Año 1, Número 2

función lenguaje

REVISTA MULTIDISCIPLINAR

Año 1, Número 2 • Madrid, verano 2012

Sebald Beham
Manganelli
Andrew Gallix
Fritz Mauthner
Joan Fuster
Marc Chagall
Shakespeare
Nicole Brossard

función lenguaje

Función Lenguaje

Revista multidisciplinar del Centro de Literatura Aplicada de Madrid

Año 1, Número 2, verano 2012

Equipo FL:

Carmen Ruzafa

Elisa Velasco

Ernesto Bottini

Jorge García Santos

Mercedes González

Ramón Andrío

Dirección editorial: Ernesto Bottini

Diseño gráfico: María Pérez-Aguilera

Maquetación: Carmen Ruzafa

Diseño de portada: Carmen R. Souza

Para obtener información sobre los cursos, titulaciones y calendario académico de Función Lenguaje, puede visitar nuestra página web (www.funcionlenguaje.com), escribirnos a info@funcionlenguaje.com o llamar al teléfono 91 506 08 24.

Los derechos de reproducción de los artículos contenidos en esta publicación pertenecen a sus autores.

Índice

Sebald Beham, plagiario.....7

Giorgio Manganelli: El arte de la retórica.....9
Centuria (fragmentos).....11
Cierta licencia poética contra la claridad.....17

La influencia de la ansiedad
Por Andrew Gallix.....23

"En el principio"
Por Fritz Mauthner.....33

Plagio
Por Joan Fuster.....37

Causa Osvaldo Bayer-Oscar Troncoso
Por Juan-Jacobo Bajarlía.....47

Del leer y del escribir
Por Séneca.....53

La ciencia de Alicia
Por Claudio H. Sánchez.....57

Mi vida
Por Marc Chagall.....65

La invención de William Shakespeare
Por Ernesto Bottini.....71
Soneto LX.....91

Tres cazadores en Olimpia
Por Alberto Savinio.....99

Nucas
Por Nicole Brossard.....105

Ocuparse del lenguaje es la forma fundamental de ocuparse del ser humano.

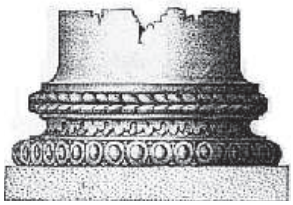
Gerhard Rühm

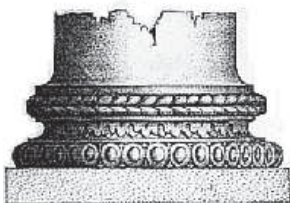
El hombre no puede decir su pensamiento sin pensar su decir.

Louis de Bonald

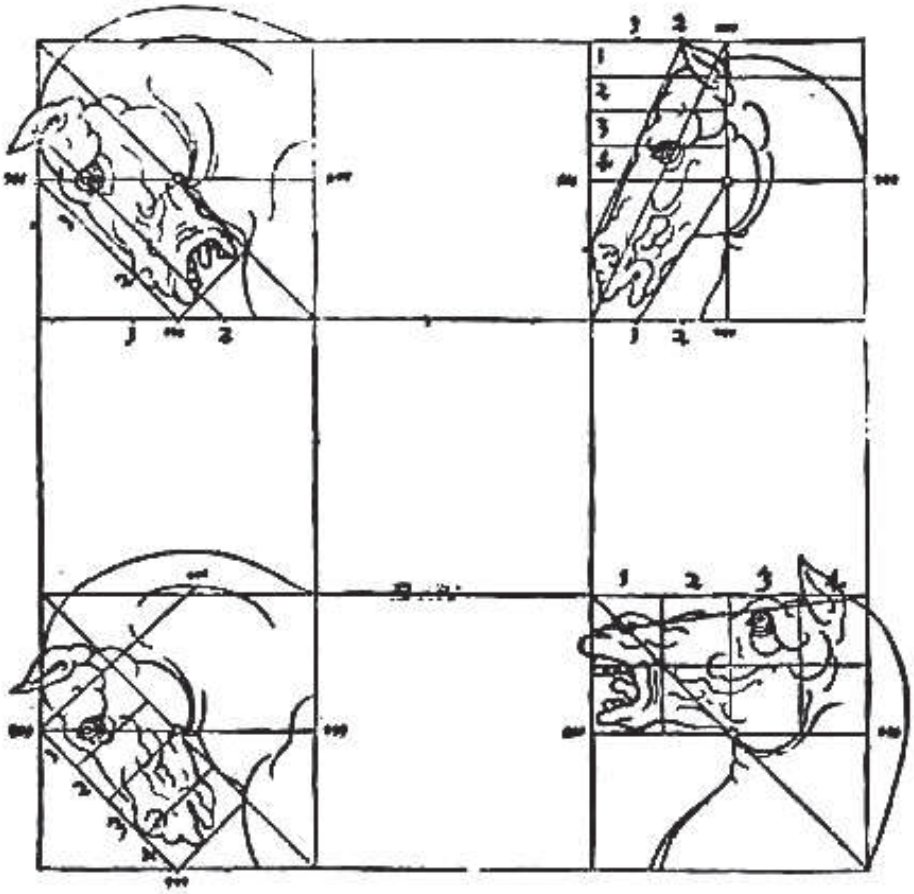
Escribir mejor significa a la vez pensar mejor, encontrar siempre algo digno de participarse a otros y poder hacerlo efectivamente.

Friedrich Nietzsche





Wie ich dir vor verhayssen hab / yn voriger red / dißer Roß haubter noch ein mal auff zureyssen / seynt dyße.



Sebald Beham, plagiario

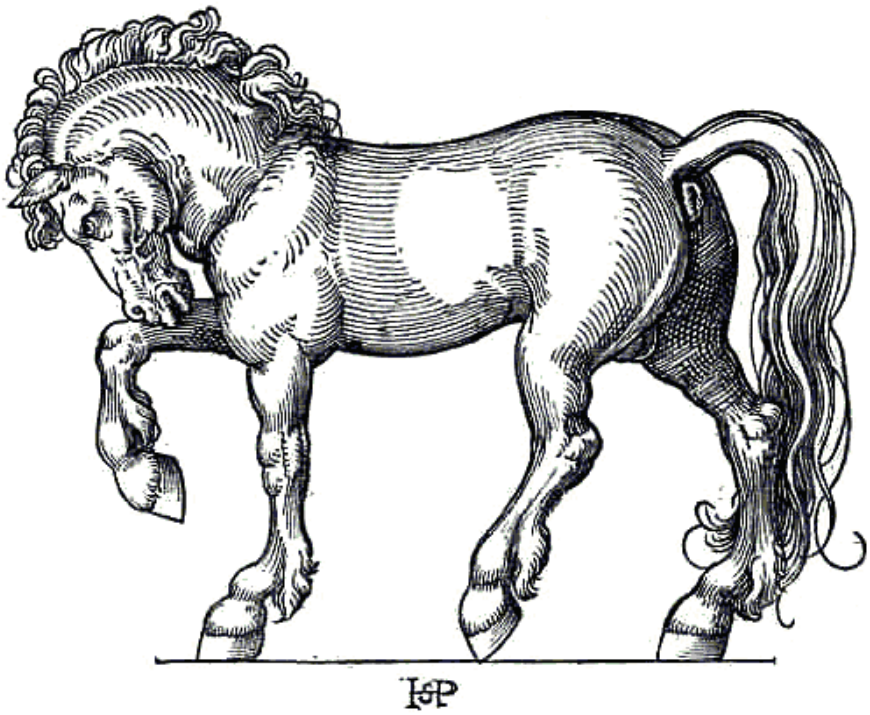
Hans Sebald Beham (1500-1550) fue uno de los continuadores más destacados de Alberto Durero en el arte del grabado y el diseño de xilografías. Su especialidad fueron las miniaturas, en las que alcanzó una verdadera maestría; algunos de estos trabajos, del tamaño de un sello postal, son considerados la más alta cota de una disciplina rigurosa y compleja. Junto a su hermano Barthel, a Albrecht Altdorfer, Georg Pencz y Heinrich Aldegrever, fue incluido en el grupo de los llamados "Pequeños maestros" (*Kleinmeister*), que produjeron la mayor parte de sus obras tras la muerte de Durero. También es reconocido como un importante impresor y tipógrafo.

Nacido y formado en Núremberg, su relación con la ciudad fue problemática. Fue expulsado por el Consejo en 1525, acusado de herejía, blasfemia y desacato a la autoridad. Básicamente, se había opuesto desde una posición católica estricta a los postulados del protestantismo luterano. Aunque pronto se le permitió regresar a Núremberg, perdonado por sus "faltas", en 1528 tuvo que exiliarse nuevamente. En aquella ocasión fue acusado de plagiar a Durero al publicar un estudio anatómico sobre las proporciones del caballo. En realidad, estos estudios eran una reinterpretación del trabajo de Durero, un manual más sencillo y barato de utilizar por los artistas en las planchas y los moldes de imprenta. Fue exonerado como "pintor ateo" pero no como plagiario. Tras este segundo exilio, y después de recorrer varias ciudades, acabó instalándose en Fráncfort del Meno.

Los temas esenciales de sus obras fueron la vida rural y sus pequeños rituales (ceremonias paganas, celebraciones campesinas, etc.), la mitología clásica, los relatos bíblicos, las alegorías cristianas y la Historia. Una de sus marcas distintivas es el tratamiento del

erotismo con el que aborda estos temas, así como el uso de la incipiente perspectiva surgida con el Renacimiento.

Fuera de su copiosa obra, que incluye grabados a buril y al aguafuerte, xilografías, ilustraciones para libros, escudos de armas, naipes y vitrales, poco más se sabe de su vida que lo transmitido por el pintor barroco e historiador del arte Jochim von Sandrart, quien en el siglo XVII se ocupó de la figura y el legado de Sebald Beham en su libro *Teutsche Academie*.



Giorgio Manganelli: El arte de la retórica

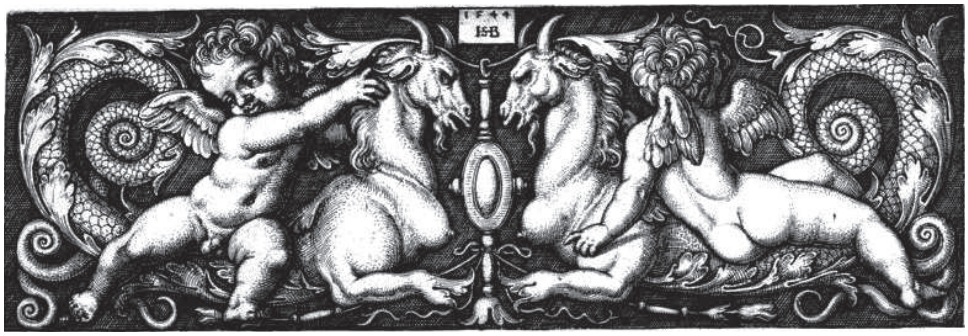
El escritor italiano Giorgio Manganelli (1922-1990) constituye una de las voces más poderosas de la literatura italiana del siglo XX (literatura que no ha escatimado voces poderosas en el largo y tortuoso siglo XX) y de las menos conocidas fuera de Italia. Traducido al castellano principalmente por Joaquín Jordá y Carlos Gumpert, la obra disponible de Manganelli en nuestra lengua es escasa pero representativa de su particular universo imaginario y, sobre todo, de su laboriosa urdimbre retórica. Las editoriales que se han encargado de editarlo en España son Siruela y Anagrama.

Manganelli creía firmemente que la Literatura dialoga con la realidad (formando parte de ella) desde el puro artificio e incluso la mentira (la "menzogna" dirá Manganelli). En este sentido, el núcleo de su obra de ficción gira en torno al pensamiento sobre la construcción estructural de ese artificio del lenguaje codificado llamado Literatura. Enfrentado abiertamente a la ficción cuyo principal interés está puesto en la trama, el argumento y los personajes, la escritura de Manganelli parece girar siempre sobre su propio eje, observándose y analizando sus elementos constitutivos, los infinitos reflejos que es capaz de generar con todas las formas del decir, especialmente las formas que pretenden decir la muerte. Su escritura observa atentamente los procesos en los que se sostiene su condición de posibilidad y explora los márgenes del discurso para expandir sus potencialidades expresivas. Lo esencial de su legado radica en el virtuosismo lingüístico de su prosa, en la desafiante precisión y riqueza de su léxico y en la arrebatada creatividad de su sintaxis. Así las cosas, la labor de sus traductores es encomiable por la tiránica dificultad que entraña encontrar para su escritura un equivalente lingüístico en otra lengua.

Los textos que presentamos a continuación pertenecen a su libro *Centuria. Cien breves novelas-río*, traducido por Joaquín Jordá (1935-2006) y publicado por la editorial Anagrama en su colección "Panorama de narrativas" en el año 1982, ahora

reeditado en la colección "Otra vuelta de tuerca", ocupada en volver a poner en circulación una serie de textos que hace tiempo estaban agotados y que eran prácticamente inhallables en librerías de viejo. El libro, extraño y difícil de clasificar como todos los de Manganelli, apareció originalmente publicado por la editorial italiana Rizzoli en el año 1979 y mereció el prestigioso Premio Viareggio. La traducción de Jordá, sin duda uno de los más grandes traductores que ha tenido la literatura italiana en España, mantiene el pulso y la exactitud de maquinaria perfecta que tiene la obra original.

Como colofón a este pequeño homenaje a Giorgio Manganelli y celebrando la reedición de *Centuria*, publicamos también una traducción de su ensayo "Qualche licenza poetica contro la chiarezza", parte del libro *Il rumore sottile della prosa* (Adelphi, 1994). Los ensayos de Manganelli aguardan, replegados en la lucidez de sus postulados y relegados al uso esporádico de los estudiosos de la literatura italiana, ser traducidos al castellano y publicados en España. Esperamos sirva este homenaje para animar a algún editor local a atreverse a emprender esta tarea necesaria y estimulante.



Centuria (fragmentos)

Por Giorgio Manganelli

Traducción de Joaquín Jordá

2

Un señor de mediana cultura y decorosas costumbres encontró, al cabo de una ausencia de meses, debida a acontecimientos horriblemente bélicos, a la mujer que amaba. No la besó, sino que, apartándose en silencio, vomitó copiosamente. No quiso dar ninguna explicación de aquel vómito a la mujer estupefacta; ni se la dio a nadie; y sólo con paciencia llegó a entender que aquel vómito expulsaba de su cuerpo las innumerables imágenes que de la mujer amada se habían depositado, intoxicándolo amorosamente. Pero, en aquel momento, comprendió que ya no le sería posible tratar a aquella mujer como si entre los dos sólo hubiera existido amor, un amor suave, ansioso únicamente de superar cualquier obstáculo y de tocar la epidermis del otro, para siempre; él había experimentado la toxicidad del amor, y había entendido que la toxicidad de la distancia sólo era una alternativa a la toxicidad de la intimidad, y que había vomitado el pasado para dar lugar al vómito del futuro. Aunque resultara imposible explicárselo a nadie, sabía que precisamente el vómito, y no los suspiros, era el síntoma de un amor necesario, al igual que la muerte es el único síntoma seguro de la vida.

A partir de aquel momento, se halla en la situación deliciosamente atormentada de no poder desdeñar, ni cortejar, ni acariciar, ni contemplar a la mujer que, indudablemente, ama -es más, ama de manera insoportable, ahora que la ha hecho partícipe del vómito-, ni dejarla al margen de su secreto; para aceptarla totalmente debe absorberla, apoderarse de ella hasta el momento en que ella se revele como veneno, cosa que ignora que es, y que él no desea explicarle. Mientras tanto, por doquier, la vida se hace inestable, amenazan nuevas guerras. Los muertos previstos se preparan, y la tierra se reblandece, en espera de fosas. Por todas partes se pegan carteles que explican la sangre. Puesto que nadie habla del vómito, el enamorado piensa que el problema es ignorado o dado por ignorado o excesivamente conocido. Besa a la novia, deja a su antojo la noche de bodas, cabalga vomitando el poderoso caballo de la muerte.

57

En una habitación situada en el cuarto piso de un edificio más solemne que noble, dentro de un apartamento de tres habitaciones más servicios, hay un señor de sienes canosas que, hoy domingo, ha decidido comenzar a escribir un libro. Nunca ha escrito libros, y a fin de cuentas tampoco ha leído muchos, y en general se trataba de libros tontos, o de escaso peso intelectual. A decir verdad, no hay ningún motivo, moral o práctico, por el cual deba escribir un libro; pero durante la noche del sábado al domingo le ha salido en el alma un extraño forúnculo, que incluye la idea de que escribir un libro es una actividad noble y ennoblecedora. Se da cuenta de que en toda su vida nunca ha hecho nada noble, cosa que es absolutamente exacta, pero menos excepcional de lo que cree; ni siquiera ha cumplido los modestos deberes sociales, que más o menos todos cumplen, como casarse, mantener a una esposa y una amante, tener un par de hijos y mandarles a la escuela decentemente vestidos. Ha tenido relaciones frías y abstractas, ya que no le gusta gastar dinero en nada, y sin embargo no es avaro. En realidad, no conoce nada que justifique una utilización ligera y disipada del dinero. No es religioso ni tampoco irreligioso, ya que ambas actitudes exigen una agresividad que él no posee. No lee filosofía, que por otra parte no entendería. Tiene un trabajo burocrático, que no le impone decisiones graves y tampoco le ofrece perspectivas excitantes, que por otra parte no desearía, ya que para él una vida tediosa es mucho más razonable que una vida excitante. Sin embargo, este domingo ha decidido escribir un libro. Quiere ennoblecer su vida pero de una manera clandestina; el libro será publicado póstumamente. O tal vez no será publicado, sino únicamente descubierto al cabo de dos siglos, y él gozará de todas las ventajas de la gloria, sin ninguna de las inútiles dispersiones de energía que la gloria suscita. Existe una dificultad: no sabe qué es un libro; no sabe qué longitud debe tener para ser un libro; no sabe, sobre todo, si debe hablar de algo o de nada. No tiene recuerdos que contar, y tampoco los contaría; ¿escribirá una novela, una divagación, una meditación? Está perplejo. Siente un vago malestar. No, no hablará de amor. Ha intentado abrir el diccionario, pero siempre ha encontrado palabras como «perro» o «tren»; piensa que alguien lo está insultando, e invitándole a huir, y mira alrededor, despacito, haciendo rechinar los dientes.

92

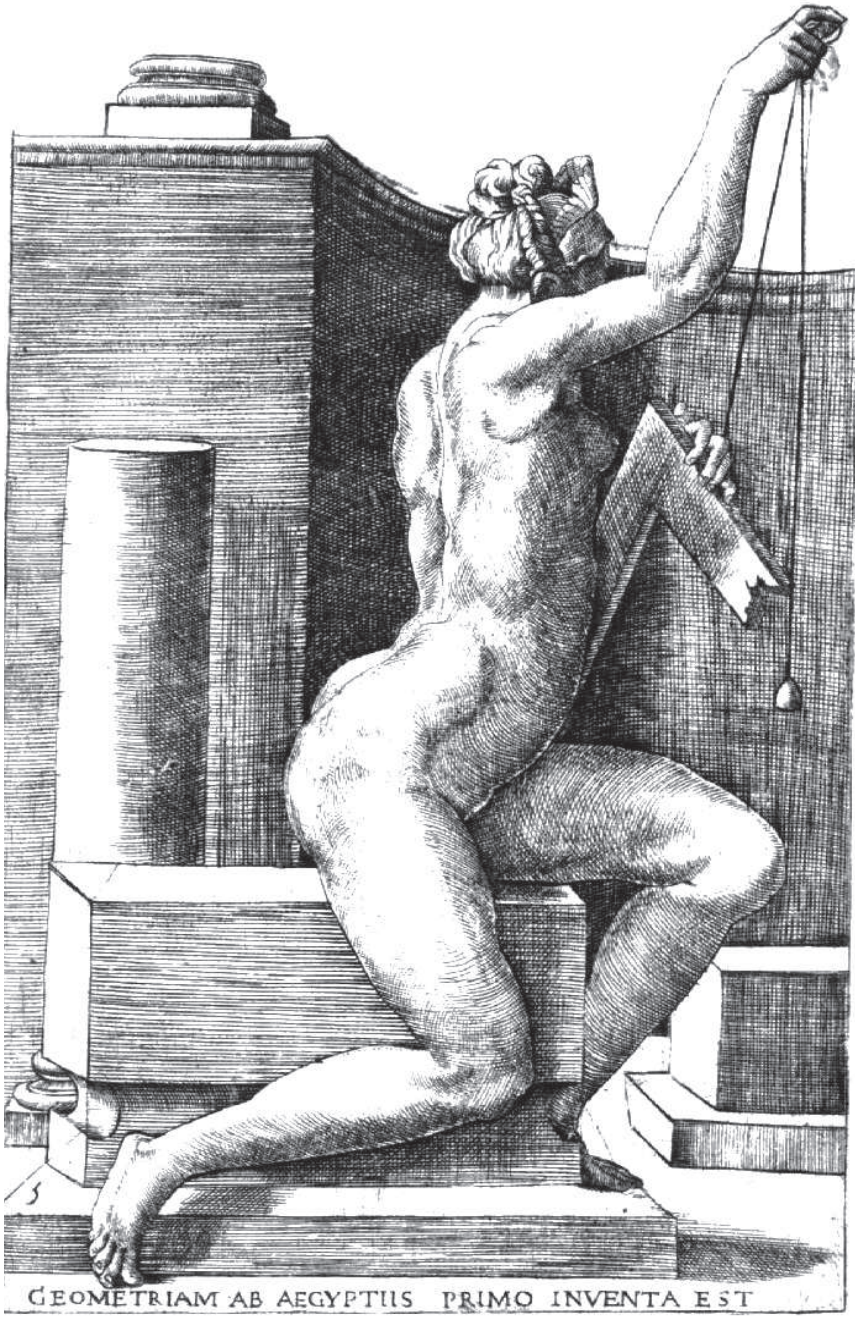
Llegados a cierto punto del camino hay que tener presente la posibilidad de que, ocultos entre los despeñaderos y las espesuras, estén los bandidos. Los bandidos son pequeños, demacrados, desnutridos y melancólicos; no tienen armas de fuego, sino únicamente pedazos de madera recortados como fusiles, pero de manera absolutamente infantil. Nadie, que no sea cómplice suyo, podría temerles como bandoleros de caminos; sin embargo, la aventura de encontrar los bandidos tiene en sí misma tanto de romántico, que son muy pocos los que renuncian a ella, especialmente llegado el buen tiempo. Salen en carroza, porque el asalto sale mejor en carroza que en automóvil o tren. En general, van familias enteras, con los niños y los criados. Para los niños, el asalto de los bandidos es una especie de ceremonia de iniciación, y quien ha sido asaltado tiene historias que contar hasta el día de su boda. En realidad, en la ciudad ya nadie acude al teatro o al circo, sino que se queda en casa hablando de los bandidos, especialmente quien ha sido asaltado a quien no lo ha sido. Cuando una familia de la alta burguesía va a hacerse asaltar, lleva consigo una cantidad razonable de dinero, que no parezca ostentación pero tampoco tacañería, y algunas fruslerías; sobre todo, aquellos regalos que pasan de boda en boda, y que nadie sabe dónde meter. Cuando llegan a uno de los puestos de las emboscadas, dan muestras de apresurarse, de estar alerta, porque piensan que eso infunde ánimo a los bandidos, y les parece a los burgueses un gesto socialmente sensato y loable. Sin embargo, desde hace algún tiempo los bandidos comienzan a escasear; los asaltos han disminuido, y se ha llegado a abrir una investigación para saber qué ha sucedido. Parece que algunos bandidos han comenzado a tender emboscadas en los alrededores de una ciudad vecina, donde la gente no se hace asaltar con los regalos de boda. En efecto, gracias a una Historia del arte en fascículos, los bandidos han mejorado últimamente su gusto, dándose cuenta de que sus casas, llenas de perros de alabastro y muñecas de tamaño natural, eran feas. Esto ha ocasionado tensiones entre ambas ciudades, que nunca se habían visto con buenos ojos. Actualmente, la ciudad, que cada vez sufre menos asaltos -ha transcurrido un mes desde el último-, se está preguntando si debe afirmar que ha derrotado a los bandidos, o intentar atraérselos nuevamente con botines más interesantes, dibujos firmados, libros encuadernados en piel y arcones de anticuario.

