrés Cascioli, Carlos Nine, son personas con las que Dolina interactúa en su vida cotidiana y con las que tiene vínculos afectivos o profesionales, por lo que su mención corresponde estrictamente a un gesto de gratitud del escritor. Más compleja es la relación que lo une a sus “Colaboradores involuntarios”, enumerados de esta manera:

Víctor Hugo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Leopoldo Marechal, Miguel de Unamuno, Diodoro Sécuro, Diógenes Laercio, Alfredo Le Pera, Roberto Grela, Rubén Darío, Roberto Pueblas, Vladimir Nabokov, Gilbert K. Chesterton, Homero, Pedro Balbi, Dante Aligheri, Antonio Roma, Jerónimo Colombo, William Shakespeare, Suma Paz, Robert Graves, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Bugarín, Francisco de Quevedo y Villegas, Carlos Lekini, Homero Manzi, Lope de Vega, Dora Dolina, Platón, Leopoldo Lugones, Antonio Carrozzì, Antonio Ávila, Octavio Paz, Arturo Jauretche, Oscar Wilde, Giovanni Papini [CAG 1996: 13].

Producto de la mirada objetivadora, autocrítica y metaliteraria del autor, esta lista heterogénea no solo constituye un reconocimiento de influencias, sino que también devela la forma particular en que Dolina concibe la noción misma de “influencia”. Igualmente importantes y activas, todas las personalidades mencionadas *colaboran, trabajan con* el autor en su tarea de creación artística, aunque, claro está, de forma totalmente “involuntaria”. Con humor, con verdadero ingenio, esta calificación humaniza conceptos siempre teñidos de tecnicismo. Las fuentes o influencias de Dolina son ante todo personas entrañables que, sin importar el tiempo y las distancias forman parte de él, a tal punto que no le es posible discernir quién ha dejado una huella más profunda en su obra, si Miguel de Unamuno o su tío Pedro Balbi, si Jorge Luis Borges o Antonio Carrozzì (verdadero nombre del periodista Antonio Carrizo), quien le permitió asistir a las entrevistas que le realizara al afamado escritor argentino para Radio Rivadavia:

Que lo conocí a Borges supone una jactancia. Pude verlo, pude conversar con él en el '79, en Radio Rivadavia, cuando le concedió una serie de entrevistas a Antonio Carrizo y yo tenía permiso para entrar al estudio sólo porque era amigo de Antonio. Lo que pude observar es una mente extraordinariamente activa y rápida, contrariamente a las imitaciones que de él suelen hacer aquellos que no hubieran sostenido una carrera ni de diez metros con Borges [Bausili: 6].

Si numerosas personas de carne y hueso ingresan a la ficción merced a los artificios del escritor, en varios de los paratextos se cumple el proceso inverso de concederle realidad a los protagonistas de las *Crónicas* mediante la mención de sus méritos, ya sean intelectuales, artísticos o románticos. De esta manera, cuatro de los “Interminables exordios” consisten en la enumeración de las “Obras de Manuel Mandeb”, las “Novias de Jorge Allen”, las “Composiciones musicales de Ives Castagnino”

y las “Obras didácticas de Ives Castagnino”. Estos listados minuciosos, rebozantes de contrastes humorísticos, contribuyen a singularizar a los personajes y a dar verosimilitud a su accionar porque en el transcurso de la obra el cronista va a volver a referirse a los datos que contienen. Proporcionaremos algunos ejemplos de este procedimiento que podríamos considerar autorreferencial, puesto que trascienden los límites de las *Crónicas del Ángel Gris* y alcanzan a las otras obras del autor, incluso su opereta *Lo que me costó el amor de Laura*. Todas las obras de Mandeb, a excepción de *Sobre la nacionalidad de los animales*, su novela *No corran que es peor* y su recopilación de *Cartas robadas del buzón de Rivadavia y Artigas*, son citadas o glosadas por el cronista en algún momento, casi siempre para ilustrar su pensamiento heterodoxo. Su antología de renuncias famosas, por ejemplo, se cita en el capítulo 38, “Elogio de la renuncia”:

Este caos inicial del espíritu renunciante dura hasta la aparición de una pequeña antología realizada por Manuel Mandeb. Se titulaba *Ni aunque me lo pidan de rodillas* y consistía –como ya puede adivinarse– en una colección de renuncias memorables.

El libro comienza con una del propio Mandeb, que no tiene fecha y que reviste la forma literaria del telegrama [...]. Al parecer, Manuel Mandeb expone en esta pieza su decisión de declinar el cargo de cadete en la Farmacia Ghigliotti, de Caseros, a causa de graves desinteligencias filosóficas y empresarias con la conducción de la firma [CAG 1996: 243-244].