Editorial Anagrama, 2011.

1544
IsB

El juez es odioso y virtuoso; sus manos indican sucesivamente destrales, tenazas, hogueras, puñales, venenos, sogas, cruces, tornos, pinzas, arrancauñas, sacaojos. Su lengua me resulta misteriosa, pero su autoridad es indiscutible como los gestos rijosos de sus manos. En la mesa aparecen abiertos de par en par enormes libros que él ojea con iracunda prisa. A los pies de su estrado se ven alguaciles, escribanos, verdugos, fiscales, relatores, testigos falsos y veraces, legajos de documentos. Veo que tiene diez manos, veinte ojos y la saliva rodea las sílabas y apaga su sonido. Sé que busca delitos privilegiados de los que pretende hacerme convicto y confeso. Reconstruye mi vida, día tras día, y acumula los detalles de una estremecedora delincuencia. El pánico y el furor aparecen en el semblante de sus ayudantes, solo la premonición de una tortura inaudita les impide descuartizarme allí mismo. Ignoro cuáles son mis delitos pero puesto que en la biblioteca jurídica del tribunal están todos clasificados, no cabe duda de que todos me tocarán en suerte. Para ayudarles yo prolongo incesantemente mi piadoso pasado, adelanto mi nacimiento, pero algún delito sigue escapándose, podría no alcanzar la totalidad posible de la pena; por consiguiente, me haré eterno.

Giorgio Manganelli. *A los dioses ulteriores.* Traducción de Joaquín Jordá.


GEOMETRIAM AB AEGYPTIIS PRIMO INVENTA EST

Cierta licencia poética contra la claridad

Por Giorgio Manganelli

Traducción de Ernesto Bottini

En la edición del *Messaggero* del pasado 9 de febrero, Edoardo Sanguineti cita con feliz pertinencia una afirmación hecha por Valéry, según la cual la claridad es un concepto tratado habitualmente de forma oscura. Creo que eso está muy bien dicho porque, me parece, este oscurísimo problema de la claridad está viciado *ab origine*: el asunto de la claridad queda confiado al lenguaje, que no es claro ni pretende serlo. El desgaste que provoca ser claro obra a contracorriente del lenguaje, y se produce por el intento de restringir la volátil vitalidad de la lengua, de las frases. "Explicar" significa "plegar el lenguaje para que diga unas pocas cosas, e incluso una sola cosa"; pero el lenguaje es una forma serpenteante, un animal lúbrico. Esto lo sabemos, y cuando no asumimos como irritante e insensata la tentativa de reducir el discurso a una claridad plausible, nos construimos la ficción de decir algo sobre lo que todos estamos de acuerdo, como si cada uno supiera exactamente qué es lo que quiere decir en cada momento. El lenguaje de la política, por ejemplo, es pródigo en la combinación de deliberadas oscuridades y claridades según le conviene.

Por el contrario, el discurso didáctico, destinado a la divulgación de conocimiento entre los ignorantes, tiende a limitar la gama del significado, a borrar el matiz, el halo misterioso que envuelve la lengua. Puede que en el campo científico esta forma de operar sea menos desesperada: pero cuando leemos un texto destinado a la didáctica de la filosofía o de la literatura, estallan todas las contradicciones de la operación. Para la escuela se realizan, naturalmente, apropiados manuales de Historia de la Filosofía, o de la Literatura. Apropiados, en el sentido de que sus autores han leído los textos y organizado una bibliografía adecuada. Pero, ¿es posible glosar una filosofía? Creo que no. La filosofía, ejercida como tal y no como parte de una didáctica, es un tratamiento específico del lenguaje; toma al lenguaje por lo que es. El filósofo, por tanto, está destinado a extraer claridad de la oscuridad en una tarea inusitada y por ello ardua, y será acechado –es la lengua- por la tentación de una claridad que se ajuste a su conveniencia.

El que quiera resumir a un filósofo deberá tener una disposición mental opuesta: deberá explicar lo oscuro, extender lo claro, limar la natural contradicción –el lenguaje genera constantemente contradicciones- y procurar hacer fácil aquello que ha nacido para conquistar las zonas de oscuridad. Recuerdo que de niño leí el

capítulo titulado "Platón" en la vieja y autorizada *Historia de la Filosofía*, de Lamanna[1]. El texto era a su manera claro, concienzudo. Al leer sobre Platón, tuve la sensación de que era impreciso y de que no le hacía justicia. Cuando pude al fin leer los textos de Platón comprendí la diligencia del trabajo de aproximación, poda y moldeado que había emprendido, no sin delicadeza, el profesor. Entonces me di cuenta de que un filósofo es inevitablemente inquietante, y de que un historiador de la filosofía está obligado a ser tranquilizador: se entiende todo y no pasa nada. La filosofía, desde esta perspectiva, es una "materia", y no tiene como finalidad ponernos en crisis con nosotros mismos. El único historiador de la filosofía que no logra tranquilizar es aquel que también es un filósofo, aquel que trata la filosofía ajena con ira y con amor, señalando todo aquello que resulta preocupante con la luz cegadora del lenguaje, sin verse constreñido por el vaivén de la pedagogía.

En definitiva, tiene algo que enseñar solo aquel que no quiere enseñar. ¿Se da alguna circunstancia en la que el lenguaje sea activo, precisamente, a causa de lo que es, de su polimorfismo monstruoso y mistérico? Por supuesto: *eso* es la literatura. ¿Hay una claridad de la literatura? Según yo lo veo, no puede existir tal cosa. ¿Deberíamos entonces decir que un texto literario es inevitablemente oscuro? No exactamente. Pretendo decir que si bien hay textos literarios claros, esta claridad es completamente irrelevante para su existencia como literatura. De igual manera, la oscuridad no dice en sí misma nada decisivo. Si tomamos un poema de Petrarca debemos reconocer, al menos, que es claro. Sería fácil parafrasearlo, hacer un resumen fiel; sería fácil, pero no tendría sentido. La claridad petrarquiana comparte la cualidad más secreta y específica del lenguaje: la complejidad. Un verso como "Quanta aria dal bel viso mi diparte"[2] resulta clarísimo, y a la vez está cargado de una complejidad tan sutil que no solo es imposible de resumir, sino que es imposible de tocar. Un verso es como un fantasma. Todo lo que podemos hacer es verlo, y temerlo. La extraordinaria fascinación que produce Petrarca reside en la compleja densidad insondable sostenida por un léxico y un fraseo "claro". Ahora bien, la complejidad característica del lenguaje, y por tanto de la literatura, sea esta cual fuere, no puede ser resumida. Es más, diría que en literatura no hay nada resumible, y si puede resumirse entonces no es literatura. Así, la historia literaria resulta un enjambre de manifestaciones de afecto, de investigaciones conceptuales, de documentaciones históricas, de análisis de fragmentos de textos. Esto no significa que no pueda haber una bella e incluso una bellísima Historia de la literatura. Pero la condición es la misma que para la Filosofía: la llamada Historia de la literatura debe ser Literatura. Como pasa con nuestro De Sanctis[3], que

está plagado de errores en sus referencias y que unas veces me resulta detestable y otras adorable, como le pasa a cualquier escritor. Pero no todos los escritores son complejos y claros. Hay escritores oscuros. ¿Qué significa esto? Dante fue -y es- un escritor oscuro. Manzoni es claro; Joyce es oscuro. Se ha repetido mucho que la complejidad debía coincidir con la claridad. En realidad no se decía complejidad, sino poesía. *Il canto di Francesca* es poesía, pero *Paradiso* resulta una máquina extremadamente sospechosa. Hoy las cosas son de otra manera. Un escritor puede ser oscuro por fascinación, por sentirse llamado a una suerte de complejidad que solo se alcanza después de atravesar la oscuridad. Cuando Eliot escribió *The Waste Land* pareció un provocador. Pero hoy Eliot es un clásico, y su idea de la oscuridad ha enseñado por medio de qué tinieblas es posible alcanzar el súbito deslumbramiento –no claridad- de lo complejo. Pienso en la Sibila de Dante, en sus "foglie lievi"[4]. ¿Hay algún instrumento capaz de explicar el enigma?

En *Il rumore sottile della prosa*. Adelphi, 1994.

Notas del traductor:

[1]- Eustachio Paolo Lamanna (1885–1967) fue una figura referente de la enseñanza universitaria de la filosofía en Italia. Rector de la Università di Firenze entre 1953 y 1961, Lamanna pasó de apoyar a Benedetto Croce en su resistencia al fascismo a ser uno de sus más prestigiosos defensores.

[2]- Francesco Petrarca. *Canzoniere*, CXXIX, 60: "Cuánto aire de su bella faz me aleja" (versión de Ángel Crespo).

[3]- Francesco De Sanctis (1817-1883) publicó su *Storia della letteratura italiana* en dos volúmenes (1870 y 1871, respectivamente) como un encargo del editor napolitano Antonio Morano. Aunque esta es su obra más famosa, De Sanctis fue uno de los ensayistas y críticos literarios más importantes e influyentes del *Ottocento*.

[4]- Se refiere a *Paradiso*, Canto XXXIII, 64 ("*cosí la neve al sol si dissigilla,/ cosí al vento nelle foglie lievi,/ si perdea la sentenza di Sibilla*"): "así ante el sol la nieve se deshila;/ así en hojas, al aire, en la foresta,/ sus oráculos lanza la Sibila" (traducción del Conde de Cheste).

Más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca de ella misma. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte. No han inventado las sociedades humanas instrumento mejor o más completo de crítica global, creativa, interna y externa, objetiva y subjetiva, individual y colectiva, que el arte de la novela. Pues la novela es el arte que gana el derecho de criticar al mundo sólo si primero se critica a sí misma. Y lo hace con la más vulgar, gastada, común y corriente de las monedas: La verbalización, que es de todos o no es de nadie.

Carlos Fuentes, *Geografía de la novela.*

1529
HSP
HO:
MORS VLTIMA LINEA RERVM

La influencia de la ansiedad

Por Andrew Gallix

Traducción de Iris Bernal

"Llegamos demasiado tarde para decir algo que no se haya dicho ya" se lamentaba La Bruyère a finales del siglo XVII. El hecho de que el propio La Bruyère llegara tarde al afirmar esto (el Eclesiasta y Terencio ya se habían adelantado a él en los siglos III y II AC) venía a demostrar su aserto. Según la precuela de Macedonio Fernández, anterior al Génesis, siempre hemos llegado demasiado tarde. Este autor imagina lo que bien podría haber sucedido cuando Dios estaba a punto de crear el universo. De pronto, una voz clama en el desierto, interrumpiendo el eterno silencio del espacio infinito, la misma que aterra a Pascal: "Todo ha sido escrito, todo ha sido dicho, todo ha sido hecho", se lamenta. El Todopoderoso, que ya ha escuchado esto con anterioridad, sigue adelante sin darle importancia, dando sentido a la famosa ocurrencia de André Gide: "Todo está ya dicho, pero como nadie escucha, hay que volverlo a decir" (*Le Traité du Narcisse*, 1891). En el principio fue el verbo, y el verbo es anterior al principio mismo.

En su obra más influyente, *The Anxiety of Influence* (1973), Harold Bloom argumentaba que los grandes poetas románticos malinterpretaron a sus ilustres predecesores "con el fin de liberar un espacio imaginativo para sí mismos". La figura del padre literario se asesinaba, metafóricamente hablando, a través de un proceso de "transgresión poética". T.S. Eliot ya había expresado una idea similar a propósito de la de Philip Massinger: "Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los malos poetas desfiguran lo que toman, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor, o al menos en algo diferente" (1920). Borges, discípulo de Macedonio, al cual Bloom hace referencia, compartía la misma longitud de onda (aunque en el extremo opuesto del dial) cuando exclamaba que "cada escritor crea sus propios precursores" (1951).

Según Bloom, este sentimiento de inferioridad es, más que un fenómeno característico del Renacimiento, el motor principal de la historia de la literatura:

"Llegar tarde no me parece en absoluto una condición histórica, sino una situación que pertenece al hecho literario como tal". A lo largo de los siglos, la creación literaria ha sido siempre un diálogo de dos direcciones entre el pasado y el presente (el primero subsiste en el segundo; el segundo arroja luz sobre el primero). En sus *Essais* (1580), Montaigne ya se quejaba de la multiplicación de exégesis parasitarias: "Es más laborioso interpretar las interpretaciones que interpretar las cosas, y hay más libros sobre libros que sobre cualquier otro tema: no hacemos más que parafrasearnos unos a otros". George Steiner, otro crítico sincero de "el Leviatán de papel del discurso secundario", sostiene que la forma más elevada de paráfrasis se halla en la propia literatura: "Cuando el poeta critica al poeta desde el interior del poema, la hermenéutica lee el texto viviente que Hermes, el mensajero, ha traído del reino de los muertos inmortales" (*Real Presences*, 1989). Esto implica que la creación literaria no trata sobre la expresión del yo, sino sobre la recepción y la transmisión. "El verdadero poeta es hablado por el lenguaje, el poeta es el médium elegido, por decirlo así, en virtud de su naturaleza osmótica, permeable, gracias a lo que Keats denomina su 'capacidad negativa'. Antes de ser nuestro, el acto de recepción es el del artista-creador" (*Grammars of Creation*, 2001). Lo que llama la atención es que Steiner, cuya concepción de la literatura deriva de sus creencias religiosas, debería estar totalmente de acuerdo, en este punto, con Tom McCarthy, que viene, por decirlo de alguna manera, del otro lado de las barricadas. Para el autor de *C* (2010) -una novela que versa sobre la ficción como recepción y transmisión-, "el escritor es un receptor y el contenido ya está ahí. La tarea del escritor es filtrarlo, ejemplificarlo y remezclarlo; no de forma aleatoria sino de forma consciente y atenta". Dándole la vuelta a la cronología, él considera *Finnegans Wake* como el código fuente de la ficción anglófona: un nuevo comienzo, más que un hiato o un punto y aparte. Por supuesto, McCarthy es un gran admirador de Maurice Blanchot, quien afirma en *La Part du Feu* que "la literatura, al igual que el discurso cotidiano, comienza con el final"; con lo que quiere decir la muerte (como posibilidad o imposibilidad). Si la literatura comienza con el final, concluye con el principio ya que la creación literaria, bajo su punto de vista, es una búsqueda maldita de su fuente de inspiración. Así como Orfeo no puede evitar mirar atrás para ver a Eurídice en la oscuridad del Hades (y de esta forma perderla para siempre) el escritor sacrifica su obra para permanecer fiel a su origen dionisíaco y oscuro. A la pregunta "¿dónde va la literatura?", Blanchot nos da la siguiente respuesta: "La literatura va hacia ella misma, hacia su esencia, la cual es su desaparición" (*Le Livre à Venir,* 1959). El "contenido" está "ahí fuera" -siempre ahí- toda la literatura es "paráfrasis": "¿Quién estaría interesado en un discurso nuevo y no transmitido? Lo importante no es contar, sino volverlo a contar, y en esta repetición, contarlo de nuevo como si fuera la primera vez" (*L'Entretien Infini*, 1969). Los escritores modernos deben "comenzar de cero en cada ocasión" mientras que sus ancestros simplemente tenían que "rellenar una forma dada" (Gabriel Josipovici, *What Ever Happened to Modernism?*). La imposibilidad de empezar de cero (la ausencia de

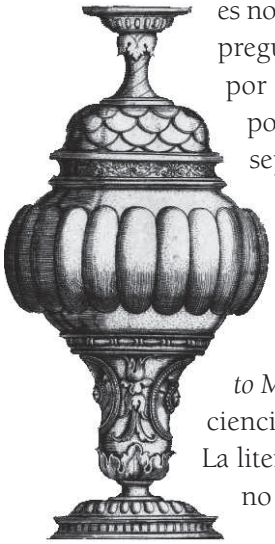
una "primera vez" definitiva) significa que la literatura fracasa al comenzar una y otra vez, como si se tratara de una compulsiva repetición inducida de forma traumática. En otras palabras, no cesa de acabar. La novela, dice Tom McCarthy, ha estado "viviendo su propia muerte" desde *Don Quijote*; la "experiencia del fracaso" es parte integral de su ADN. Si no estuviera muriendo, no estaría viva.

Escribiendo para el New York Review of Books en 1965, Frank Kermode afirmó que "el destino específico de la novela, considerada como un género, es el de estar siempre muriendo". Y proseguía afirmando que la muerte de la novela era "el material sin el que la literatura moderna es inimaginable". Esta cuestión de la muerte de la literatura es de hecho tan antigua como la propia literatura. Se puede rastrear hasta Juvenal y Tácito, pasando por David Shields, Samuel Richardson, y llegando a los escribas del *fin-de-siècle*. Para Richard B. Schwartz, el asunto empezó a torcerse en el Renacimiento tardío: "la Literatura en mayúsculas realmente murió con la aristocracia que la consumía" (*After the Death of Literature*, 1997). Según Steiner, el declive comenzó con la crisis lingüística que acompañó al auge de la novela. Después del siglo XVII (después de Milton), "la esfera del lenguaje" dejó de abarcar la mayor parte de la "experiencia y la realidad" ("The Retreat from the Word", 1961). Las matemáticas se volvieron cada vez más difíciles de traducir al lenguaje; la pintura post-impresionista escapaba de toda verbalización; la lingüística y la filosofía destacaban el hecho de que las palabras se refieren a otras palabras... La proposición final del *Tractatus* (1921) de Wittgenstein atestigua esta intrusión de lo innombrable: "De lo que no se puede hablar, hay que callar". Tan solo cuatro años antes, Kafka había conjeturado que quizá hubiera sido plausible escapar al canto de las Sirenas, pero no a su silencio.

Harold Bloom tiene razón: llegar tarde no es simplemente una "condición histórica". Después de todo, ya era uno de los temas principales del *Quijote*. Así como señala Gabriel Josipovici, "este sentimiento de haber llegado, de algún modo, demasiado tarde, de haber perdido para siempre algo que alguna vez fue una posesión común, es una preocupación clave, la preocupación fundamental del Romanticismo" (*What Ever Happened to Modernism?*, 2010). En contra del ambiente de deterioro de la confianza en los poderes del lenguaje -igual que el "desencanto del mundo" de Schiller se estaba volviendo más aparente, y la legitimidad del escritor, en un "tiempo destituido" (Hölderlin) de Dioses ausentes y Sirenas mudas, parecía cada vez más arbitraria- la literatura llegó a ser considerada como un "absoluto" (Phillipe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'Absolu Littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1968). Walter Benjamin describió de forma célebre el "lugar de nacimiento de la novela" como "el individuo en soledad", un individuo aislado de la tradición que

no puede reclamar ser el portavoz de la religión o la sociedad. Tan pronto como este "individuo en soledad" se elevaba al estatus de un alter deus, la tardanza esencial a toda la creatividad humana resultaba obvia. "Ninguna forma artística", dice Steiner en *Grammars of Creation* (2001), "nace de la nada. Siempre viene *después*" y el "creador humano se enfurece ante [este] venir *después*, al ser, para siempre, segundo con respecto al misterio original y originador de la formación de la forma" (*Real Presences*, 1990). William Marx ha analizado con gran maestría cómo en Francia las desmedidas reivindicaciones para la literatura condujeron a esta decadencia prolongada. Esta evolución, de lo sublime a lo ridículo, tuvo lugar en tres etapas. A finales del siglo XVIII, la literatura se transformó en un sucedáneo de la religión. En una segunda etapa, marcada por la arrogancia, los escritores intentaron aislarse del resto de la sociedad (el arte por el arte) desencadenando de este modo un proceso de marginalización. En una última fase, la devaluación de la literatura (a los ojos del público en general) fue interiorizada por los propios escritores e incorporada a sus obras (*L'Adieu à la Littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe- XXe siècles*, 2005).

En sus *Vorlesungen über die Ästhetik* (compiladas en 1835), Hegel declaró, de manera brillante, que el arte se había transformado en "algo del pasado". No quería decir con esto, como a menudo se ha creído, que el arte y la literatura estuviesen muertos, o incluso en decadencia, sino que no podían seguir transmitiendo de forma adecuada las más elevadas aspiraciones espirituales de la humanidad. En otras palabras, no podían seguir siendo el instrumento para expresar lo Absoluto. Influido por Hegel, Blanchot se pregunta: "¿Está el arte alcanzando su final? ¿Está pereciendo la poesía por haberse visto reflejada en sí misma, igual que aquel que muere después de contemplar a Dios?" (Le *Livre à Venir*). Si, como él propone en otro sitio, "la literatura surge en el momento en el que la literatura se convierte en una pregunta", entonces la respuesta es no (*La Part du Feu*, 1949). Sin embargo, al transformarse en una pregunta, la literatura se transforma a su vez en su propia respuesta, por lo que ya no es capaz de sincronizarse consigo misma. Uno podría alegar que la literatura es entonces la distancia que la separa de sí misma. "Aquellos viejos tiempos", anteriores al Génesis según Witold Gombrowicz, "cuando Rabelais escribía cómo un niño hacía pis contra el tronco de un árbol" habían acabado. "Retroceder al universo de los géneros literarios no es una opción", ratifica Gabriel Josipovici, "como tampoco lo es un retorno al mundo del *ancien régime*" (*What Ever Happened to Modernism?*). Esta crisis de identidad se agravaba por una conciencia cada vez mayor de las limitaciones de la creación literaria. La literatura ya no sabía exactamente lo que era, pero sí sabía lo que no era, lo que ya no era capaz de hacer. "Ser moderno", como



declaró Roland Barthes, "es conocer lo que ya no es posible". Es también anhelar esa imposibilidad, en la forma en la que Borges lo hacía en "el otro tigre, el que no está en el verso". Tom McCarthy afirma que una novela es "algo que contiene su propia negación", que clama contra sus propias limitaciones. Según este autor, la literatura es "un medio que sólo marcha cuando no funciona": es "un fallo en el sistema, igual que un fallo en el ordenador". "Fracasa otra vez. Fracasa mejor", como decía Beckett en *Worstward Ho* (1983). Para Blanchot, es precisamente esta imposibilidad esencial de la literatura (su incapacidad para convertirse en una instancia del Absoluto hegeliano) lo que la preserva como posibilidad. La obra está siempre *por venir*.

La potencialidad, el angustioso vértigo de la libertad, es fundamental para la modernidad literaria. Pierre Menard responde a la arbitrariedad de la ficción (puesta de relieve por la libertad creativa) reescribiendo palabra por palabra *Don Quijote* y, de este modo, convierte la contingencia en necesidad ("Pierre Menard, autor de El Quijote", 1939). Otra respuesta a esta cuestión es la de Henry James, que permite al lector sentir "la narración como podría haber sido" tras "la obra construida y limitada a la que él da vida" (*Le Livre à Venir*). Una creciente reticencia a dar vida a cualquier obra, por muy limitada que sea, se hizo sentir desde el siglo XVIII en adelante. En *Sygdommen til Døden* (1849), Kierkegaard observó cómo "se hace cada vez más plausible porque nada se vuelve real". Llevando esta lógica hasta el extremo, Rousseau afirma que "No hay nada más bello que lo que no existe", mientras que Keats resaltaba la belleza innombrable de las melodías "no escuchadas" ("Ode on a Grecian Urn", 1819). Una figura emblemática, como señala Dominique Rabaté (*Vers une Littérature de l'épuisement*, 1991) es el "demonio de la posibilidad" *lui-même*: Monsieur Teste de Valéry, que se niega a reducir el campo de posibilidades convirtiendo cualquiera de ellas en realidad. Es un claro precursor del Ulrich de Musil -el epónimo *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-42)- al cual Blanchot describe como alguien que "no dice que no a la vida sino que aún no, quien finalmente actúa como si el mundo no pudiera nunca empezar excepto al día siguiente". Otra figura representativa es Lord Chandos, de Hofmannstahl, el cual, habiendo renunciado a la literatura porque el lenguaje no puede "penetrar en el núcleo más íntimo de las cosas", llegó a personificar un motín mudo instigado (en la vida real) por Rimbaud (*Ein Brief "Lord Chandos"*, 1902). Estos escritores cada vez más reticentes, los cuales, como el Bartleby de Melville, "preferirían no hacerlo" ("Bartleby, the Scrivener", 1853), son los que Jean-Yves Jouannais denominó "artistas sin obra" (*Artistes sans oeuvres*, 1997); los partidarios de lo que Enrique Vila-Matas denomina la "literatura del no" (*Bartleby y compañia*, 2000).

La literatura ha ido muriendo inexorablemente a lo largo del siglo XX. En 1925, José Ortega y Gasset escribió sobre el "declive" de la novela. En 1930, Walter Benjamin afirmaba que estaba en "crisis". Theodor W. Adorno creía que no podía

haber poesía después de Auschwitz. En 1959, Brion Gysin (el de los "cut-ups") se quejaba de que la ficción llevaba un retraso de cincuenta años con respecto a la pintura. A principios de los '60, Alain Robbe-Grillet criticó la momificación de la novela en su encarnación del siglo XIX. En 1967, John Barth publicó "The Literature of Exhaustion", texto en el que hablaba de "la extenuación de determinadas formas o el agotamiento de determinadas posibilidades". Ese mismo año, Gore Vidal diagnosticó que la novela estaba exhalando su último aliento. "Debemos continuar durante mucho tiempo hablando de obras y escribiéndolas, haciendo como que no nos damos cuenta de que la iglesia está vacía y que los feligreses se han ido a otra parte, a ocuparse de otros dioses". En 1969, Ronald Sukenick publicó una colección de relatos breves titulada *The Death of the Novel*. A comienzos de los '70, el Nuevo Periodismo de Tom Wolfe fue considerado por algunos como el futuro de la escritura creativa. La muerte de la literatura y el mundo tal y como lo conocemos hoy en día, se convirtió en un tema de actualidad entre los académicos estadounidenses a principios de los '90 (ver, por ejemplo, la obra de Alvin Kernan titulada con gran acierto *The Death of Literature*, 1992). Habitualmente, argumentaban que los Departamentos de Inglés habían sido secuestrados por los estudios culturales, la Filosofía Continental y la corrección política enloquecida (a la que Bloom ha denominado "Escuela del Resentimiento").

Desde entonces, han ocurrido dos cosas. La novela -que fue creada con el propósito de fusionar la poesía y la filosofía (según los primeros Románticos alemanes), de contener los demás géneros e incluso, el universo entero (siguiendo la concepción de Mallarmé acerca de El Libro o el sueño de Borges de una "Biblioteca Total")- ha sido relegada a la "ficción", un género que aborda la creación literaria como si el siglo XX nunca hubiera existido. Al mismo tiempo, la era digital ha llevado el exceso de información (del cual ya se quejaba en su momento el Eclesiasta) a un nivel completamente nuevo. Como consecuencia de esto, David Shields cree que la novela ya no está capacitada para reflejar la compleja vitalidad de la vida moderna: él prescribe nuevas formas híbridas de escritura (*Reality Hunger*, 2010). El poeta estadounidense (y fundador de UbuWeb) Kenneth Goldsmith nos pide encarecidamente que dejemos de escribir del todo para centrarnos en recombinar los textos que hemos ido acumulando a lo largo de los siglos (*Uncreative Writing*, 2011). Trasladando el retrato que James Joyce hizo de sí mismo como "el hombre del corta y pega" a la era digital, Mark Amerika afirma que hoy en día todos somos "remezcladores". Sin embargo, ¿qué ocurriría si, tal como se preguntaba Lewis Carroll, las combinaciones de palabras fueran limitadas y ya las hubiéramos utilizado todas?

Según Steiner, somos "agonistas", "vamos rezagados": "No tenemos más comienzos" (*Grammars of Creation*). Para nosotros, el lenguaje "está desgastado por el uso" y el "sentido de revelación, de profuso conocimiento" exhibido por los escritores del periodo Tudor, Isabelino y Jacobeo "nunca ha vuelto a ser plenamente recuperado".

En vísperas de los innombrables horrores de la Segunda Guerra Mundial, Adorno ya sentía que "los cadáveres de las palabras, palabras fantasmales" era todo lo que habíamos dejado. El lenguaje se había corrompido, irremediablemente arruinado por "el uso de la tribu" (Mallarmé). ¿Es que acaso ya no podemos seguir el mandato de Ezra Pound de "hacerlo nuevo"?

"Incluso la propia originalidad ya no es capaz de sorprendernos", escribe Lars Iyer en un destacable ensayo publicado recientemente por *The White Review.* Según este novelista y catedrático de filosofía, vivimos en "una era de palabras sin precedente" pero en la cual los Novelistas Importantes han dado paso a "una legión de escribas". La literatura tan sólo sobrevive como ficción literaria kitsch: una "parodia de estilos pasados"; "una pantomima de sí misma". Este es un terreno que Andrew Marr ha revisitado a comienzos del siglo XXI. La novela, hoy en día, "no reivindica ampliar los límites del modo en que entendemos el mundo" y se encuentra anclada a finales del siglo XIX: "Los cientos de buenos artesanos de la novela, que aprendieron de forma laboriosa y detallada las lecciones acerca de la construcción de la trama y los personajes, dónde ser recargados y cuándo lacónicos, se han convertido en réplicas modernas de máquinas pensantes llevadas a su máximo nivel de desarrollo hace un siglo. Es como si el motor de combustión interna hubiera sido perfeccionado en 1870 y todos los coches de hoy en día fueran simples modelos victorianos con un estilo actualizado". La conclusión a la que llegó Marr fue que la novela –tal como ocurrió anteriormente con "la sinfonía, el ballet, el arte figurativo o la cerámica esmaltada"– podría haber perdido ya su esplendor: "... las grandes obras, el tiempo de los descubrimientos, está muerto y no puede ser reabierto" ("Death of the Novel", *The Observer* 27 de Mayo de 2001). En "The Literature of Exhaustion", John Barth ya había pronosticado cómo "las ultimidades sentidas de nuestro tiempo" (por ejemplo, el mismísimo final de la novela como "forma artística mayor", tal como mencionaba Marr) podrían convertirse en alimento para obras futuras. En este sentido, Iyer da en el clavo. En su opinión, no estamos escribiendo las páginas finales de la literatura (su conclusión) sino más bien su "epílogo": la nuestra es "una literatura después de la literatura". Mientras que los poetas Románticos de Bloom se sentían "subsidiarios" frente a sus ilustres predecesores, Iyer cree que hemos llegado demasiado tarde, y punto. La literatura hoy en día ya no es "la Cuestión en sí misma, sino la Cuestión que se ha desvanecido". La tarea del escritor es "conjurar al fantasma" de una tradición que se ha dado por vencida. De este modo, las novelas de Tom McCarthy, Lee Rourke o el propio Iyer no son tanto la evidencia de un revival del *noveau roman*, sino ejemplos de un nuevo tipo de ficción ontológica que explora las posibilidades perdidas del Modernismo.

Según Kathleen Fitzpatrick, la muerte de la novela ha sido utilizada por los novelistas como un ardid para garantizar su supervivencia (*The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*, 2006). Nos queda comprobar si, como afirma Iyer, nos hemos adentrado en una era post-literaria, o si por el contrario, la crónica acerca de la muerte de la literatura ha sido magnificada una vez más.

Una versión reducida de este artículo fue publicada en el periódico británico The Guardian, el 10 de enero de 2012, con el título In theory: the death of literature.

Horacio o Boileau ya dijeron antes la misma cosa. Te tomo la palabra, pero yo lo he dicho como algo propio; ¿y no puedo acaso tener después de ellos los mismos pensamientos que otros tendrán después de mí?

La Brùyère

No podríamos vivir cómodos sin olvidar en cierta medida que ya todo ha sido dicho mejor de lo que nosotros mismos podemos expresarlo.

George Eliot

Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito. [...] No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. ¿Y por qué, dios mío, hago eso? Creo que en el fondo, detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace ya tiempo que pienso que en novela todo es cuestión de estilo.

Enrique Vila-Matas. *Intertextualidad y metaliteratura*. (Alocución en Monterrey)

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente.

Roland Barthes. *La muerte del autor*. Traducción de C. Fernández Medrano.

“En el principio”

Por Fritz Mauthner

Traducción de José Moreno Villa

«En el principio», esto quiere decir precisamente en el principio de la eternidad, o más aún, cuando el mundo, esto es, la eternidad, principió. Una fantasía poética. La metáfora es más palpable en el hebreo. En el principio -en la testera. El mismo Lutero traducía algo vagamente «al principio», mientras vertía ya a la moderna el comienzo del evangelio de San Juan (εν αρχη) «en el principio». Con el «en el principio» quería él pensar en el principio de la eternidad, y con «al principio» en el final de una eternidad y el comienzo de una época nueva.

El «en el» o «al principio» de la Biblia nos emociona poética y eternalmente. Y de esto ha salido la idea archiburguesa de un tiempo larguísimo que en el principio principió y termina el día del juicio final. No es necesaria para nadie una prueba de que el nexo causal, que es para nosotros el mundo, no tuvo principio. «En el principio» es, pues, prosaicamente un disparate.

«Creó». El verbo «crear» ha pasado del lenguaje infantil y nodrizo del pueblo a nuestro caudal. Una preciosa palabra de fábulas y poetas. La palabra mágica de la fe. Más tarde, imaginó realmente el burgués al anciano de arriba como un brujo panadero que fabricaba el pan sin harina. Hoy ha bajado tanto el concepto de crear que ya sólo la mezquindad predica contra la conservación de la materia (o como se apellide a la verdad tras estas palabras de moda). En nuestro concepto del mundo, crear es un disparate.

«Dios». En el primitivo texto hebraico se decía dioses. Los dioses eran figuras perfectas de poetas realistas. Y Dios es algo no menos hermoso, pero sí más negativo, descubrimiento de un poeta idealista. A Dios se abraza todavía el débil, especialmente cuando tiene mucho dinero o grandes dolores. Por esto llama el burgués a aquellos para los cuales éste es un concepto vacío, con un nombre negativo y aversivo. Les llaman ateos a los sin Dios, como si el teísmo fuera lo más natural por estar tan

difundido. Algo así como si en una casa de ciegos llamáramos no ciegos a los médicos y guardianes por tener vista.

«Cielo y tierra». Pudiera creerse que estos dos términos debieron quedar fuera, puesto que son los que saltan a la vista a cualquier pollito recién nacido; la tierra, cuando él picotea, y el cielo, cuando bebe. Pero si observamos más fielmente, veremos que de estos conceptos no han quedado más que las palabras y no el sentido. Para los viejos escritores de la Biblia, el cielo era algo abarcable, una cúpula abombada, una vivienda para el dios amado, desde donde, descorriendo un cerrojo, podía decir: éste es el principio, y con sus aparatos comenzar a fabricar pan sin harina. Pollitos y personas hay que siguen creyendo en un cielo semejante. Pero lo calculado por los astrónomos es ya de una generalidad tal, que para cualquier escolar esa gran cúpula no pasa de ser una ficción óptica, sin un átomo de realidad. Antiguamente podía preguntarse dónde habitaba Dios antes de crear el cielo; hoy, cada muchacho contestaría: el cielo es una ilusión. Este mismo escolar tiene hoy, de la tierra, otro concepto que los escritores bíblicos, para los que, infantil y poéticamente, era un jardín en medio del mundo. Bien observado: la tierra como el Todo. Por lo demás, «Tierra» significa sólo el suelo, en el que se cae y se es enterrado. La evolución de sentido (a la que no han atendido los eruditos) alcanza en su mayor parte a «la tierra» como Todo. Hoy ella es un granito de arena en un lugar cualquiera del borde de fuerza de un sol, que flota en cualquier parte. Al cielo y a la tierra se los ve como antiguamente, pero sus viejas imágenes han quedado vacías. Y no hay que olvidar que en muchos lenguajes asiáticos, «Tierra y cielo» corresponden unidos como una sólida expresión o locución, y que así, el lenguaje prescribió al dios que creó la tierra la creación también del cielo, en donde él vivía ya trabajando.

Y ya no quedan libres, de la primera y monumental frase de la Biblia, más que las palabras «en el» e «y». Nuestra crítica filológica no se arredra tampoco más adelante ante el análisis de estas palabras ligadoras, reconociendo sus orígenes y muertes y la imprecisión de sus sentidos.

Y tal como la primera frase de la Biblia, dejaría demostrar su envejecimiento e imposibilidad de representación cada página de cada libro anterior a nuestra generación, si alguien se tomara la molestia de escribir en sentido inverso la historia cultural.

En *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (*Contribución a una crítica del lenguaje*). Edición de Adan Kovacsics. Editorial Herder. Barcelona, 2001.

Fritz Mauthner (1849-1923) fue un escritor, crítico teatral y filósofo alemán. Escéptico radical y filósofo del lenguaje visionario, su obra y su pensamiento fueron muy influyentes en autores como James Joyce, Samuel Beckett o Jorge Luis Borges.

"¿De manera que creen ustedes de veras que puede elaborarse colectivamente una obra de arte?" "¡Pero claro!", me replicó sorprendida. Y se quedó confusa, porque yo no dije palabra, con las orejas levantadas: Beaumont & Fletcher, las "Xenien" de Goethe y Schiller. ¿Claude Lorrain? Sus figuras habían sido terminadas por sus discípulos. "¿El plagio? ¿Qué es al fin de cuentas sino reconocer la propia modestia? ¿Reconocer que a uno le falta algo? Es decir, lo que toma de otro. Hay, por ejemplo -digamos- finos psicólogos que no tienen el menor sentimiento por la belleza de la naturaleza: ¿es ésa una razón para que los paisajes de sus libros queden incompletos? ¡Qué tontería!" "¿Y quién es entonces el autor de la novela así fabricada?" "Combinado ocho", respondió ella alegremente. "¿Y a la obra compuesta con este procedimiento, no le faltará... homogeneidad? ¿Cohesión en las ideas?": "¿Se refiere usted a la limitación del individuo?", me preguntó, pero se contuvo en seguida: "¿A los límites de su talento? Un individuo nunca es perfecto. Nosotros procuramos llenar sus lagunas, mediante una selección minuciosa y una combinación de espíritus que tengan afinidad, pero dones diferentes, que agreguen algo". (Y me dio todavía mil detalles divertidos sobre la composición de estos combinados de artistas: nada quedaba librado al azar. Sus miembros debían tener todos el mismo temperamento -melancólico, a mi juicio-, pertenecer al mismo grupo sanguíneo; haber tenido las mismas impresiones en la infancia y la misma experiencia de la vida. Pero se distinguían precisamente por un talento particular: uno era capaz de idear las intrigas más complicadas; el otro, los modos de expresión más profundos; el tercero, tenía una facultad particular en el colorido de su vocabulario. La joven del flequillo era "especialista en errotissmo", como hubo de decirme Jelena, ruborizándose deportivamente.

Arno Schmidt. *La República de los sabios*. Traducción de Luis Alberto Bixio.

El diccionario, que nos presenta miles de palabras con las cuales somos libres de componer poemas o tratados de física, cartas anónimas o listas de productos alimenticios, está absolutamente "abierto" a cualquier recomposición del material que muestra, pero no es una obra. La apertura y el dinamismo de una obra consisten, en cambio, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples.

Umberto Eco. *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué.

Plagio

Por Joan Fuster

Traducción de Isabel Mirete

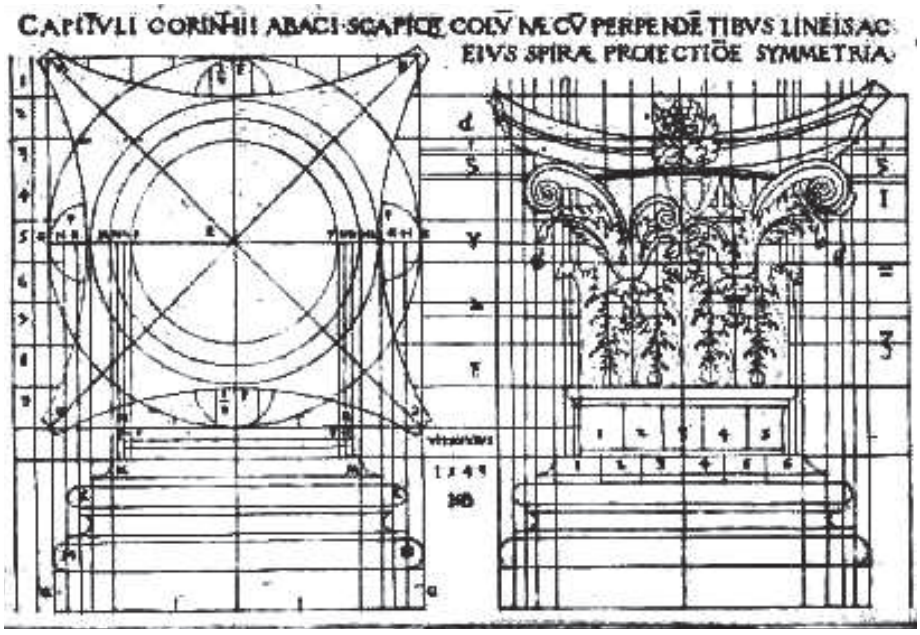
"El plagio no había sido considerado nunca una cosa criticable. Hoy lo es porque el escritor que lo practica es considerado por sus compañeros como un hombre que infringe las leyes de la caballería comercial". Encuentro estas palabras en un viejo papel de Josep Pla (*Revista de Catalunya* IV [1927], 570). Pla, según la fama, ha sido siempre un gran defensor del plagio, e incluso -si damos crédito a algunos de sus críticos y a determinadas semiconfesiones que él mismo ha hecho- un gran practicante del plagio. No hay para tanto, claro: Pla, más que plagiar, ha echado de menos el poder plagiar; más que salir en defensa del plagio, se ha burlado de la pretensión "originalista" que caracteriza la actividad literaria y artística de nuestra época. De todos modos, frases como las citadas nos exponen unas ideas muy juiciosas sobre el problema. Ideas que, ni que decir tiene, han escandalizado discretamente a esas honorables personas que con ilusiones sacerdotales se inscriben en el ramo de la pluma. Es muy comprensible que el escritor ampurdanés reaccione así ante la cuestión del plagio: según su concepto de la literatura, exento de manías trascendentales, el escrúpulo de copiar no va más allá de una histérica "*collonada*". Dos son, al parecer, las razones que constituyen el fondo de la justificación que Pla nos da del plagio. Una histórica: "Los antiguos no hicieron otra cosa que plagiarse mutuamente sin tregua". Otra empírica: Hay que aprovechar lo que tenga de aprovechable el esfuerzo ajeno, ya que "entre todos lo hacemos todo". Por otro lado, y entre bastidores, la fatigada voz del Eclesiasta no deja de recordarnos que no hay nada nuevo bajo el sol...