Pamela Gómez, el nombre que encabeza la serie de novias del poeta Jorge Allen, es aludido en el capítulo 4, “Balada de la primera novia”. La delicadeza de no haber consignado sus medidas en la lista (como sí se hace con el resto de las señoritas y señoras), se entiende cabalmente cuando en la crónica se indica la edad del personaje (Pamela sólo tiene doce años).

Asimismo, la huella imborrable que ha dejado en el poeta una novia llamada Laura se adivina en la repetición obsesiva de su nombre (incluso para referirse a Irene) y explica el carácter simbólico y universal que este adquiere en las obras posteriores del autor. Por último recordaremos que el *Tratado de música y afines*, atribuido a Castagnino, es el tema de un capítulo del *Libro del fantasma*, segunda obra narrativa de Dolina.

Sin restar importancia al juego ficcional y metaficcional que se plantea en los nuevos paratextos de la obra, creemos que la diferencia más significativa entre las dos versiones de las *Crónicas* es la incorporación de la historia de Tamas Dorkas, que se desarrolla a lo largo de seis capítulos intitolados “El caminante”. Estratégicamente intercalados entre las crónicas restantes, estos capítulos configuran un marco narrativo en el que el personaje de Dorkas se entrevista con el narrador de las *Crónicas* y solicita su ayuda para romper el maleficio que lo condena a caminar sin descanso. A medida que narra, el cronista reaviva las historias del Ángel Gris de Flores y se convierte en el artífice (o la víctima) de la liberación de Tamas Dorkas, porque a pesar de su escepticismo queda atrapado en las argucias del caminante.

Tal como indica Dolina en su nueva “Advertencia”, la historia de Tamas Dorkas cambia el formato de la obra y convierte al cronista en un personaje más que deja de rendirle cuentas a la realidad factual del colaborador de *Humor Registrado* para involucrarse ingenuamente en las peripecias de la trama. Merced a esta adición, la estructura lineal de las *Crónicas* se convierte en una estructura enmarcada que otorga cohesión y dinamismo a la historia, genera intriga y la dota de un final sorpresivo. La importancia de estos aspectos amerita un análisis pormenorizado, que presentaremos en futuros trabajos.

## A modo de conclusión

Mediante el análisis de los paratextos y la confrontación de las versiones hemos procurado demostrar que, en las tres etapas del proceso de creación de las *Crónicas del Ángel Gris*, el autor se guía por principios artísticos e introduce en la obra una serie de modificaciones tendientes a perfeccionar la calidad estética y la eficacia narrativa de los relatos originales. En su conjunto, dichas modificaciones constituyen un testimonio de la maduración de Alejandro Dolina como escritor y narrador, maduración que se afianza en sus obras posteriores\*.

## Bibliografía

- ALAZRAKI, JAIME. 1974. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas, estilo*. 2ª ed. Madrid: Gredos.
- BAUSILI, TERESA. 2006. "Alejandro Dolina: Hay una pulsión destructora en la ciudad". *La Nación*. Buenos Aires, 23 abr., suplemento "Enfoques": 6. En línea: <[www.lanacion.com](http://www.lanacion.com)>
- BORGES, JORGE LUIS. 1999. *Ficciones*. 55ª impr. Buenos Aires: Emecé.
- Diccionario de la lengua española*. 1992. 21ª ed. Madrid: Real Academia Española.
- DOLINA, ALEJANDRO. *Crónicas del Ángel Gris*. 1995. 27ª ed. Buenos Aires: La Urraca.
- . 2003. Buenos Aires: Booket.
- . 2008. Edición corregida y aumentada, ilustrada por Hermenegildo Sábat. Buenos Aires: Colihue.
- . 2009. *Lo que me costó el amor de Laura: Opereta criolla*. Edición definitiva. Pról. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Planeta.
- ESPÍNDOLA, ATHOS. 2005. *Diccionario del lunfardo*. 3ª ed. Buenos Aires: Planeta.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, CELESTINO. 1967. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Nova.

---

\* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

- MARTÍNEZ, MARCOS. 2000. "Dolina. Negro tirando a gris". *La Nación Revista*, Buenos Aires, 3 set. En línea: <[www.lanacion.com](http://www.lanacion.com)>.
- PENSA, CARLOS; PERTICARARI, HUGO. 2007. *La magia los convirtió en reportajes*. Buenos Aires: Tu Llave. En línea: <[www.exactas.org](http://www.exactas.org)>.
- RODRÍGUEZ TEMPERLEY, MERCEDES. 2009. "Literatura y crítica textual". Dalmaroni, Miguel, dir. *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 105-124.
- RUIZ, ELISA. 1985. "Crítica textual. Edición de textos". Díez Borque, José María, coord. *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus. 67- 120.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. 1995. *Niebla*. Madrid: Alianza.