De todos modos, el texto reproducido al principio de esta nota deja entrever un punto insinuante que deberíamos tener en cuenta. El plagiario, dice Pla, es un escritor que "infringe las leyes de la caballería comercial". ¿No será ésta en realidad una de las causas más vivas de la repugnancia al plagio que predomina en las literaturas modernas? No la única, evidentemente. Los factores y las circunstancias intrínsecas a

la evolución cultural coincidirían también en ello. La progresiva tendencia al individualismo que Europa contempla a partir del Renacimiento ha afectado profundamente la moral profesional del hombre de letras. La obra literaria ha sido o ha tendido siempre, sin duda alguna, a ser "creación personal", trabajo irreductible y expresivo de quien lo hace. Pero tampoco esto se ha manifestado o ha tendido a manifestarse de la misma manera ni con idéntica intensidad. El oficio de escribir ha tenido, a lo largo de la historia, muy diversas y divergentes implicaciones sociales, y resulta de un anacronismo notorio suponer que la actitud "literaria" de Horacio era igual a la de un Victor Hugo, la de Kafka similar a la de un goliardo o un trovador, o la de un piadoso hagiógrafo medieval comparable a la de un Rimbaud. En contraste con los hábitos intelectuales de la Edad Media, el Renacimiento -hablo en general, claro, está- introduce un sentido nuevo de valoración de la personalidad, que se acentúa en el caso del escritor laico. El poeta, el narrador, el filósofo, ya no se limitan a hacer "una obra" -que a menudo podía circular como anónima y válida por sí misma-, sino que aspiran a hacer "su" obra: una obra que lleva la impronta singularísima de su autor, inconfundible con cualquier obra de cualquier otro autor. La aspiración a la "originalidad" se acentuará todavía con el tiempo: el Romanticismo subjetivista primero, la etapa *fin-de-siècle* después, la euforia anárquica de los "ismos" finalmente, marcan los sucesivos impulsos en esta dirección. El proceso de individualismo en el campo de la cultura ha de relacionarse necesariamente con un proceso paralelo que se consuma asimismo en el orden de las realidades económicas -socioeconómicas- de nuestro mundo. La trayectoria seguida por la burguesía en los últimos seiscientos años lo ilustra de una manera clara. El individualismo económico que constituye la fuerza renovadora de esta clase en su período ascendente, había de traducirse en "otro" individualismo artístico, literario, filosófico, y así fue. En una primera etapa, desde Erasmo a Voltaire, desde Montaigne o Descartes a Diderot, la ideología burguesa mantiene un generoso combate liberador, preparatorio del 1789. Del Romanticismo hasta hoy, en el mundo occidental, las artes, las letras y el pensamiento no han hecho más que continuar reflejando los avatares -crisis y contradicciones- que la clase dirigente impone al conjunto del cuerpo social. El intelectual, sumiso o rebelde -lo mismo da-, queda indefectiblemente atrapado en el engranaje del sistema. La "originalidad", el prurito de "originalidad", podría ser analizado bajo esta luz. Pero Josep Pla apuntaba a otra motivación parcialmente ligada a lo que vengo diciendo, y ya restringida al mecanismo propio de la labor literaria en un verdadero contexto mercantil.

Porque también a partir del Renacimiento la profesión de escritor empieza a "aburguesarse". El invento de la imprenta y la extensión de las minorías lectoras alteran el estatuto del hombre de letras. El literato medieval había vivido, si era rico, de sus rentas, y si no, de la beneficencia de los mecenas, de su adscripción a la clerecía, o bien a la Villon, más o menos al margen de la ley, vagabundo tolerado. Durante mucho

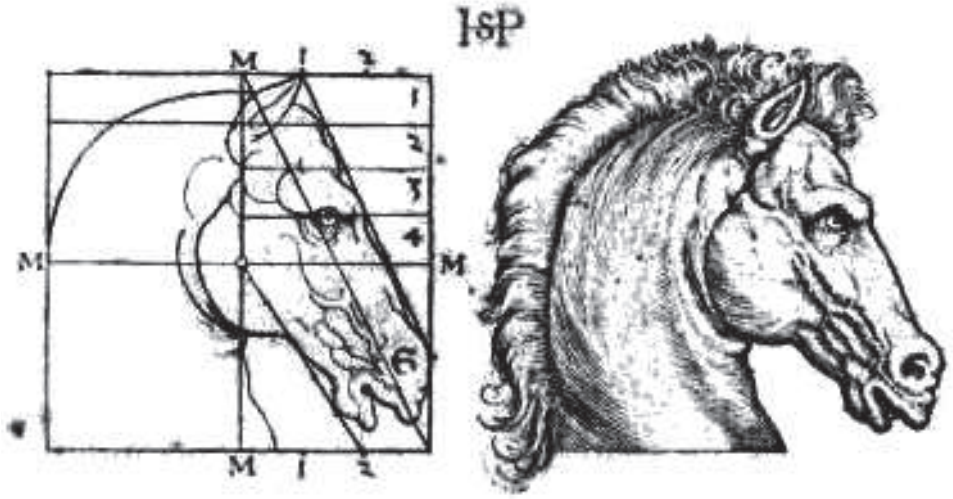
tiempo, podríamos decir en realidad que hasta nuestros días, estas formas de "manutención" del intelectual conservan cierta vigencia: las familias acomodadas siguen nutriendo sus retoños *letraheridos*; el mecenazgo adopta ahora asépticos procedimientos de becas, subvenciones, bolsas de estudio o de viaje, premios; la adscripción a la clerecía es sustituida por la cátedra, el periodismo, los trabajos editoriales; y los bohemios, sacrificados o divertidos, no han desaparecido del mapa. Bien; pero el escritor "moderno", a pesar de eso -y más a medida que el tiempo avanza-, depende del público. Depende de un público extenso y muy difuso, que tiene acceso a su obra por medio de la compra y de la lectura. Y sus ingresos -parte de sus ingresos, en todo caso- y su prestigio provienen de la venta y de la propagación de sus libros. Hay un "mercado" de la literatura, el cual -ni por su volumen ni por su complexión- no admite ser equiparado a ninguna de las situaciones histórico-culturales anteriores. El literato como el comerciante, ha de pensar ya en una "clientela". Y se le contagia la



ética burguesa del mercado. El plagio se presenta entonces como un truco innoble. En primer lugar conculca aquellas "leyes" de que hablaba Pla, leyes reguladoras del "juego limpio" y dentro de las cuales deberían los escritores disputarse la admiración y el dinero de los "clientes". Además, el plagiario ofrece una mercadería sofisticada. El comprador adquiere tal libro porque es de tal autor: se le defraudaría si el libro fuera "copiado" de otro. Y el plagio es, sobre todo, un "robo": el plagiario se apropia indecorosamente de los bienes intelectuales del prójimo.

La idea plagio-robo, más que otra cosa, alarma la buena fe de los indoctos y de los ingenuos. Haré observar en seguida que el fenómeno literario del plagio sólo ha

llegado a impresionar sinceramente al público y a la crítica cuando el plagiario es un escritor de gran categoría. De vez en cuando se arma algún revuelo provinciano o de capillita, a propósito de plagios perpetrados por peones mediocres, pero son incidentes sin interés. La cosa resulta más sabrosa si el plagiario se llama Alighieri o Shakespeare, Stendhal o Virgilio. Hay entonces en estos descubrimientos una satisfacción morbosa: la satisfacción que produce ver denigradas de pronto unas figuras ilustres. El resentimiento de los rivales del poeta romano hallaban una agradable oportunidad de recrearse, yendo a la caza de los *furta vergiliana*; el resentimiento de los pigmeos de la pluma actuales busca salida, a veces, en operaciones de esta clase. Pero esto mismo



debiera ponernos en guardia respecto del fondo del problema. La turbia alegría que acompaña la denuncia de un plagio descalifica moralmente el gesto. Y si el Dante y Shakespeare, si Virgilio y Stendhal -¡y tantos otros!- han podido ser acusados de plagiarios, y con razón, ¿no será que el plagio es quizá menos "pecaminoso" de lo que nosotros nos imaginamos? Alguien -un plagiario, sin duda- ha dicho que el plagio es un "robo" que se excusa con el "asesinato": cuando el "ladrón" supera de tal modo a su víctima que ésta queda literalmente anulada. No disminuye nuestra admiración por Shakespeare plagiador: aquellos a quienes plagió permanecen olvidados y quizá los recordemos sólo porque Shakespeare les hizo el honor de plagiarlos. De hecho son muchos los plagios que nos tragamos sin darnos cuenta. Y no podemos quejarnos, si hemos de ser sinceros.

Hay que señalar, no obstante, que en algunas épocas, el plagio ha sido una costumbre intelectual admitida y consagrada. Cada escritor tomaba de otro lo que mejor le parecía y, a menudo, largos pasajes que encajaba literalmente en su propia obra con la mayor naturalidad y, como es lógico, sin citar para nada la procedencia de

los mismos. Los historiadores de la literatura que detectan estos "latrocinios" suelen calificarlos púdicamente de "préstamos". Los especialistas en papeles medievales encuentran en ellos materia abundante para sus investigaciones de policía literaria. El plagio, pues, ha gozado, en el pasado, si no del asentimiento general, sí de la impunidad más respetable. ¿Por qué? Podríamos creer que entonces -en la Edad Media, por ejemplo- el escritor jugaba con ventaja. Culto en una sociedad que no lo era tanto, tenía a su alcance unos textos que desconocían sus lectores, de manera que podía dar prácticamente gato por liebre y dar por suyas unas páginas que los demás ignoraban que fueran de otro. Es muy posible que este factor contribuyera al ejercicio del plagio: quizá sí. Pero el plagiario no podía evitar que algún colega suyo, tan versado como él en textos ajenos, descubriera la copia flagrante. Y si el plagiario se exponía a correr este riesgo es porque no veía en él ninguna consecuencia vergonzosa. Parece, pues, que mejor deberíamos atribuir la indiferencia por el plagio a otros motivos. El escritor medieval trabajaba movido por la vanidad o por un deseo de eficacia social: hacía versos o componía libros para ganarse una pequeña aureola o para defender y extender una doctrina. El fin de su obra no era -como quiere de la suya el escritor de hoy- "expresarse" él mismo; el fin era crearla de tal forma que fuera "admirable" o "convincente" para el público al que iba destinada. Es indudable que proponiéndose esto, el hecho de plagiar las obras del prójimo carecía de importancia e incluso, a veces, parecía aconsejable o necesario. Nadie consideraba que las ideas y las palabras que las formulaban fueran "propiedad" del escritor que las había creado. Si éste lo había hecho "bien" no merecía la pena enmendarle la plana: bastaba reproducirlo al pie de la letra: "*Je prens mon bien où je le trouve*", decía aún Rabelais. Y los lectores lo aceptaban.

Desde cierto punto de vista, la moderna preocupación por la "originalidad" vendría a disculpar, paradójicamente, el plagio. Pla cree que la "originalidad" es una "mera forma de la pedantería y, como máximo un desorden pasajero". Quizá ni pedantería ni desorden: pero sí una tortura inútil. La pretensión de no parecerse a nadie a la hora de escribir o de pensar lleva el fracaso en su propio origen. No se engañaba el tétrico y aburrido Eclesiasta. Todo está ya dicho. Todo está ya pensado. ¿Quién sería capaz de escribir un verso "inédito"? La experiencia personal de cada escritor demuestra que incluso cuando más seguro se cree de haber llegado a una realización estética o teórica él solo por sus propios medios, Adán poniendo nombre a las cosas, Colón descubriendo continentes remotos, siempre está en peligro de toparse con alguien que le ha precedido en la misma cosa. No es insólito que un poeta advierta un día, en la lectura de un poeta anterior, imágenes, frases, versos enteros, que él había escrito en la más rigurosa ignorancia del precedente. No ha habido plagio: sólo ha habido una simple coincidencia. Estas coincidencias -muy frecuentes, mucho más frecuentes en el campo de las ideas- suelen ser descorazonadoras para el que las "sufre": uno pensaba ser "original" y resulta luego que podría ser tildado de plagiario,

aun cuando el plagio era imposible. No hay ningún escritor, por muy "original" que sea, al que no se le puedan endosar "precursores". Éste es un hecho inevitable y fatal. Y eso debiera inducirnos a ser más generosos con el plagio deliberado.

Objetivamente no nos faltarían argumentos para defender, no ya la licitud, sino también la utilidad del plagio. Uno de ellos, el más serio, sería el que aduce el propio Pla: el antiprimarismo. Hay que hacer lo que hace "todo hombre culto cuando se ve con una pluma en la mano": "continuar", "proseguir", "dejar una pequeña aportación en el fondo de sensibilidad segura, antigua y contrastada de su núcleo social". El escritor abandona cualquier ambición infantil y versátil "de inventar la pólvora". Como un trabajador más en la tradición de trabajadores que hace crecer un tema en una literatura, asume el legado de los que le han precedido y, con una modestia alegre e inocente, se limita a añadirle lo que buenamente puede: su aportación de novedad. Mínima o grande, esta ofrenda se sedimentará sobre los logros y las aportaciones anteriores. El literato, en cierta manera, "reescribe" aquello que "ya escribieron" sus predecesores. Llamarle "plagio" a eso es, por lo tanto, excesivo. El escritor no "copia": "emplea" como material literario lo que los demás han puesto positivamente a contribución. Alguien vendrá luego que repetirá la maniobra. Si todo ha sido bien hecho, honestamente hecho, no habrá nada que decir. Porque la acumulación cultural, en sí, es indefectiblemente un esfuerzo de depuración, de suma, de rectificaciones sucesivas. Según Pla, ese "primarismo" de los "originales" conduce siempre a la vacuidad. Sobre todo, hay que "continuar": sólo la "continuidad" es provechosa...

Y puestos a hablar por hablar, aún hallaríamos otra posible e irónica propugnación del plagio. Hay mucha gente que escribe. El público consume mucha "literatura" y cada día tiene que haber más proveedores de sustancia legible. Obsesionados por la "originalidad", la mayoría de los escritores pecan por darle a su clientela unos papeles dolorosísimamente segregados desde su "personalidad". Esta producción, en bloque, es una pura tontería. Desde un punto de vista serio y utilitario es preferible que se escriban plagios de cosas sensatas que simplezas originales. Será mejor que el público lea repeticiones provechosas en lugar de ineptitudes imprevistas. André Gide, que no mostraba inclinación alguna al optimismo idiota, lo puntualizó muy bien: "Todo está ya dicho, pero como nadie escucha, hay que volverlo a decir". La tediosa displicencia del Eclesiasta -*nihil novum sub sole*- queda así redimida. Hay que volver a decirlo todo, porque "nadie escucha". Los "originales", ilusos, no serán sino una anécdota contraproducente. Más vale un "plagiario" positivo que un "original" superfluo. Uno de los secretos de la didáctica es la repetición. Y si atribuimos a la literatura una función activadora y responsable no deberemos desdeñar este recurso.

La contrapartida es fácilmente imaginable. Para plagiar, para plagiar "bien", hace falta mucho talento. Quizá por eso, tanto como por cualquier otra razón, no se produce hoy el plagio en gran escala. Plagiar, a estas alturas, es una operación casi

tan difícil como inventar -inventar "bien"- por cuenta propia. Se necesita un tacto especial para saber elegir un pasaje digno de ser plagiado. No todo el mundo lo tiene. El "buen plagio" sólo se justifica por su utilidad. Conviene "repetir", claro está: pero según qué. Siempre he pensado que lo peor del plagio no es que sea un robo sino que sea una redundancia. Quiero matizar: lo peor del plagio es que sea o pueda ser una redundancia sin valor. Además, la "repetición" no será "escuchada" nunca si sólo se reduce a la pura y taxativa "repetición". Una "repetición" es honorable y eficiente cuando no se limita únicamente a reiterar una idea o una advertencia ya hecha, sino cuando la reitera con nuevos alicientes que la refresquen y la restituyan a un esplendor fragante y sugestivo. El plagiario ha de "disimular" que plagia si quiere ser aceptado por sus lectores. No hay ningún "plagiario" decidido que confiese sus plagios. Habitualmente, cuando nos apoderamos de conceptos o de palabras ajenas, nos afanamos en citar nuestras fuentes. El plagiario rehúye la mención de sus materiales básicos: pero como quiere hacerlos pasar por suyos ha de asimilarlos y aumentarlos a fin de que la "repetición" ofrezca un atractivo particular. Y en este punto -creo yo- "plagio" y "originalidad" se reúnen y acuerdan. Lo importante de los "plagios" de Stendhal es que los lugares plagiados parecen ser un Stendhal auténtico. Desde el momento en que Stendhal consigue que la "confusión" se cumpla, el plagio queda cohonestado. Es necesario el genio de un Stendhal, para que eso sea factible. No. No es nada sencillo eso de "plagiar"...

Este texto pertenece a la entrada "Plagio" del Diccionari per a ociosos (Diccionario para ociosos) *del escritor y lingüista valenciano Joan Fuster (1922-1992), publicado por Ediciones del Mall (Barcelona, 1986). Según el crítico Rafael Conte, Fuster fue el ensayista más importante de su generación. Josep M. Castellet definió la tradición de Fuster, "a la que liga su obra", como "la de los moralistas de los siglos XVI y XVII y de los librepensadores del XVIII, una de las tradiciones más fecundas del humanismo… su capacidad de síntesis, su precisión terminológica, la incisividad de su adjetivación y una innegable capacidad de adaptar su estilo a una especialidad tan exigente en su estructura como es el artículo de prensa, le han convertido en uno de los pocos 'maestros' del género en la España de la posguerra civil, bajo un régimen político en el que imperó incansablemente la censura". Es famosa su frase "toda política que no hagamos nosotros será hecha contra nosotros", que no debería aplicarse a la restringida parcela del Estado plurinacional, al que contribuyó de forma importante él mismo a través de sus reflexiones, sino a una concepción más amplia y abarcadora. Concluía Castellet su prólogo a* L'home mesura de totes les coses: *"El mayor mérito de Fuster es comunicar al lector, a través de las 'definiciones' de su diccionario arbitrario, las 'indefiniciones', la 'ambigüedad' y la 'escisión vital' que configuran, dentro de una tradición clásica, la esencia de la modernidad".*

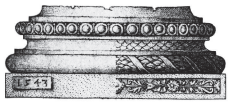
SATVRNVS.
I
♄
ISB
♑

Lo que existe, es mío, debería haber dicho; y es indiferente si lo he sacado de la vida o del libro; lo decisivo es que hice buen uso de ello. Walter Scott ha usado una escena de mi Egmont, y tuvo pleno derecho para hacerlo, porque lo hizo con inteligencia, y por eso hay que elogiarlo. También ha imitado en una de sus novelas a mi Mignon, pero otra cuestión es si lo ha hecho con la misma sabiduría. El diablo transformado en Lord Byron es un Mefistófeles continuado, y así está bien hecho. Si Byron hubiera querido hacer rodeos por el capricho de originalidad, tendría que haberlo hecho mal. Mi Mefistófeles también canta estrofas de Shakespeare, y ¿por qué no? ¿Por qué habría yo de hacer el esfuerzo de inventar una canción propia ya que la de Shakespeare era la acertada y decía precisamente lo que hacía falta? De ahí, si la exposición de mi Fausto tiene algún parecido con la de Job, este hecho tampoco tiene nada de malo y por ello debo ser más bien elogiado que censurado.

Johann Wolfgang von Goethe

Marino reservó varias veces a Nono el gesto supremo de homenaje que un escritor puede tributar a otro: el hurto. Y, por otra parte, el hurto más dulce, el que queda como una secreta complicidad entre los dos autores, porque nadie más se da cuenta. En tono de desafío, Marino escribía a Achillini: "En el mar donde yo pesco y donde yo comercio ellos [los restantes literatos] no vienen a navegar, ni sabrán descubrirme encima la presa si yo mismo no la revelo".

Roberto Calasso. *Las bodas de Cadmo y Harmonía.* Traducción de Joaquín Jordá.



IsB
1544
OMNEM·IN·HOMINE·VENVSTATEM
MORS·ABOLET·

Causa Osvaldo Bayer-Oscar Troncoso

Por Juan Jacobo Bajarlía

En 1973, intervine como perito escritor en la causa OSVALDO BAYER-OSCAR TRONCOSO, núm. 13355, del juzgado en lo Criminal Correccional Letra "N", del doctor Alfredo Grosso Soto. Se debatía entonces el plagio realizado por Troncoso, autor de *Los fusilamientos de la Patagonia* (1972, Colec. La Historia Popular, núm. 61, de CEAL) al trabajo de Bayer: *Los vengadores de la Patagonia trágica*, aparecido en la revista "Todo es Historia", núm. 14, de junio de 1968.

De esa pericia voy a transcribir solamente, por considerarlo interesante, qué se entiende por plagio, a fin de ampliar y confirmar lo que habíamos dicho en el Prólogo. Lo demás ya es cosa del pasado que de ninguna manera vamos a reiterar.

I. Qué se entiende por plagio

A) Significación y etimología. Consideraciones históricas.

No es fácil definir el plagio. Pero podemos aproximarnos al concepto mediante significaciones que se resuelven, en definitiva, en otro concepto que indica apoderamiento doloso de la obra de creación de un autor.

Anatole France, en los artículos que escribió para *Le Temps* de París, entre 1885 y 1895, reunidos luego en *La vie littéraire*, argumentó (artículo sobre la *Apología del plagio*) que en ningún momento podía pretenderse la "propiedad de las ideas". Esto es exacto si partimos de la idea como bien abstracto ubicado en una zona del espíritu o aislable mentalmente. Pero si lo que se toma es la estructura o la peculiaridad de la obra ajena, incluidos el estilo, la literalidad y las etapas del tema, habrá apoderamiento doloso de la obra ajena. Este apoderamiento es el plagio.

El mismo Anatole France nos recuerda que Jacob Thomasius, en su tratado sobre *De Plagio Literario* (1684), hablaba ya del apoderamiento "en el campo de las obras del espíritu". El plagiario, en el derecho romano -agregaba- "era el hombre oblicuo que desviaba los hijos ajenos, que corrompía y robaba los esclavos. Figuradamente se llamaba también plagiario al ladrón de ideas" (*La vida Literaria*, pp. 80 y 82, versión de Juan E. Carulla, Biblioteca de "Crítica", Buenos Aires, M. Gleizer y Cia, 1924).

En el plagio hay, indudablemente, un replanteo de la obra ajena, en el que se vuelve a colocar, a veces, como en un rompecabezas, la misma estructura, pero distorsionada para confundir el orden del modelo defraudado. Los miembros van hacia el lado opuesto. La cabeza o el tronco, hacia abajo. Recomponiendo los fragmentos, queda armado el rompecabezas y el plagio en evidencia.

Isidoro Satanowsky (*Derecho Intelectual*, II, 192, Buenos Aires, tipográfica Editora Argentina, 1954) lo define diciendo que "Generalmente el plagio es una *modificación o adaptación* de la obra plagiada" (La cursiva es nuestra).

Labauri (*L'Usurpation en Matière Littéraire et Artistique*, París, 1919) identifica el plagio con la falsificación: "algo más y algo menos que la falsificación. Algo más en cuanto el plagiario se atribuye lo que no es suyo: arrebata a otro el mérito de su creación (...) El plagiario *transforma* más bien que reproduce la propiedad literaria ajena. Si esto no resulta exacto, el plagio se vuelve falsificación". Satanowsky, a su vez, dirá terminantemente (*Derecho intelectual*, II, 203):

"Para nosotros existe plagio:

a) cuando la obra constituye una imitación, algo más que una inspiración o reminiscencia y menos que una copia servil, de una parte de cierta importancia de la obra plagiada;

b) la parte imitada de la obra plagiada constituye el fundamento original y novedoso de la creación y que ha dado nacimiento al derecho de autor;

c) lo imitado no es la idea, sino la línea argumental y hay similitud de situaciones, acontecimientos y personajes originales".

En el párrafo siguiente expresará: “Para que haya plagio es indispensable que se tome no sólo el sujeto con todos sus accesorios y episodios, sino también la actitud de los personajes y de ellos entre sí. El desarrollo de las situaciones en un orden determinado, sin que interese el modo o procedimiento utilizado” (op. cit., II, 203-204).

En el plagio hay defraudación (o estafa) del desarrollo creador ajeno. No es el caso de Molière cuando toma para su *Tartufo* algunas ideas de *Los Hipócritas*, de Scarron, que éste, a su vez, las halló en *La Hija de la Celestina* (1612) de Salas Barbadillo. Ni el de Shakespeare cuando echa mano de las *Histoires Tragiques* (1582) para concretar el *Hamlet*. Belleforest, a su vez, se había servido de la "Historia Dánica" de *Saxo Grammaticus* (siglo XII). Molière y Shakespeare llevan a obra original (de creación) lo que en los otros era una idea o una crónica sin concreción artística.

Por eso mismo, Montaigne, defendiéndose de sus acusadores, dirá en sus *Ensayos* (lib. II, cap. XXXIII que "las abejas extraen el jugo de diversas flores y luego elaboran la miel, que es el producto suyo, y no el tomillo y la mejorana". Con estas palabras, Séneca quedaba eliminado como productor de tomillo y no de miel.

Esto acontece con Esquilo, Sófocles y Eurípides. Toman, en algún caso, el mismo tema. Pero le dan una forma (original) distinta. En ningún momento se copian o imitan. La *Fedra* de Racine sigue las significaciones estructurales del *Hipólito*, de Eurípides (la realización del incesto por su intención), y sin embargo no habrá usurpación.

Para que haya plagio, por lo tanto, debe haber, entre otras cosas, adaptación de la obra literaria ajena. O sencillamente, literalidad sin indicación de fuentes o de signos gramaticales que individualicen el origen. Voltaire, a su vez, en su *Diccionario Filosófico* (III, art. Plagio) nos dice que la etimología procede de la palabra latina plaga que significaba "condenar a la pena de azotes a los que habían vendido hombres libres por esclavos". Después añadía: "El verdadero plagio consiste en publicar como nuestras las obras de otros; en coser de ellas trozos largos de un buen libro, cambiando algunas palabras; pero el lector ilustrado, al conocer un pedazo de paño de oro entre otros muchos de paño burdo, reconoce enseguida al ladrón torpe". Señala a los plagiarios que hurtaban a los "laboriosos compiladores del siglo XVI", a los cuales identifica como ropavejeros o libreros (mucho más denigrante que plagiarios).

II. La jurisprudencia sobre plagio

En términos generales la jurisprudencia admite que hay plagio cuando existe desfiguración de la obra originaria. En el plagio se da *por propio el trabajo ajeno desfigurado* (Cámara Civil, la. Gac. For., t. 167 p. 253). O la *reproducción de textos* con pequeñas diferencias (gac. For., t. 113 p. 290, t. 142 p. 21, t. 159 p. 469). También admite *las precauciones para desfigurar el modelo* (Gac. For., t. 120 p. 260). (V. T. Satanowsky, op. cit., t 11 p. 202-204).

Esta desfiguración importa, por lo tanto, la intención dolosa de apropiarse de la obra originaria. Se estructura, incluso, en la obra cinematográfica cuando ésta ha seguido el modelo preexistente escrito (V. *La Ley*, t. 53 p. 402, y la jurisprudencia francesa a partir del fallo producido por la Corte de París, 10/11/1090, *in re*: *Le Secret de Polichinelle*).

La Corte Suprema de la Nación (*Fallos*, t. 90 p. 394) expresó, a su vez, que el plagio existe a pesar de las *diferencias triviales rebuscadas*. Quesada (*La propiedad intelectual en el derecho argentino*, 254) citado por Satanowsky (11, 210) defiende el mismo criterio. En todos los casos el dolo consistirá en *el conocimiento de la obra originaria* (Jur. Arg., t. 33, 715 y ss).

Toda la hermenéutica refirma estas denotaciones. (Puede consultarse: André Monteliu: *Le plagiat littéraire*, París, 1911; Tomás Losada Gaviola: *Propiedad literaria, Derecho Intelectual*, Buenos Aires, 1924; Hubert Devillez: *L' Oeuvre Cinématografique et la Proprieté Artistique*, París, 1928; Gustave Huard: *Traité de la Proprieté Intellectuelle*, París, 1903-1906; René Savatier: *Le Droit de l'Art et des Lettres*, París, 1953).

Páginas 103-107 de El libro de los plagios. *Juan-Jacobo Bajarlía. Ediciones Lea. Buenos Aires, 2011.*

[...] Hay dos principios lingüísticos fundamentales del enfoque sociolingüístico y pragmático del lenguaje que permiten entender mejor la aportación de la lingüística forense al estudio del plagio. El primero tiene que ver con la producción lingüística y plantea que, cuando un hablante o escritor produce un mensaje, se produce un texto único e idiosincrásico que contiene una serie de marcas o recursos lingüísticos que lo harán irrepetible; este principio también es aplicable a la traducción, si bien en un contexto de traducción el resultado se verá compensado por su propia naturaleza, en el sentido de que todas las traducciones tenderán a reflejar la forma y el contenido del autor original, y además, cuanto más leales al texto original sean dichas traducciones, más difícil será determinar su originalidad.

El segundo principio tiene que ver con la producción y la recepción del lenguaje, en el sentido de que en contextos informales y espontáneos, los hablantes y escritores, pero también la audiencia y los lectores, prestan poca atención a la forma que adopta un texto oral o escrito; no son, por tanto, conscientes de esas marcas o recursos lingüísticos concretos que se acaban de mencionar y, por consiguiente, si esas marcas pasan inadvertidas para los mismos autores, también pasarán inadvertidas para cualquier usuario que intentara plagiarlas, imitarlas o copiarlas. Sin embargo, en contextos más formales y menos espontáneos, como entrevistas formales, libros y capítulos de libro, artículos o traducciones, donde la actividad lingüística se planifica y donde se presta más atención a las formas orales y escritas usadas, parece haber un camino abonado para la imitación, la copia y el plagio de las ideas y/o formas lingüísticas, o ambas, que aparecen en los textos producidos.

El análisis del plagio

El planteamiento de los lingüistas forenses es aportar el máximo de datos lingüísticos en las pruebas periciales que se adjunta a las demandas que van a juicio, de tal manera que ayuden a confirmar o no la existencia, en este caso, de plagio. La trayectoria investigadora nos ha llevado a concluir que la fiabilidad de los resultados debe basarse en la combinación de dos tipos de enfoques analíticos: el análisis cualitativo y el análisis cuantitativo. [...]

María Teresa Turell

"Plagio y traducción literaria". Vasos Comunicantes Nº 37. Primavera de 2007.

ISB
1539
MELENCOLIA

Del leer y del escribir

Por Séneca

Traducción de Nicolás Estévanez

He advertido que mis excursiones, además de quitarme la pereza, convienen a mi salud y favorecen a mis estudios. La razón de que sean favorables a mi salud, la adivinas: como el amor a las letras me ha hecho perezoso y descuidado, tiene mi cuerpo necesidad de ejercicio. De que también favorezcan a mis estudios, he aquí la explicación: mis paseos no me privan de mis lecturas. Para mí, la lectura es la primera de las necesidades; en primer lugar, porque me preservan de creerme el único pensador; y luego porque me ponen al corriente de los descubrimientos hechos y de los que faltan. La lectura, por otra parte, alimenta el espíritu y le permite descansar del verdadero estudio. No es bueno limitarse a escribir, como no es conveniente contentarse con leer; lo primero cansa y agota las fuerzas: lo segundo las disuelve y diluye. Es preciso que ambos ejercicios alternen combinados, sirviendo de correctivo el uno al otro. Lo que de la lectura ha recogido, se utiliza en la composición. Debemos imitar en esto a las abejas, que solamente chupan de las flores a propósito para formar la miel. No se sabe si el jugo que extraen las abejas de las flores se hace miel por sí mismo, o si adquiere su dulzura por la intervención de las abejas. Algunos pretenden que ellas no poseen la facultad de hacer la miel, sino la de buscarla y recogerla. Otros dicen que se necesita cierta preparación para sazonarla, transformarla y darle el sabor meloso.

Pero a fin de no apartarme de mi tema, repito que a las abejas debemos imitar separando lo que hemos recogido en las distintas lecturas: separándolas, se conservan mejor las provisiones. Es preciso que nos apliquemos a darles el mismo gusto a los diversos jugos, para que se reconozca en lo que producimos que no todo es ajeno. Es lo que hace la naturaleza misma en nuestro cuerpo: mientras que los alimentos que hemos tomado conservan su calidad, están en el estómago en estado sólido y nos pesan, pero no los sentimos cuando descompuestos ya se mezclan a nuestra sangre y aumentan nuestras fuerzas. Hagamos lo propio con los alimentos del espíritu,

cuidando de disolverlos y de asimilarlos; es necesario digerirlos bien, sin lo cual estarán quizá en nuestra memoria y no en nuestro entendimiento. Sepamos hacerlos nuestros, apropiárnoslos del todo, formando una sola cosa de varias cosas distintas, como reuniendo sumandos desiguales formamos una suma.

Pero, ¿no se reconocerá que has imitado los pensamientos, los razonamientos, el estilo? Si el imitador es hábil, no lo creo. Puede quedar alguna huella, alguna reminiscencia del modelo; un parecido como el que tiene un hijo con su padre, sin ser nunca su retrato. Basta imprimir unidad a lo que no la tenía, como la tiene un total de sumandos diferentes. ¿No sabes que un coro se compone de muchas voces diversas? Pues de tantos sonidos no resulta más que uno, compuesto de voces graves, agudas, medias: a los acentos de los hombres y a los de las mujeres se mezclan los de la flauta; se oye el conjunto de voces y ninguna se distingue separadamente. Hablo aquí de los coros tal como los conocieron los filósofos antiguos, porque en los conciertos de ahora hay más cantantes que espectadores había en los antiguos teatros. Y sin embargo, por muchas trompetas que se unan a las flautas, por grandes que sean la variedad y el número de los instrumentos, se funden en un acorde todos los sonidos. Así quiero yo que sean nuestros espíritus; que entren en ellos toda clase de conocimientos y preceptos, ejemplos de todas las edades, para hacerlos tender a un mismo fin.

¿Cómo lograrlo, dices? Con una atención continua y procediendo según aconseje la razón. Préstale oído y ella te dirá: "¡Deja ahí todas las cosas vanas, todos los objetos detrás de los cuales se corre! ¡Deja ahí las riquezas, que son para quien las posee un fardo pesado y un peligro! ¡Deja las voluptuosidades del cuerpo y las del alma, que enervan y aniquilan, y deja la ambición que es viento y humo! La ambición no tiene límites; lo mismo teme a los que están delante que a los que vienen detrás y es una doble envidia lo que la atormenta. ¡Qué desdicha la de ser envidiado, y qué miseria la de ser envidioso! ¿No ves los palacios de los grandes, en cuyas antesalas se agolpan y atropellan los cortesanos rivales? ¡Cuántas afrentas por entrar y cuántas después de haber entrado! Franquea esas ricas escaleras, los suntuosos vestíbulos sostenidos por espaciosos rellanos y verás que son menos altos que resbaladizos.

¡Ah!, dirige a otra parte el pensamiento, encamínate a la sabiduría, busca más bien los goces tranquilos e inagotables. Todo lo que parece elevarse poco o mucho entre las humanas cosas, no tiene más que una grandeza aparente y relativa; y sin embargo, el llegar a ellas es difícil y penoso. No se sube a los honores sino por senda escarpada. Pero si te trasladas a esta sublime región desde la cual se domina la fortuna, verás bajo vuestros pies lo que se cree más alto. Y es llano el camino que te llevará a la cumbre.

Cartas a Lucilio (Epistulae morales ad Lucilium). "Carta 84".

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.

Julia Kristeva. *Semiótica*. Traducción de José Martín Arancibia.

Todo texto es un entramado de citas, referencias, ecos, lenguajes culturales que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. Las alusiones que conforman un texto son anónimas, imposibles de rastrear y aún así ya leídas; son citas que no van entre comillas. El núcleo (…) de cada expresión humana es plagio. Pues en esencia todas las ideas son de segunda mano, tomadas consciente e in-conscientemente de un millón de fuentes externas y usadas diariamente por quien las recolecta con un orgullo y satisfacción que nacen de la superstición de que en él mismo se han originado, cuando en realidad no hay en ellas una brizna de originalidad salvo la tenue decoloración que reciben de su propio calibre mental y moral y de su temperamento, el que se revela en las características de su agrupación.

Jonathan Lethem. *The Ecstasy of Infuence*.

HSP

La ciencia de Alicia

Por Claudio H. Sánchez

El reverendo Charles Lutwidge Dodgson fue un distinguido catedrático de Oxford y autor de varios libros de matemática. Pero es universalmente conocido por su seudónimo, Lewis Carroll, y por su inmortal obra *Alicia en el país de las maravillas*.

Además de matemático y escritor, Dodgson-Carroll fue poeta, fotógrafo e inventor de juegos. Y, como muchos intelectuales de su época, era un entusiasta de la ciencia. Ese interés dejó huellas en su obra literaria, que está llena de referencias a la física, la matemática y la ciencia en general.

De hecho, la aventura de Alicia plantea, casi desde el comienzo, un problema físico interesante. Mientras cae por la madriguera del conejo, Alicia toma un frasco de mermelada que encuentra en un estante. Para su decepción, el frasco está vacío, pero no quiere dejarlo caer "para que no lastime a nadie allá abajo".

En realidad, Alicia no puede "dejar caer" el frasco porque ya está cayendo: Alicia está cayendo y sostiene el frasco en su mano. Luego, el frasco también cae. Si Alicia lo suelta, ambos seguirán cayendo a la misma velocidad y el frasco parecerá flotar junto a ella.

Tenemos razón para pensar que Carroll era consciente de este problema porque en *Sylvia y Bruno*, otra de sus obras, se describe lo que sucedería dentro de una casa en caída libre. Dice el protagonista:

> *Si sostengo este libro, por supuesto que siento su peso. Trata de caer y yo se lo impido. Y, si lo suelto, caerá hacia el piso. Pero, si todos estamos cayendo, no podrá caer más rápido. Si lo dejo ir, ¿qué otra cosa podría hacer más que caer? Y, como mi mano también estaría cayendo, no la abandonaría. Y nunca alcanzará el piso, que también caería.*

Es decir que, mientras todos caen, la caída de cualquier cuerpo no sería percibida por los habitantes de la casa. En su interior todo se comportaría como si no hubiera gravedad.

Esto es exactamente lo que sucede en el interior de una nave espacial o una estación orbital. Cuando vemos a los astronautas flotando en la Estación Espacial Internacional, creemos que están tan lejos de la Tierra que la gravedad no ejerce su efecto en ellos. Sin embargo, la gravedad sí los afecta y es, justamente, lo que los mantiene en órbita. La gravedad no es percibida por los astronautas porque afecta por igual a ellos, a sus herramientas, a la estación y a todo lo que haya en ella. En cierta forma podemos decir que una estación orbital está en permanente caída. Pero no cae verticalmente como Alicia sino siguiendo una trayectoria aproximadamente circular, alrededor de la tierra.

En la película *Apollo XIII* podemos ver varias escenas en las que los astronautas flotan como si la gravedad no los afectara. Esas escenas no son trucos de edición: están filmadas en condiciones de verdadera ingravidez, en el interior de un avión especialmente acondicionado con ese fin, los mismos que usan los astronautas para entrenarse.

El avión inicia un vuelo ascendente a 45º de inclinación. En un momento dado apaga los motores. El avión sigue subiendo, alcanza una altura máxima y comienza a caer, describiendo una parábola con sus motores apagados. Durante todo ese tiempo (algo menos de un minuto), el avión se encuentra en vuelo libre, bajo la única acción de la gravedad. Como ésta afecta a todos por igual, el avión y sus ocupantes no experimentan la gravedad, tal como los ocupantes de la casa en caída libre imaginada por Carroll. Se dice que los actores de *Apollo XIII* pasaron más tiempo en estos aviones de gravedad cero que los verdaderos astronautas durante su entrenamiento.

Actualmente, existen empresas que ofrecen vuelos comerciales en condiciones de gravedad cero, con este tipo de aviones. Stephen Hawking hizo el vuelo en 2007. Matt Groening lo hizo dos años después junto con su amigo (y guionista de *Los Simpson*) David Cohen. Ambos recrearon su experiencia en *Tal vez un millón de dólares*, el episodio en que Homer gana el premio mayor en la lotería.

La gravedad según Julio Verne

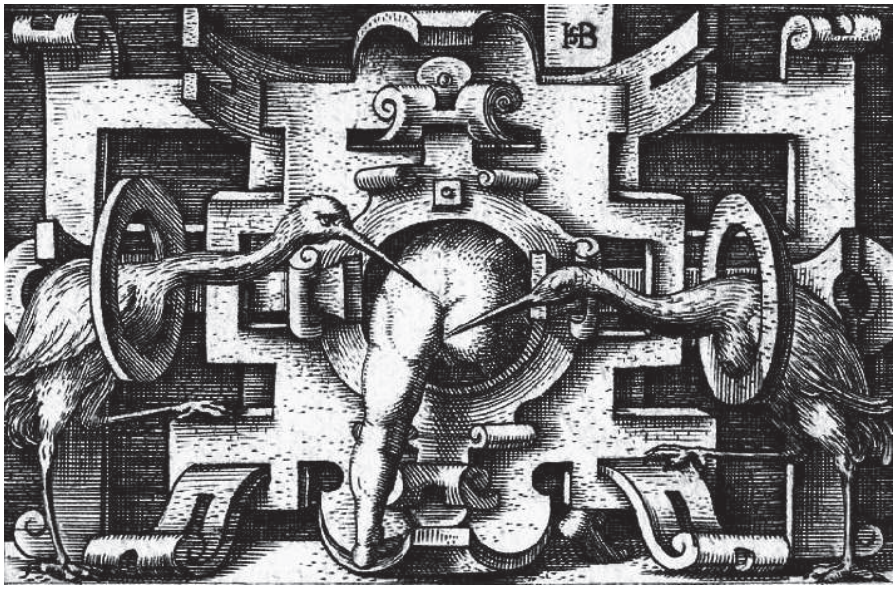
La acertada descripción de Carroll en *Sylvia y Bruno* contrasta con la que aparece en la segunda parte de *De la Tierra a la Luna*, la novela de Julio Verne. Según el autor, a medida que la nave se aleja de la Tierra y se acerca a la Luna, disminuye la atracción debida a la gravedad terrestre y aumenta la debida a la gravedad lunar.

Habrá un punto intermedio donde ambos efectos se equilibren y en ese momento los viajeros se encontrarán en situación de ingravidez:

> *...los viajeros, aunque apreciaban que la acción de la gravedad disminuía más y más por momentos, todavía no habían podido reconocer su ausencia total; pero el día a que nos referimos, a eso de las once de la mañana, a Nicholl se le cayó un vaso de la mano y el vaso, en vez de descender, quedó como suspendido en el aire.*

Lo cierto es que los pasajeros se encuentran en estado de ingravidez durante toda su travesía. Como la casa de *Sylvia y Bruno* o la Estación Espacial, el proyectil en el que viajan también está cayendo. Si fue disparado con suficiente fuerza, caerá sobre la Luna. Si no, caerá de regreso en la Tierra. Pero, en todo caso, cae. Cuando Nicholl suelta el vaso, éste seguirá cayendo según la misma trayectoria que ambos (Nicholl y el vaso) llevaban antes del incidente. Exactamente como Alicia y el frasco de mermelada.

Lo curioso es que Verne tenía alguna noción de este efecto. En un momento, los viajeros deben arrojar al exterior el cadáver de un perro que llevaban consigo y que había muerto como consecuencia del disparo. De alguna manera logran hacerlo (a pesar del peligro que significaba el abrir la escotilla) y poco más tarde descubren que el perro los seguía junto a la nave, viajando con ella. El narrador explica correctamente lo sucedido:



Todo objeto lanzado fuera del proyectil debía seguir la trayectoria de éste y no detenerse sino con él.

En otras palabras, el perro seguía cayendo junto con la nave. Lo que Verne no alcanza a ver es que no importa si el objeto está fuera o dentro de la nave. Si flotaba cuando estaba fuera, también debería haberlo hecho mientras estaba dentro.

De todas formas alcanzar, y superar, el punto intermedio donde se equilibran las atracciones terrestre y lunar significaba para los pasajeros de la nave que el viaje tendría éxito, ya que de ahí en más, la propia Luna se encargaría de atraerlos a su destino. Para celebrar el paso por ese punto, los viajeros deciden brindar:

[Miguel Ardan] Tomó una botella y tres vasos, los colocó en el espacio, delante de sus compañeros, y trincando alegremente, saludaron el paso de la línea con un triple ¡Hurra!

Que los vasos se mantuvieran flotando en el espacio, se entiende. Pero ¿cómo habrá hecho Miguel para verter la bebida dentro de ellos, siendo que en esas condiciones nada podía caer?

El tren gravitatorio

Parece el que tema de la gravedad le interesaba especialmente a Carroll. También en *Sylvia y Bruno* se describe un tren que funciona sin consumo de energía, gracias a la fuerza de gravedad. El tren circula por un túnel, perfectamente recto, que atraviesa la tierra. De esta forma, el punto medio del túnel está más cerca del centro del planeta que los extremos. El impulso que gana el tren al caer durante la primera mitad del trayecto le alcanza para recorrer la segunda mitad, cuesta arriba.

Este tren es teóricamente posible, aunque el rozamiento en las vías y con el aire obligaría a emplear un pequeño motor para compensar las pérdidas. Lo más curioso es que el tiempo necesario para hacer el viaje es siempre el mismo, para todo túnel que atraviese la tierra en línea recta: 42 minutos. A la administración de ese ferrocarril le resultará muy sencillo redactar los anuncios con los horarios.

Moléculas en el país de las maravillas

Una de las cuestiones científicas más curiosas e interesantes planteadas en la obra de Lewis Carroll aparece en *A través del espejo*, una suerte de continuación de *Alicia en el país de las maravillas*. Casi al comienzo del relato, mientras piensa en pasar al otro lado del espejo, Alicia duda en llevar o no a su gata porque, dice, "tal vez la leche del espejo no es buena para beber".

No sabemos si esta observación tenía algún significado especial para Carroll. Pero, efectivamente, la leche del espejo no es buena para beber. La leche, como muchas sustancias orgánicas, está formada por moléculas asimétricas que no son iguales a su imagen en el espejo. Cuando se las refleja, se invierten las posiciones relativas de los átomos que las forman y cambian sus propiedades.

Esto se puede entender mejor si se lo compara con las palabras y las letras. Por ejemplo, hace algunos años, los paquetes de cigarrillos Camel tenían en un costado las palabras CHOICE QUALITY (calidad escogida). Escritas en la tipografía adecuada, estas palabras tienen un comportamiento curioso: cuando las reflejamos en un espejo la palabra CHOICE queda igual, pero QUALITY, no.

¿Qué magia tiene la palabra CHOICE, que permanece invariable al reflejarse en un espejo, mientras que QUALITY cambia totalmente? Lo que ocurre es que todas las letras de CHOICE son simétricas, y simétricas de la misma forma: su mitad inferior es igual a su mitad superior. En la palabra QUALITY eso sólo pasa con la letra I.

Algo parecido pasa con las sustancias y las moléculas que las forman. Las moléculas de agua, por ejemplo, son simétricas, como la palabra CHOICE. Por eso, el agua del espejo sí es buena para beber. La leche, en cambio, tiene moléculas como la palabra QUALITY: cambian cuando se las refleja en el espejo. Las propiedades de la leche del espejo son distintas de las de la leche normal. Tiene otro sabor y, además, no se puede digerir con las enzimas y otras sustancias digestivas de un gato "de este lado".

Esta propiedad de las moléculas no fue comprendida plenamente hasta 1874, cuando el holandés Jacobus van't Hoff y el francés Joseph Le Bel, trabajando independientemente, desarrollaron una teoría molecular basada en un átomo de carbono con

forma de tetraedro. Sobre un átomo así se podría acomodar cuatro átomos diferentes, uno en cada vértice, formando una estructura asimétrica, que no sería igual a su imagen en el espejo, como las letras de la palabra QUALITY. Van't Hoff obtuvo el premio Nobel de Química en 1901, el primero que se otorgó, por este y otros trabajos.

Este carbono asimétrico explicaba el comportamiento de las sustancias cuyas moléculas tenían la misma forma pero distintas propiedades. Además, contribuyó al afianzamiento de la teoría atómica y confirmó la intuición de Alicia, expresada pocos años antes: *A través del espejo* fue publicado en 1871.

Los acontecimientos son como los cristales, no ocurren ni crecen sino por los bordes, sobre los bordes. Ahí reside el primer secreto del tartamudo y el zurdo: dejar de hundirse, deslizarse a lo largo, de modo que la antigua profundidad no sea ya nada, reducida al sentido inverso de la superficie. Es a fuerza de deslizarse que se pasará del otro lado, ya que el otro lado no es sino el sentido inverso. Y si no hay nada que ver detrás del telón, es que todo lo visible, o más bien toda la ciencia posible está a lo largo del telón, que basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente. No hay pues unas aventuras de Alicia, sino una aventura: su subida a la superficie, su repudio de la falsa profundidad, su descubrimiento de que todo ocurre en la frontera. Por ello, Carroll renuncia al primer título que tenía previsto, «Las aventuras subterráneas de Alicia»... Es siguiendo la frontera, costeando la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal. Paul Valéry tuvo una frase profunda: lo más profundo, es la piel. Descubrimiento estoico que supone 'mucha sabiduría y entraña toda una ética. Es el descubrimiento de la niña, que no crece ni disminuye, sino por los bordes, superficie para enrojecer y verdear.

Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey.

El hombre no tiene que escapar de ninguna jaula interior, por la simple razón de que el "hombre interior" no existe. Los llamados "fenómenos interiores", las emociones, por ejemplo, no están escondidas en las profundidades del alma humana, sino que están visibles en los gestos y en el comportamiento mismo del hombre. La cólera de ese hombre, la vergüenza, "se les sale a la cara". No existe algo así como una vía interior que nos conduzca hasta dichas emociones, sino que, como dijera profundamente Goethe, "todo lo que está dentro está también fuera".

Alberto del Campo. *El trabajo material en la Filosofía de Martin Heidegger.*

Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.

Oscar Wilde

La hipótesis asombrosa es que tú, tus alegrías y tus penas, tus recuerdos y tus ambiciones, tu sentido de la identidad y voluntad personales, no son en el fondo más que la conducta de unas células nerviosas y de sus moléculas asociadas. Como habría podido decir la Alicia de Lewis Caroll: «No somos más que un montón de neuronas».

Francis Crick. *La hipótesis asombrosa.*

Mi vida (fragmento)

Por Marc Chagall

Traducción de Yolanda Gutiérrez Esteban y María Stella Urrego Guerrero

El Comisariado Popular de Educación me invita, en calidad de profesor, a la colonia de niños de la "III Internacional" y a la de Malachowka.

Estas colonias estaban formadas por unos cincuenta niños, todos huérfanos, educados por inteligentes maestros que soñaban con aplicar los sistemas pedagógicos más avanzados.

Estos niños eran los más infelices de los huérfanos.

Todos habían sido abandonados en la calle, golpeados con látigos por bandidos, aterrorizados por el resplandor del puñal que había degollado a sus padres. Aturdidos por el silbido de las balas y por el estrépito de los cristales rotos, escuchaban todavía tintinear en sus oídos las fuertes súplicas de sus padres y de sus madres. Habían visto cómo arrancaban salvajemente la barba del padre, cómo humillaban y violaban a toda prisa a sus hermanas.

Vestidos con andrajos, tiritando de frío y de hambre, erraban por las ciudades, se colgaban de la parte de atrás de los trenes hasta que al final se los llevaban -a algunos de ellos- al asilo para niños.

Y helos aquí, delante de mí.

Distribuidos en varias casas de campo, no se reunían nada más que para estudiar.

En invierno, sus casitas se perdían entre la nieve, y el viento, al levantar torbellinos de copos, silbaba y cantaba entre los canalones.

Los niños se ocupaban de la limpieza y preparaban ellos mismos, por turnos, sus comidas; hacían su pan, cortaban y cargaban la leña para la calefacción, lavaban la ropa y la zurcían.

Se reunían siguiendo el ejemplo de los mayores, deliberaban y se juzgaban los unos a los otros, juzgaban incluso a los profesores y cantaban en coro *La Internacional*, gesticulando y sonriendo.

Enseñaba arte a estos pequeños infelices.

Con pies descalzos, vestidos ligeramente, gritaban cada uno más fuerte que el otro, y por todas partes retumbaba: "¡Camarada Chagall!".

Solo sus ojos no querían o no podían sonreír.

Los quería. Dibujaban. Se lanzaban sobre los colores como las bestias sobre la carne.

Uno de esos muchachos estaba como en un perpetuo delirio creativo. Pintaba, componía música y versos.

Otro, como un ingeniero, construía tranquilamente su arte.

Algunos de ellos se dedicaban al arte abstracto. Se parecía al de Cimabuë y al arte de las vidrieras de las catedrales.

Me extasiaba con sus dibujos durante largo rato, y con su inspirado balbuceo, hasta el momento en el que tuve que abandonarlos.

¿Qué habrá sido de vosotros, mis queridos pequeños?

Cuando me acuerdo de vosotros, mi corazón se encoge.

Para que estuviera más cerca de Malachowka, me asignaron una pequeña cabaña de madera, vacía. Había, sin embargo, una buhardilla habitable.

Nuestra única cama era de hierro y tan estrecha que, cuando amanecía, teníamos el cuerpo todo magullado y señalado.

Casualmente encontramos unas maderas con las que pudimos alargar un poco la cama.

Esta casa había conservado el olor de sus propietarios fugitivos, el aire sofocante de enfermedades contagiosas. Había frascos de medicamentos y excrementos de animales domésticos por todas partes.

Los grandes ventanales permanecían abiertos tanto en verano como en invierno.

En la parte de abajo, en la cocina comunal, una campesina sonriente se encargaba de la limpieza de la casa.

Mientras horneaba el pan, riéndose a carcajadas, nos contaba a corazón abierto sus aventuras:

"En tiempos de la hambruna -decía-, iba a los trenes de mercancía y cargaba

los sacos de harina que conseguía con gran esfuerzo en el campo lejano. Una vez en el tren -continúa riendo-, me tropecé con una patrulla de veinticinco milicianos. Estaba sola en el vagón. Está prohibido llevarse la harina, dijeron ellos. Hay un decreto. ¿Es que no lo sabes? Bien, pues me recosté. Los veinticinco vinieron, por turnos. Me quedé acostada. A cambio, me llevé mi saco de harina".

La miro fijamente a la boca.

Por la noche, fue a la planta de abajo donde se alojaban los guardas forestales.

Más tarde, ya había conseguido panes que escondía entre sus ropas.

¡Con tal de que no suban todos a nuestra casa, con sus hachas!

En la recepción del Comisariado, espero pacientemente a que el jefe de la oficina me reciba.

Desearía poder conseguir que me pague, si es posible, las pinturas murales hechas para el teatro.

Si no es de "primera categoría" -esa que obtienen los pintores con más renombre que yo- que me den al menos el mínimo.

El jefe sonrió.

"Sí... sí... comprende usted –tartamudea-, el presupuesto..., las firmas, los sellos... Lounatcharsky. Vuelva mañana".

Así dos años. Recibí... una inflamación de pulmones. Granowsky también sonreía.

¿Qué más puedo hacer?

¡Dios mío! Tú me has dado talento, al menos eso dicen. Pero ¿por qué no me has dado una apariencia imponente para que me teman y me respeten? Si fuera, por ejemplo, corpulento, de altura majestuosa, de piernas largas y de cabeza cuadrada, entonces me temerían, como ocurre casi siempre en este mundo.

Pero mi cara es demasiado dulce, me falta una voz sonora.

Estoy desesperado.

Vagabundeo por las calles de Moscú.

Bordeando el Kremlin, miro furtivamente a través de sus grandes puertas.

Trotsky baja del coche; es grande, con la nariz entre azul y roja. Con paso pesado y decidido, atraviesa el umbral y se dirige a su apartamento en el Kremlin.

Me viene una idea: "¿Y si visitara al poeta Demyan Bédny, que vive también en

el Kremlin y con quien estuve en la guerra, en el Comité Militar, donde estuvimos los dos de servicio?".

Le voy a pedir su protección y la de Lounatcharsky, para que me dejen volver a París.

Ya estoy harto de ser profesor, director.

Quiero pintar mis cuadros.

Todos mis lienzos de antes de la guerra están en Berlín y en París, en mi taller, lleno de bocetos inacabados que me esperan.

Desde Alemania, mi amigo y poeta Rubiner me ha escrito:

"¿Estás vivo? Dicen que te han matado en la guerra. ¿Sabes que aquí eres famoso? Tus cuadros han creado el expresionismo. Se venden muy caros. Sin embargo, no cuentes con el dinero que te debe Walden. No te pagará, dice que la fama te sobra".

Qué se le va a hacer.

Pienso a menudo en Rembrandt, en mi madre, en Cézanne, en mi abuelo, en mi mujer.

Si hubiera ido a Holanda, al sur de Italia, a la Provenza, despojado de mis hábitos, hubiera dicho:

"Queridos, veis, he vuelto a vosotros. Aquí estoy triste. Lo único que deseo es pintar y alguna que otra cosa".

Ni la Rusia imperial, ni la Rusia de los Soviets tienen necesidad de mí.

Les resulto incomprensible, extranjero.

Estoy seguro que Rembrandt me quiere.

Esta versión castellana de Mi vida *está hecha a partir de la traducción francesa de Bella Chagall. Éditions Stock, París, 1931. Existe una versión española publicada por la editorial Acantilado, en traducción de Martí Bassets.*

Lo que diferenciaba mi fábrica de mi escuela no era lo que había estado haciendo dentro ni lo que pensaba en los períodos respectivos, sino el aspecto que tenían sus fachadas, lo que veía camino de la escuela o del taller. En última instancia, las apariencias son lo único que existe. La misma suerte idiota correspondió a millones y millones de personas. El Estado centralizado ha reducido la existencia en sí –ya de por sí monótona- a una rigidez uniforme. Lo que quedaba para ver eran caras, el tiempo, edificios; también, el lenguaje que usaba la gente.

Joseph Brodsky. *Menos que uno*. Traducción de Carlos Manzano.

Un artista moderno debe perder las dos terceras partes de su tiempo intentando ver lo que es visible, y sobre todo no ver lo que es invisible.

Los filósofos expían con bastante frecuencia la falta de obrar al contrario.

Una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo.

Paul Valéry. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Traducción de Encarna Castejón y Rafael Conte.

JsB

La invención de William Shakespeare

Por Ernesto Bottini

No sé si la imaginación puede robar el tesoro de la vida, cuando la vida misma se rinde al robo. Si hubiera estado donde pensaba, ya no habría pensamiento. ¿Vivís, o estáis muerto? Eh, señor, oíd, señor, hablad. Así pudo morir, en efecto, pero revive. ¿Quién sois, señor?

El Rey Lear. Escena VI.

Con la publicación de *Der Mann der Shakespeare erfand: Edward de Vere, Earl of Oxford 1550-1604* (*El hombre que inventó a Shakespeare...*) (Suhrkamp/Insel, 2009), el profesor alemán Kurt Kreiler reavivó hace unos años uno de los debates más prolíficos y publicitados de la historia de las letras inglesas: la controversia sobre la autoría de las obras adjudicadas a William Shakespeare. Siguieron a esta sonada biografía la película de Roland Emmerich, *Anonymous* (un bodrio de época digno del director de *El día de la Independencia*), y el libro de James Shapiro titulado *Shakespeare, una vida y obras desconocidas*, cuyo propósito manifiesto es documentar el recorrido de la polémica. Hay que tener en cuenta, para situar las coordenadas del asunto, que ya es casi un deporte nacional en Inglaterra, en la misma medida que el rugby, el cricket o los parloteos sobre la monarquía, la especulación sobre la verdadera autoría de las obras firmadas por Shakespeare. Prácticamente ningún escritor británico se abstiene de participar posicionándose en una de las dos corrientes principales: los *stratfordianos* (que marcan la ortodoxia en la Academia, las instituciones culturales y literarias, y que sostienen que las obras de Shakespeare las escribió Shakespeare) y todos los demás, o sea, los *anti-stratfordianos*.

Las especulaciones sobre la autoría de las obras de Shakespeare llevan aproximadamente unos doscientos ochenta años mutando y extendiéndose. Los puntos de partida serían la referencia explícita al problema hecha en *An Essay Against Too Much Reading*, de 1728, por un tal Captain Goulding, y una investigación del profesor James Wilmot, de 1785, que dejaba caer la posibilidad de que la obra de Shakespeare hubiese sido escrita, realmente, por Francis Bacon. El funcionamiento habitual del "caso" es como sigue: un profesor, doctorando, investigador por cuenta propia o ajena, biógrafo, periodista o enterado de algún otro tipo publica un artículo, tesis, *paper*, pasquín, libelo, memoria o libro donde se propone, directa o veladamente, la identidad "verdadera" detrás de la firma. Y la firma, en el "Caso Shakespeare" -como la prensa ha llamado a este lodazal propio del Londres isabelino, también denominado "La cuestión Shakespeare", en palabras de Paul Groussac-, es un factor clave: la llave que abriría el cofre en el que descansa el tesoro de un nombre otro. Ya lo advertía Barthes: "la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus confidencias". La lista de candidatos a ocupar el traje de Shakespeare es larga y ripiosa. Aparte de Edward de Vere y Francis Bacon, allí concurren los nombres de Christopher Marlowe, Mary Sidney, sir Walter Raleigh, John Donne, Anne Whateley, Robert Cecil, John Florio, sir Philip Sidney, William Nugent, Amelia Lanier, Henry Neville, los condes de Derby, Rutland y Southampton, la reina Isabel y el rey Jacobo...

No es de extrañar que proliferen estas pesquisas de dudosa reputación (los *stratfordianos* desprecian a los investigadores espontáneos tratándolos poco menos que de paranoicos indocumentados) ya que, como dice Giuseppe Tomasi di Lampedusa en su texto dedicado al bardo e incluido en *Letteratura inglese*, "lo que se *sabe* de la vida de William Shakespeare puede caber fácilmente en una página. Digo saber y no deducir o conjeturar". Con tan pocas certezas, y tratándose, como dice el propio Lampedusa, del "nombre más glorioso de la humanidad", o, como afirma Harold Bloom, del "inventor de la humanidad tal como la conocemos", teniendo tan escasos asideros, la leyenda sobre la persona detrás del nombre es un filón nutritivo para el mundillo académico y el periodismo de corte conspirativo. Ralph Waldo Emerson fue categórico en su *Representative Man* (1850): "Shakespeare escribió los temas de toda nuestra música moderna: escribió el texto de la vida moderna". Por ello no desentonaría, analizada la cuestión desde esta perspectiva, que el inventor de la sensibilidad moderna fuese, como la época, un tanto fantasmagórico, o "indestructible", como diría Thomas Carlyle. Es tal la magnitud de la "bardolatría" desatada desde el Romanticismo que en ella caben, como en un fértil campo de cultivo, toda la variedad posible de hierbajos. Baste escuchar por un momento a Victor Hugo: "Shakespeare es fecundidad, es fuerza, es pecho rebosante, vaso espumante, cuba llena hasta los bordes, exceso de savia, lava en torrentes, lluvia de vida; y todo por millares, por millones, sin reticencias,

ni ligaduras, ni economía; es la prodigalidad insensata y tranquila del creador. Shakespeare es un sembrador de fascinación. A cada palabra, el contraste; a cada palabra, la imagen; a cada palabra, el día y la noche".

Sobre la proliferación desbocada de las especulaciones versa el imprescindible ensayo de James Shapiro, editado en castellano por Gredos este mismo año: "A partir de 1850, más o menos, se han publicado miles de libros y artículos que insisten en que el autor del teatro de Shakespeare no fue él sino otra persona. Al principio, los bibliógrafos intentaron llevar la cuenta de las obras inspiradas por este debate. En 1884, la lista ascendía a 255; en 1949 había aumentado hasta superar las 4500. A continuación, nadie se molestó en actualizar el cómputo, y en una época de blogs, páginas web y foros online, es imposible hacer justicia a la cantidad de energía que se ha dedicado –y sigue dedicándose- a este asunto". El silencio casi unánime de la Academia a este respecto, cuya negativa a entrar en el debate viene a enmendar la obra de Shapiro, no ha contribuido a contener el esperpéntico desborde de imaginación que hace del debate, por momentos, un auténtico culebrón.

La historia del William Shakspere [nombre con el que fue bautizado: Gulielmus filius Johannes Shakspere] de Stratford-upon-Avon, condado de Warwick, Inglaterra, nacido en 1564 y muerto en 1616, el tercero de los ocho hijos de una pareja local acomodada, el actor, prestamista y productor teatral convencionalmente tenido por el autor de la magna Obra shakespeariana, tiene algunas lagunas difíciles de llenar. En los fondos cenagosos de estas lagunas se han sumergido los especuladores con sus sofisticados batiscafos para extraer dos pecios relevantes: no hay manuscritos y no hay biblioteca. Dos elementos significativos tratándose de un autor que en vida supo recibir la admiración tanto del público como de la corte. Aunque esta admiración no fue ni remotamente parecida a la que se le profesa hoy en día, no es menos cierto que Shakespeare fue, como propone Frank Kermode en *El tiempo de Shakespeare*, un reputado empresario teatral y líder de una de las dos compañías principales de Londres, la Lord Chamberlain's Company of Players (luego rebautizada King's Men bajo el auspicio del rey Jacobo I), en una época en la que el teatro tenía mucha influencia popular e incluso un considerable poder político.

Las únicas referencias caligráficas son las cinco firmas originales que se conservan –algunos dicen que son seis, y en cualquier caso todas ellas son "famosas"-. Una de ellas aparece en un ejemplar de los *Essais* de Montaigne, otra en su testamento y otras tres en documentos comerciales. Ninguna de ellas es idéntica entre sí, y la del testamento es temblorosa y confusa, hasta el punto de ser ilegible. En el testamento, quizá el documento más fidedigno que se conserva del hombre de Stratford, hay dos particularidades llamativas: la pobreza de su redacción y el objeto legado a su esposa Anne Hathaway, la "segunda mejor cama" del muerto. Sobre este último detalle, James Joyce ha dedicado varias páginas de divertidas elucubraciones en el *Ulysses*.

Aquellos que mencionan la falta de manuscritos originales como prueba atendible en este pleito prefieren obviar el hecho de que tampoco se disponga de manuscritos de las obras de Christopher Marlowe (uno de los candidatos más firmemente propuestos para llevarse los laureles), o de las de Molière, ambos contemporáneos de Shakespeare. Algunos explican la inexistencia de manuscritos de Marlowe atribuyéndola a la escasa repercusión de su obra, a su archisabida mala fama, a sus costumbres disipadas e incluso al hecho de haber sido asesinado en una taberna de Deptford. Explicaciones muy razonables y atendibles, como puede apreciar cualquiera con dos buenos ojos en la cara y un sentido de la lógica apenas sobre el nivel del suelo. El papel de Marlowe en esta controversia tiene su momento de paroxismo en el filme de Roland Emmerich, defensor de la línea que postula a Edward de Vere. En el largometraje, Marlowe es asesinado por el propio Shakespeare –un gañán iletrado, engreído y vicioso- cuando amenaza con destapar el trato que el actorzuelo se trae con el conde de Oxford para firmar y representar sus obras. La candidatura de Marlowe es menos inverosímil que la de Bacon, según Borges, quien remite al libro *The Murder of the Man Who Was Shakespeare*, firmado por Calvin Hoffman y publicado en 1955: "Hoffman refiere que la policía había descubierto en casa de Marlowe un manuscrito de puño y letra de éste, con dieciséis proposiciones heréticas, entre las que se afirma que Moisés era un impostor, que los judíos conocían a Jesucristo mejor que nosotros y que tuvieron razón al crucificarlo, que quienes no son fumadores y pederastas son unos imbéciles y que Cristo era homosexual. Marlowe, para salvarse del patíbulo, habría sido el matador de Ingram Friser [su asesino documentado] y habría huido a Escocia. Desde Edimburgo, habría enviado a Shakespeare las obras que éste firmaría y representaría... Para refutar la tesis de Hoffman basta reflexionar que cada una de las tragedias de Marlowe consta, en realidad, de un solo gigantesco protagonista y que la obra de Shakespeare consta de multitudes no menos diversas que las de Dickens".

Lo cierto es que con la publicación de las *Comedies, Histories and Tragedies* en 1623 (conocido como 'First Folio'), a cargo de John Heminge y Henry Condell -con prólogo en verso de Ben Jonson-, se estableció el corpus principal y de referencia de la Obra de Shakespeare, hasta entonces desperdigada en volúmenes y cuartillas de dudosa factura editorial. La modalidad de escritura dramática de la época, muchas veces en conjunto y en borradores dispersos (versiones sucesivas, adaptaciones, palimpsestos), encontraba su forma final y válida en los pliegos impresos, y el valor de los manuscritos era distinto al que se le asigna hoy en día. Victor Hugo nos ayuda a entender aquella forma de trabajo y circulación de los textos: "Shakespeare, como la mayor parte de los poetas de aquella época, escribió sobre hojas sueltas. Malherbe y Boileau fueron acaso los únicos que escribieron en cuadernos. Cada uno de los dramas de Shakespeare, escritos expresamente para su compañía, era, según parece, aprendido y ensayado a toda prisa por los actores, con el mismo original, que no se tomaban la molestia en copiar". La destrucción del Globe Theatre en 1612 (aprox.), a causa de un incendio, pudo haber contribuido a la desaparición del material de referencia. El cierre de los teatros ingleses durante el Protectorado (1640-1660) puede haber sido la causa de la dispersión de los manuscritos restantes. Algunos investigadores sostienen que unas cinco páginas de una obra manuscrita de Thomas More (atesorada por la British Library) pueden corresponderse con la escritura de Shakespeare, pero no hay pruebas categóricas para establecerlo con certeza.

El de la biblioteca personal es, en cambio, un asunto más espinoso. Otros elementos son polémicos en la atribución consensuada al Shakespeare de Stratford (en el significado de Shake-Speare hay muchas claves más, pero se las ahorraré al lector), aunque la falta de volúmenes probadamente utilizados por él resulta incómoda para legitimar una posición inequívoca y definitiva. La ausencia de biblioteca se explica más razonablemente determinando que no ha existido nunca que con su posible desaparición: allí está el analfabetismo de las dos hijas que lo sobrevivieron –impensable en la casa de un escritor tan prolífico- y la escasa formación cultural que presumiblemente recibió en Stratford, a cargo de un párroco o en la Grammar School local (formación que, sin embargo, sí resultaba adecuada y suficiente para el aprendizaje de la lengua inglesa y la literatura clásica). Si tenemos en cuenta que en la Obra de Shakespeare se utilizan cerca de 22.000 vocablos, y que en la de Milton aparecen 8.000, la cuestión de la formación académica empieza a tomar relevancia. Considerando que Milton no era precisamente un autor caracterizado por sus limitaciones léxicas, y que el número de vocablos empleados por Shakespeare multiplica por diez el vocabulario medio de hoy en día, la sospecha crece. Al menos estos son los motivos que arguyen los *anti-stratfordianos* como "dudas razonables". El elemento formativo ha tomado especial relevancia entre los argumentos que niegan la posibilidad de que el hombre de Stratford fuese el autor de las obras de William Shakespeare: se calcula, junto con

el antedicho despliegue léxico, que en sus obras hay citas directas o encubiertas de más de doscientos autores clásicos y contemporáneos. Este despliegue de erudición es difícil de sostener en la biografía de un hombre sin biblioteca.

A la biografía firmada por el profesor Kreiler, el libro de Shapiro y la película de Emmerich, se viene a sumar la noticia de que la obra *Double Falsehood*, atribuida por el empresario teatral Lewis Theobald en el siglo XVIII a William Shakespeare y John Fletcher (con quien habría escrito varias de sus últimas obras), y desestimada hasta ahora por los especialistas, se ha integrado en las ediciones de Arden, la editorial de referencia. *Double Falsehood*, según el profesor Brean Hammond, de la Universidad de Nottingham, tiene al menos tres Actos que podrían atribuirse a Shakespeare (y Fletcher), y estaría basada en *Cardenio*, una obra inspirada en el personaje de Cervantes. La obra se habría representado al menos en dos oportunidades durante 1613, un año después de la publicación del *Quijote* en lengua inglesa. Este es el dato más contundente que vincula a Cervantes con Shakespeare, y una prueba del conocimiento que el escritor inglés tuvo de la obra fundacional de la literatura española moderna.

Un montón de "dudas razonables"

La propuesta de la "duda razonable" fue plasmada en la *Declaration of Reasonable Doubt*, que lleva las firmas de unos trescientos profesores y estudiosos de distinto origen y pelaje. Insistimos en que el "Caso Shakespeare" se parece cada vez más a un *thriller* protagonizado por un perito calígrafo y un aristócrata esquivo, con escenas y enredos palaciegos, pactos entre señores y lacayos, incestos y venganzas y todo tipo de aventuras y máscaras. El caso no deja de tener su interés, sin embargo, por lo que tiene de sintomático y descriptivo de una época y una sensibilidad constitutivas de la institución socio-cultural llamada Literatura. La Declaración también lleva la rúbrica de diecinueve "firmantes destacados", entre los que se encuentran dos nombres mediáticos: Jeremy Irons y... Roland Emmerich. Para los *stratfordianos*, todas las "dudas razonables" son meras pruebas circunstanciales, ya que no acaban de determinar, dicen, nada que justifique atribuir a otro que al hombre de Stratford la autoría de ese engendro mutante, inabarcable y esencial para la literatura de Occidente que se conoce como la "Obra de William Shakespeare".

Los datos verificables de los que disponemos son, como sugiere Lampedusa, "de una escasez desoladora; y por añadidura, mezquinos, algunos repugnantes y alguno que otro paradójico". Las "dudas razonables" se adhieren como sanguijuelas lógicas, por tanto, a esta "escasez desoladora". Atendamos a Lampedusa, seguramente junto con T. S. Eliot uno de sus lectores más informados e inteligentes:

Es obvio que los críticos, los lectores y los entusiastas no podían contentarse con estos datos. Recurrieron entonces, para recabar noticias, a la lectura de sus obras. Todo poeta se perfila a sí mismo y su propia vida en su obra; Shakespeare debió de hacerlo también. La dificultad estribaba en que se trata de un poeta dramático, obligado por tanto a hacer hablar a personajes con diferentes y opuestas pasiones y que, excepto en los *Sonetos*, nunca habla diciendo «yo». Era necesario elegir de entre los cientos de personajes aquéllos que pudieran parecer encarnar al autor, es decir, aquéllos que de drama en drama mostraran una cierta identidad en cuanto a pasiones y expresiones y que fueran al tiempo homogéneos en relación al único «yo» sincero, el de los *Sonetos*. Se hacía necesario crear la lírica personal de Shakespeare a partir de miles de fragmentos. Aquí los estudiosos se dividieron: los más fanáticos sencillamente rechazaron hacer el honor de otorgar al mal actor, al usurero y al ignorante la paternidad de tantas obras de altísimo valor espiritual. Estuvieron de acuerdo en que el señor William Shakespeare no podía ser más que un alias de otro personaje que por razones sociales o políticas no quería aparecer como autor dramático (profesión que, de hecho, era entonces considerada poco recomendable). Se decidieron a demostrar que el William Shakespeare del que conocemos sus datos biográficos no podía escribir la *Obra* que (decían ellos) demuestra unos ilimitados conocimientos políticos, diplomáticos, científicos, militares, legales, literarios, etc. Exageraban porque en el fondo lo que de conocimiento cultural se trasluce en sus dramas es mediocre, desordenado y autodidacto y, en cualquier caso, ampliamente asimilable por un cerebro de la capacidad del de Shakespeare. Aunque la obra de demolición de estos críticos puede ser perturbadora. Pero donde el asunto se viene abajo es cuando quieren reconstruir, es decir, identificar al autor de la obra. Han recurrido a la criptografía, al espiritismo y a cualquier medio o estratagema. Un belga ha demostrado perentoriamente que Shakespeare fue el conde de Rutland; un inglés que fue lord Southampton; otro inglés mantiene la paternidad de lord Derby; la escuela americana afirma que el autor de *Hamlet* fue Francis Bacon, el gran filósofo. Esta intrincadísima cuestión fue clara y brillantemente resumida por un profesor francés, Georges Connes, en un interesante volumen, *Le mystère shakespearien*. Los demás investigadores fueron más razonables. Dejaron de lado el asunto de la identidad personal e intentaron recubrir el esqueleto biográfico mediante la "internal evidence", el testimonio interior ofrecido por la obra misma. El libro de Frank Harris *The Man Shakespeare* pone punto final a esta investigación más provechosa.

Bacon y los Conjuntos Nada Normales

En un texto de 2003 titulado *El bardo Shakespeare y mister B.*, Umberto Eco trataba todo este asunto con un hilarante tono de parodia refiriéndose al caso de Georg Cantor y su participación en la controversia. Cantor, destacado matemático y uno de los padres de la Teoría de Conjuntos, en sus momentos de descompresión

científica –cuando no de llana depresión- se dedicó con entusiasmo al estudio de la hipótesis Bacon-Shakespeare. Los resultados de sus investigaciones y elucubraciones fueron apareciendo esporádicamente en panfletos desde el año 1896, hasta que en 1900, en el número VIII de la *Magazin für Litteratur*, publicó el artículo *Shakespeareologie und Baconianismus; Historisch-kritische Beiträge zur Lösung der Shakespearefrage* (*Shakespeareología y Baconianismo; Contribuciones histórico-críticas para la solución del caso Shakespeare*). Con este pequeño ensayo, Cantor se convirtió en uno de los más tenaces defensores de la línea de *anti-stratfordianos* que apostaban por Bacon. Aquí es donde entra Eco. Si para escribir la obra atribuida a Shakespeare hacía falta toda una vida, otro tanto se necesitaría para escribir la obra atribuida a Bacon. Si Bacon escribió la obra de Shakespeare, entonces algún otro se ocupó de escribir la obra de Bacon. Para resolver este entuerto, Eco propone la "teoría simétrica Shakespeare-Bacon":

> Si Bacon era el autor de las obras de Shakespeare, no habría podido concebirlas sin una frecuentación cotidiana del mundo del teatro -por no decir que no habría podido escribir sus *Sonetos* si, en vez de frecuentar cada día a la reina Isabel, no hubiera tenido tiempo de frecuentar a la Dark Lady -y viceversa, si Shakespeare era el autor de la obra de Bacon, no habría podido concebirla sin una frecuentación cotidiana de la sociedad cultural de Londres y de la misma corte. Por lo tanto, debía suponerse no sólo que Bacon era el autor de las obras de Shakespeare, sino que suplantó directamente a Shakespeare en la dirección cotidiana del Globe; y a la inversa, por lo que concernía a la presunta obra baconiana. Por consiguiente, Shakespeare, es decir, aquel que la gente reconocía como Shakespeare, de hecho era Bacon, y Bacon era Shakespeare. ¿De quién son, pues, los retratos que nos han llegado como retratos respectivamente de Shakespeare y Bacon? Los retratos de Shakespeare retrataban evidentemente a Bacon y los de Bacon a Shakespeare. Pero, ¿cuándo se produjo la sustitución? Si se produjo cuando ambos personajes tenían ya una cierta edad, durante el resto de sus vidas habrían sostenido una insostenible ficción, y cabe preguntarse si en ese estado de ánimo Bacon podía mantener la serenidad necesaria para concebir el Opus shakesperiano, y Shakespeare la agudeza indispensable para concebir el Opus baconiano. Si, en cambio, la sustitución se produjo, digamos, en la cuna, entonces de hecho Shakespeare se consideraba Shakespeare y Bacon Bacon. Lo único que habría podido iluminarles sobre su identidad real habría sido una prueba del ADN, por aquel entonces inconcebible. [...]
>
> Tan solo Cantor permaneció insensible al problema gracias a una teoría que había elaborado, la teoría de la Absoluta Identidad de los Conjuntos Nada Normales, afirmando que, si dos personas están locas -y locos no podían no estar, o por elección o por condena, los dos desafortunados isabelinos-, entonces ninguno de los dos podía saber ya quién era quién, y el grado máximo de confusión se alcanzaría en el momento en que Shakespeare se creyera Shakespeare y Bacon Bacon.

Borges diría: "Si en la tierra hay dos individuos que no se parecen en nada, son William Shakespeare y Francis Bacon". Treinta años antes de aparecer Cantor en escena, la candidatura de Bacon había sido apoyada por la profesora estadounidense Delia Bacon (sin parentesco con el autor del *Novum Organon*), quien en su libro *Who Wrote Shakespeare?* sostuvo la idea de que las obras de Shakespeare fueron escritas durante los ratos libres que (de forma sobrenatural) tenía (se supone que con cierta frecuencia) el padre de la ciencia experimental. Cabe mencionar que Delia Bacon fue bautizada como "La Loca" y abandonada en un asilo de Henley-in-Arden, próximo a Stratford. Había viajado a Inglaterra en 1853 desde los Estados Unidos con la ayuda de algunas personalidades que en un principio respaldaron sus investigaciones, entre otros Ralph Waldo Emerson. Su monomanía y evidente chifladura hicieron que el alcalde de Stratford comunicase al cónsul norteamericano en Liverpool la insostenible situación de la señora Bacon en su comunidad. Alegó que se paseaba durante las noches por el cementerio del pueblo con la declarada intención de profanar la tumba de Shakespeare, y que desvariaba de continuo. El cónsul resultó ser Nathaniel Hawthorne, quien colaboró para que la señora recuperase la cordura y acabara su investigación (hechos que a todas luces estaban íntimamente ligados). Incluso le escribió un –diplomático- prólogo para el libro, sin haberlo leído y sin compartir la naturaleza de sus pesquisas. Hawthorne llegó a bromear, años después, con que había conocido a un hombre que había leído el libro completo, pero que no tenía noticias de que nadie más lo hubiera hecho.

Georg Cantor, por su parte, acabó sus días entrando y saliendo de instituciones psiquiátricas, aquejado por una galopante "depresión ciclo-maníaca", quizá producto de calentarse la sesera para resolver la naturaleza de estos conjuntos peligrosamente intersecantes: "El hombre cuerdo, lo suficientemente cuerdo para ver que Shakespeare escribió las obras de Shakespeare –escribió Chesterton-, es quien está lo suficientemente cuerdo para que no le preocupe si las escribió él o no".

Todos los caminos conducen a Oxford

En este contexto de proliferaciones especulativas es donde aparece el profesor Kurt Kreiler, para contribuir con su libro a un deporte que corre el riesgo de hacer que el personal sucumba en el piélago del tedio. Su biografía de Edward de Vere,

decimoséptimo Earl de Oxford, no tiene otro propósito que postular al conde como la "identidad" acreedora de la Obra. Más allá de las múltiples coincidencias o encajes que Kreiler propone en su libro, como en un juego de prestidigitación en el que tampoco faltan malabarismos practicados con bolas de fuego, cuchillos y grandes pelotas flotantes, equilibrios ajustados y alguna que otra doma de fieras, la realidad es que la "Hipótesis Oxford" (en todo "caso" que se precie debe haber una buena hipótesis funcional, en esta ocasión defendida por la *Shakespeare Oxford Society)* tiene un largo recorrido y se perfila como la favorita de entre las que presentan candidatura para llevarse el contenido del tesoro; si tenemos en cuenta las cantidades de dinero que mueve la Industria/Shakespeare dentro del Mercado/Academia, las razones de tanto embrollo empiezan a adquirir claridad. Si la clave del enigma finalmente estuviera en Edward de Vere, habría sin duda muchas transferencias de divisas y muchas mudanzas de claustros y cátedras, y los rotulistas ingleses sacarían una buena tajada cambiando nombres en las puertas de los despachos de las universidades.

La hipótesis sobre la autoría de Edward de Vere aparece por primera vez en 1920, en el ensayo *Shakespeare Identified*, de Thomas Looney, y desde entonces se ha constituido en una de las líneas más sólidas de cuantas intentan encontrar "rostro verdadero" a las obras de Shakespeare. El mérito de esta hipótesis reside en que se sostiene sobre la cláusula más débil de la versión oficial y consensuada: la formación libresca del hombre de Stratford. En cuanto a De Vere, su nutrida biblioteca está llena de volúmenes criteriosamente subrayados, y lo subrayado coincide con muchos pasajes citados en las obras de Shakespeare. Su dominio del italiano, el francés, el latín y el griego es un factor sustancial dentro de esta línea de investigación. Pero quizá el elemento más elocuente (desde un punto de vista literario, el elemento sin duda más interesante) sea que Edward de Vere fue sobrino de Arthur Golding (1536-1605),

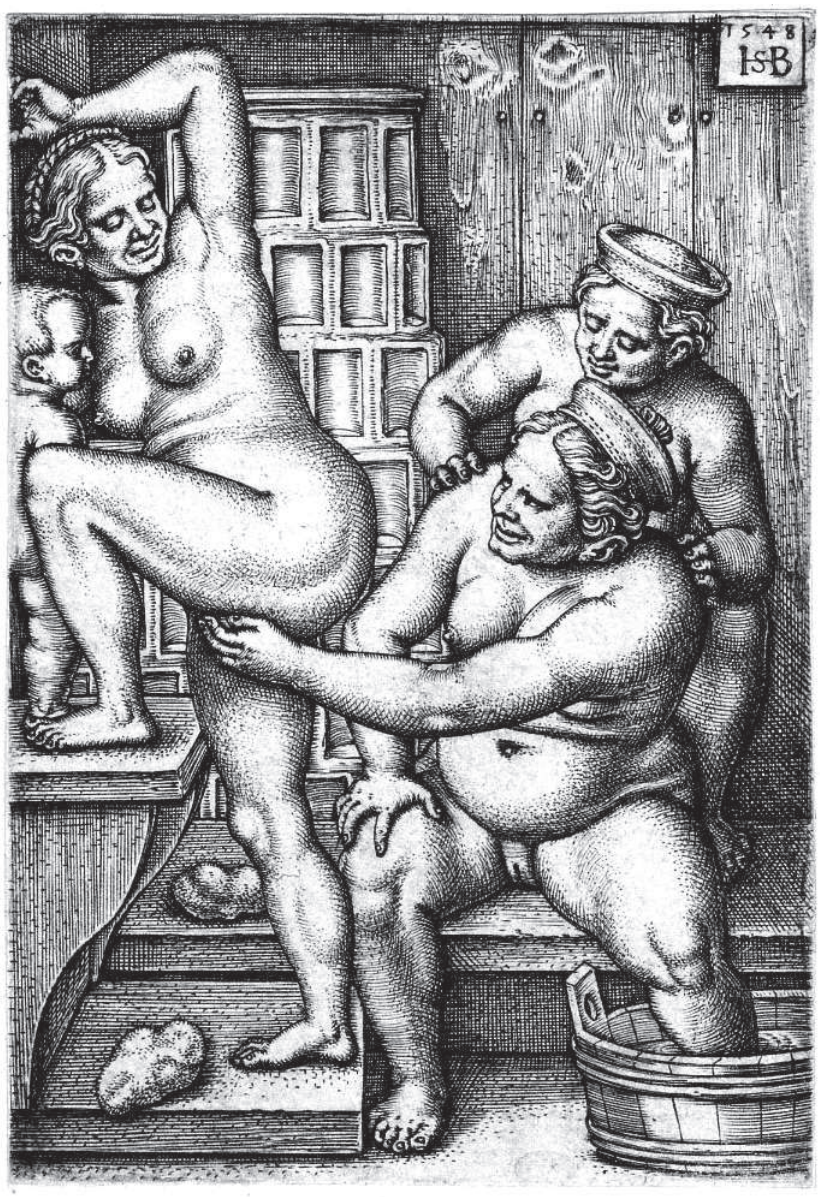
reconocido poeta y latinista, responsable de la traducción de referencia de *Las Metamorfosis*, de Ovidio, en métrica inglesa. Ezra Pound incluye a Golding en su *ABC de la lectura* y estima su traducción de Ovidio como fundamental para cualquier abordaje serio a la poesía en lengua inglesa desde el siglo XVI. La importancia de *Las Metamorfosis* dentro de las obras de Shakespeare avala, al menos en parte, el peso de esta coincidencia. La explicación que dan los *oxfordianos* a este contubernio histórico es que Edward de Vere no podía firmar las obras debido a su posición dentro de la corte (era supuesto hijo bastardo y, por si fuera poco, amante de la reina Isabel), y porque estaba mal visto que un aristócrata se dedicase a semejantes juegos vulgares. Fue entonces, cuentan, cuando contactó con este actor y empresario teatral procedente de Stratford para que diese la cara, y la familia concluyó la conspiración tras su muerte acordando con Ben Jonson el mantenimiento de la confusión. Sin embargo, Jonson habría dejado pistas, en su poema de introducción al First Folio, al declarar el "poco latín y menos griego" que manejaba el hombre de Stratford-upon-Avon.

Sigmund Freud se transformó en un convencido *oxfordiano* tras la lectura del ensayo de Looney, sumándose a la larga lista de quienes plantearon dudas sobre la identificación tradicional: Samuel Taylor Coleridge, Benjamin Disraeli, Mark Twain, Walt Whitman, William y Henry James, Charles Dickens, Friedrich Nietzsche y John Galsworthy, entre otros. Hasta Charles Chaplin y Malcom X tuvieron cosas para decir sobre el particular. Twain escribió, en un texto titulado *Is Shakespeare Dead?* (1910): "Muchos poetas mueren pobres, pero este es el único poeta de la historia que murió TAN pobre; todos los demás dejaron tras de sí materiales literarios. También un libro. Quizá dos."

Los Sonetos

Los *Sonetos* de Shakespeare han acabado convirtiéndose en el campo de batalla perfecto para esta guerra de trincheras. Varios son los motivos. Los ciento cincuenta y cuatro sonetos fueron publicados en 1609, estando Shakespeare vivo, por el editor Thomas Thorpe [el autor aparecía como SHAKE-SPEARES]. Según palabras de Wordsworth, "en los *Sonetos* Shakespeare nos abrió su corazón". Browning le contestó diciendo que "por la misma razón resulta disminuido". Antes de 1609, algunos de ellos habían aparecido en una antología (*The Passionate Pilgrim*, 1599), y Francis Meres, un contemporáneo, comenta en *Palladis Tamia, Wit's Treasury* (1598) sobre los "azucarados sonetos que Shakespeare hace circular entre sus amigos más íntimos". La naturaleza supuestamente íntima y personal de los poemas resulta, según algunos de los participantes de la controversia, esencial para escarbar (o remover o revolver) en la biografía del escritor. El mismo Borges, nunca muy amigo de indagar en los aspectos mundanos detrás del texto, deja caer esta licencia:

Técnicamente los sonetos de Shakespeare son, es indiscutible, inferiores a los de Milton, a los de Wordsworth, a los de Rossetti, a los de Swinburne. Incurren en alegorías momentáneas, que solo justifica la rima y en ingeniosidades nada ingeniosas. Hay, sin embargo, una diferencia que no debo callar. Un soneto de Rossetti, digamos, es una estructura verbal, un bello objeto de palabras que el poeta ha construido y que se interpone entre él y nosotros; los sonetos de Shakespeare son confidencias que nunca acabaremos de descifrar, pero que sentimos inmediatas y necesarias.



Edward Bliss Reed, editor de los *Sonetos* para la colección *The Yale Shakespeare*, abunda en la misma idea:

> Es un hecho que en muchos sonetos podemos vislumbrar al Shakespeare hombre. Vemos un poeta profundamente preocupado por la aceptación y la amistad, que sentía la inferioridad de su posición social y el desaliento de su arte, y que iba del rechazo a la exaltación, de la rivalidad vulgar y la cínica indecencia a la inspirada devoción por la amistad. En parte, las inconsistencias en los ánimos de los sonetos son las inconsistencias de la vida misma. Puede que Shakespeare no haya "abierto su corazón" en estos poemas; pero desde luego que por momentos ha dejado la puerta entornada.

Los *Sonetos*, como vemos, resultan para algunos particularmente nutritivos en la tarea de establecer un vínculo biográfico, porque en ellos Shakespeare se "despoja de las máscaras" que le impone la escritura dramática. También resultan atractivos, y polémicos, por su frontal homoerotismo. Allí estaría él, el hombre atravesado por sus circunstancias, el individuo escatológico, la carne mortal que mece la pluma. Volvamos a Barthes, que resulta –sigue resultando- el mejor azote para esta forma de operar sobre el texto literario:

> Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de "descifrar" un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se "explica", el crítico ha alcanzado la victoria.

Lo cierto, sin embargo y a pesar de esta manía crítica instaurada, es que los sonetos shakespearianos son más convencionales de lo que se piensa en cuanto a sus temas y su tratamiento. Fueron los sonetos de Petrarca los que convirtieron esta forma lírica en la más popular de los siglos XV y XVI (aunque la forma no había sido invento suyo), y los que fijaron la convención: la métrica, la rima y los temas. Y los temas de los *Sonetos* de Shakespeare, con alguna que otra variante de la que nos ocuparemos en seguida, son los mismos que en Petrarca: el amor y la belleza, el amor sin esperanzas frustrado por el destino y la muerte... El soneto pasó de Italia a Francia, y de allí a Inglaterra. Sus practicantes fueron legión en toda Europa. En Inglaterra fue Henry Howard, conde de Surrey, uno de los primeros en escribir sonetos (medio siglo antes

de que lo hiciera Shakespeare). De hecho, él fue quien adaptó el soneto italiano a una forma más fluida en lengua inglesa y quien fijó lo que pasó a llamarse "soneto isabelino" o, cosas del destino, "soneto shakespeariano".

Los *Sonetos* proponen un matiz en el tratamiento del tema amoroso que se inscribe de lleno dentro de la controversia general. Cuenta Lampedusa:

> Afortunadamente (o desventuradamente) el editor de los *Sonetos* completos prologó la obra con una dedicatoria personal dirigida al destinatario de los sonetos. Sin embargo, por razones obvias, no lo nombró sino que sólo indicó sus iniciales. No se imaginaba que esas treinta palabras suyas fueran a desencadenar una batalla literaria que aún hoy perdura. He aquí la dedicatoria (por otra parte muy agraciada):
>
> "Al verdadero inspirador de los presentes sonetos, Mr. W. H., toda la felicidad y esta eternidad prometida por nuestro inmortal poeta desea el que con sincero deseo aventura esta publicación.
>
> T. T."
>
> El begetter inglés [inspirador] es «aquel que hace producir» y tiene también un sentido sexual. «Aventura» hay que entenderlo de una manera comercial: aquél que busca la ventura, que se arriesga en una empresa. T. T. son las iniciales de Thomas Thorpe, el editor...
>
> Parece imposible pero durante generaciones nadie se dio cuenta, o nadie osó decir, que la mayor parte de los sonetos iban dirigidos a un muchacho. La lengua inglesa, todo hay que decirlo, con sus adjetivos invariables, favorece estos malentendidos. ¿Quién era «Mr. W. H.»? Las iniciales son, invertidas, las de Henry Wriothesley, es decir, del omnipresente conde de Southampton. Pero en inglés no existen precedentes de estas inversiones de iniciales, y menos aún de llamar tan familiarmente mister a un par de Inglaterra.

Oscar Wilde tuvo su cuota de participación en el debate general, o al menos en la sub-sección de los *Sonetos*, al escribir su brillante relato *The portrait of Mr. W.H.*, donde desarrolla la hipótesis "Willie Hughes". Según su versión, W. H. haría referencia a un joven y atractivo y afeminado actor de la compañía de Shakespeare, que se habría puesto al servicio de una compañía rival. Habría que apuntar que otros candidatos a encajar en esas iniciales son: William Hall (un librero de la época), William Harvey (padrastro del tercer conde de Southampton), William Herbert (tercer conde de Pembroke), Henry Wriothesley, William Hammond, Henry Willoughby, William Hathaway... El texto de Wilde es mucho más que una especulación sobre estos menesteres nominales: es un complejo artefacto literario que combina el ensayo, la narrativa de ficción y la poesía. María Inés Castagnino, traductora y prologuista de una de las versiones castellanas de la obra, define esta hibridación de la siguiente manera:

> Los compartimentos genéricos tradicionales no sirven para clasificar esta obra de Wilde, en tanto es difícil determinar si nos hallamos ante un ensayo enmarcado por un relato o ante un relato interrumpido por una larga digresión ensayística. La consecuencia es la contaminación: el argumento del ensayo se tiñe de la ficción del relato que lo enmarca, pero a la vez el relato se tiñe de la seriedad del argumento, al punto de que algunos estudiosos de los Sonetos de Shakespeare han adherido a la teoría 'Willie Hughes' en la realidad. Esto obliga al lector a adoptar una postura desde la cual interpretar *El retrato del señor W.H.*; procedimiento que no es del todo ajeno al fenómeno teatral, donde muchas veces la ausencia de una voz narrativa unificadora hace que el espectador deba de algún modo decidir entre los múltiples puntos de vista expresados por los distintos personajes.

Wilde, por añadidura, estaba haciendo allí una operación sobre la historia de la moral, las formas críticas para pensar el arte y la relación, siempre conflictiva, entre realidad y ficción. Como dice el autor de *El Gatopardo*, en el fondo todas estas especulaciones identitarias no tienen mayor importancia. Lo importante es la obra. Jan Kott, en *Los travestidos en la obra de Shakespeare*, interviene así:

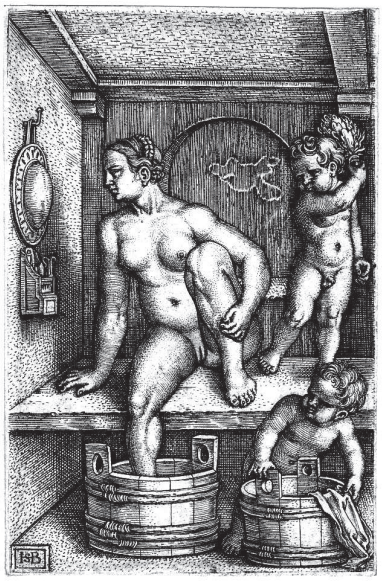
> Los *Sonetos* han sido considerados en múltiples ocasiones como una pieza de referencia para un estudio biográfico; pero yo creo que no es excesivamente interesante saber si Shakespeare era homosexual o bisexual; por otra parte no es posible interpretar las obras literarias de una forma tan ingenua. Sin embargo, cabe hallar en los sonetos o en su gran prólogo las estructuras fundamentales de sus obras del primer período. Los sonetos constituyen una especie de tragicomedia o incluso un drama pasional con tres personajes: un hombre, un adolescente y una doncella; y en el espacio de 154 secuencias se examinan todas las relaciones posibles entre hombre, doncella y adolescente.

Los *Sonetos* representan, más allá del elemento testimonial de mayor alcance de entre todas sus obras (esa especie de vórtice que sugería Lampedusa), una cumbre inusitada de la poesía de todos los tiempos por la potencia de sus imágenes, la música de su lenguaje y la exploración de la retórica amorosa. Allí cabe la reflexión sobre los efectos del tiempo en la belleza y el amor; la capacidad de la escritura y el arte para resistir a esos mismos estragos del tiempo; la reflexión sobre la muerte y sus implicaciones filosóficas; las aristas posibles que despliega el deseo, la pasión, los celos, la traición… En definitiva, allí se da cita el repertorio completo de la poesía amorosa de Occidente. Cabe preguntarse, llegados a este punto, qué aporta a la lectura de la obra de Shakespeare el hecho de que su autor haya sido el hombre de Stratford o cualquier otro, que el homoerotismo de los poemas tengan relación con la condición sexual de su autor

o que constituyan un ejercicio de variación sobre la retórica del género. A la lectura literaria, desde luego, nada.

W. H. Auden, en uno de los momentos más estimulantes de la historia del pensamiento literario, dedicó las clases del curso 1946-47 en la New School for Social Research del Greenwich Village, en Nueva York, a estudiar, obra por obra y en orden cronológico, toda la producción literaria de William Shakespeare. El resultado de las transcripciones de esas clases es un libro de más de cuatrocientas páginas en las que apenas se hace ninguna mención a la "biografía" del autor. En la clase del 4 de diciembre de 1946, ocupada en los *Sonetos*, dice Auden:

> Se han escrito más tonterías sobre los *Sonetos* de Shakespeare que sobre cualquier otra obra literaria conservada... En cierto sentido, el artista no hace sino abrir su corazón; en otro, es siempre dramático. Pero en realidad tiene que haber alguna diferencia entre las obras dramáticas de Shakespeare y los poemas sobre su propia experiencia. Esto es lo que debemos preguntarnos respecto del verso lírico: ¿hasta qué punto es personal y hasta qué punto dramático? La mayoría de estos sonetos se dirigen a un hombre. Eso puede provocar una gran variedad de actitudes sin sentido, desde la defensa de la propia singularidad a un discreto intento de encubrir lo nefando. También carece de sentido, independientemente de la verdad de los resultados, perder el tiempo tratando de identificar a los personajes; es un trabajo de idiotas, sin interés ni sentido. Es pura frivolidad, y si enloquecemos por saberlo cuando se trata de gente viva, no tiene el más mínimo interés cuando se han muerto.



Habría que circunscribir toda esta controversia de largo recorrido a sus perspectivas políticas, históricas, sociológicas o universitarias, todas puestas en leer el texto como un documento cultural más. Sus implicaciones tienen escasa influencia en la recepción del texto como obra literaria. El debate es sintomático de una forma de leer literatura que la humanidad haría bien, con el fin de preservar la función crítica del arte en la cultura, en desterrar de una buena vez por todas. Pensar el texto principalmente en relación con su autor es distraer el pensamiento sobre la relación entre el texto y el mundo con el cual dialoga, sobre la capacidad de generar lecturas del mundo que sugiere el texto literario. Distrae el pensamiento alienando la lectura. Una de las primeras menciones impresas a Shakespeare se atribuye a

Robert Greene (1558-1592), un colérico dramaturgo indignado por el hecho de que un actor sin formación universitaria pretendiese escribir teatro. El panfleto se titula *Greene's Groats-worth of Wit bought with a Million of Repentance* y allí Greene lo acusa de "plagiario", dice que es "un copista", que "no ha inventado nada", que ha saqueado sin reparos a Esquilo, Boccaccio, Bandello, Hollinshed, Belleforest, Robert de Gloucester, Manning, Mandeville, Sackville, Spencer... Todo apunta a que quienes niegan la autoría de William Shakespeare actúan impulsados por el mismo espíritu de desaire: no parecen dispuestos a aceptar que el lenguaje impuro del hombre pueda inventar la humanidad.

VENVS
♀

Entiendo que hay intertextualidad como un procedimiento cuando el productor trabaja con plena conciencia de lo que está haciendo, pues puede ocurrirle al artista que, en el momento de elaboración de la obra, concurran a él, de forma espontánea, materiales que preexisten en su cabeza y que son el producto de su aprendizaje personal. Todo proceso creativo, en alguna medida, se genera desde esa mezcla de materiales, pero a eso yo no lo llamaría propiamente intertextualidad. Intertextualidad implica conciencia de la intertextualidad, ahí pasa a ser un procedimiento. En el caso del teatro, la intertextualidad ha existido desde siempre. El teatro nace al reelaborar los mitos de la cultura. Lo que diferencia a una tragedia de las antiguas formas de representación, es que hay un autor que interviene ese material con un propósito determinado. Un caso ejemplar es la manipulación del mito de Edipo, cuando Sófocles le agrega al mito que Edipo se arranque los ojos. Eso no existe en la versión original. Lo que interesa es la reconfiguración a propósito de ese nuevo elemento. En el teatro hay un juego, una permanente intertextualidad con los materiales de la cultura, pero, al mismo tiempo, al construir una nueva versión, se genera material cultural diferente que será, a su vez, la base para otras reelaboraciones. Si piensas en la historia del teatro, el teatro isabelino también es, por ejemplo, un teatro que trabaja a partir de otros textos. La mayor parte de las obras Shakespeare son un ejemplo de esto. Por ende, en el teatro de la época isabelina no hay ningún problema con tomar materiales prestados para reconstruir o generar una nueva versión.

Mauricio Barría. Entrevista en *Revista Grifo*. Septiembre de 2010.

Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los malos poetas desfiguran lo que toman, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor, o al menos en algo diferente. El buen poeta funde su robo en la totalidad de un sentimiento que es único, claramente diferente de aquello de lo que fue arrancado; el poeta malo lo escupe hacia algo que no tiene cohesión. Normalmente un buen poeta tomará prestado de autores lejanos en el tiempo, o de una lengua extranjera, o con intereses variados. Chapman tomó prestado de Séneca; Shakespeare y Webster de Montaigne. Los dos grandes seguidores de Shakespeare, Webster y Tourneur, ya no toman prestado de él en su obra madura; es demasiado cercano a ellos para serles útil de esa forma.

T.S. Eliot. *El Bosque Sagrado*. "Philip Massinger". Traducción de Ignacio Rey Agudo.

Contaré los grandes misterios no investigados por nuestros antepasados que permanecieron ocultos durante mucho tiempo; me complace ir a través de los astros; me agrada dejar la tierra y sus lugares inertes y hacerme conducir por una nube para posar mis pies sobre los robustos hombros del Atlante para contemplar a lo lejos a los hombres que van a la deriva, faltos de razón y temblando de miedo por la muerte, para alentarlos y explicarles la sucesión de los destinos… el propio tiempo también se desliza en continuo movimiento, no de otro modo que una corriente fluida. Pues ni el río puede detenerse, ni lo puede la ligera hora, sino que, del mismo modo que la ola es impulsada por la ola y ella misma, al marchar, es apremiada y apremia a la anterior, así el tiempo huye a la vez y a la vez persigue y siempre es nuevo; pues lo que fue antes ha sido abandonado y se convierte en lo que no había sido, y todos los instantes se renuevan.

Ovidio. *Las Metamorfosis*. Libro XV.

Sonnet LX

By William Shakespeare

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.

Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
And Time that gave doth now his gift confound.

Time doth transfix the flourish set on youth
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow:

And yet to times in hope, my verse shall stand
Praising thy worth, despite his cruel hand.

Traducción de Luis Astrana Marín:

Como las olas se dirigen hacia la pedregosa playa,
así nuestros minutos se precipitan a su fin;
cambiando cada una de sitio con la que le precede,
todas tienden al avance en su trabajo sucesivo.

La infancia, una vez en la inmensidad de la luz,
trepa hasta la madurez, donde al recibir su corona,
insidiosos eclipses luchan contra su esplendor,
y el tiempo, que la había auxiliado, destruye ahora sus dones.

El tiempo desfigura el florido conjunto de la juventud
y surca de paralelas la frente de la hermosura,
se nutre de los portentos de la fidelidad de la Naturaleza,
y nada subsiste sino para sucumbir al filo de su guadaña.

Y, sin embargo, mis versos vivirán en edades que aún son una esperanza,
elogiando tus prendas, a despecho de su mano cruel.

Traducción de Enrique Sordo:

Como acuden las olas a la pedregosa playa
nuestros minutos a su fin se acercan;
ocupando el lugar de los que los preceden,
siguen su ansioso avance hacia el final.

La infancia, en plena luz, trepa a la madurez,
y cuando accede a ella, insidiosos eclipses
van apagando su fulgor, y el Tiempo,
que antes la había ayudado, destruye ahora su encanto.

El Tiempo empaña el juvenil destello
y abre sus surcos en las hermosas frentes,
devora los portentos de la naturaleza
y nada deja en pie con su guadaña.

Pero mis versos resistirán el tiempo
y, pese a su mano cruel, ensalzarán tus prendas.

Traducción de Manuel Mujica Lainez:

Como en la playa al pedregal las olas,
nuestros minutos a su fin se apuran,
cada uno desplaza al que ha pasado
y avanzan todos en labor seguida.

El nacimiento, por un mar de luces,
va hacia la madurez y su corona;
combaten con su brillo eclipses pérfidos
y el Tiempo sus regalos aniquila.

El Tiempo horada el juvenil adorno,
surca de paralelas la hermosura,
se nutre de supremas maravillas
y nada existe que su hoz no abata.

A pesar de su mano cruel, mi verso
dirá tu elogio en tiempos que esperamos.

Traducción de Andrés Ehrenhaus:

Se afanan por llegar, nuestros minutos,
como olas a la orilla, a su final,
y cada cual reemplaza al que, a su turno,
luchaba para no quedarse atrás.

Primera luz, el nacimiento avanza
hacia la madurez, donde se enciende;
eclipses zafios lidian con su estampa
y el tiempo le reclama su presente.

El tiempo, que sustrae la lozanía,
socava la belleza con arrugas,
se nutre de lo extraño de la vida
y si algo se resite, su hoz lo trunca.

No obstante espero que su mano cruel
deje a mi verso en pie, y a ti con él.

Traducción de Fátima Auad y Pablo Mañé:

Tal como avanzan las olas hacia la pedregosa orilla,
así nuestros minutos se apresuran hacia su fin;
cada uno intercambiando sitio con aquel que va delante,
en afanosa secuela todos tienden a avanzar.

El nacimiento, una vez en el mar de la luz,
se arrastra hacia la madurez, que, apenas coronada,
es combatida por la insidia de malignos eclipses,
y el Tiempo, que dio su don, ahora lo destruye.

El Tiempo transfigura el florido adorno de la juventud
y excava sus surcos en la frente de la belleza,
se alimenta de las bellas rarezas de la naturaleza,
y nada se yergue sino para el filo de su guadaña:

y, no obstante, en los tiempos que aún son esperanza, mi verso se erguirá,
elogiando tu mérito, a despecho de su mano cruel.

Traducción de Christian Law Palacín:

Olas hacia la orilla de guijarros,
buscan nuestros minutos su final;
a ninguno le falta su relevo
y en esa ardua secuencia todos marchan.

Nativos de un océano de luz,
hasta reinar, despacio maduramos;
combaten esa gloria eclipses pérfidos
y el tiempo arruina el don que antes nos diera.

Destruye nuestros gestos juveniles,
cruza con sus trincheras la hermosura,
se alimenta de los maravillosos
y a su guadaña, al fin, todo sucumbe.

Pero al cantarte triunfarán mis versos
a cada instante, y no su mano fiera.

Los *Sonetos* de William Shakespeare constituyen una de las obras más traducidas al castellano. Periódicamente, desde 1877 algún traductor o poeta asume la tarea de actualizar la versión castellana de los poemas, en una búsqueda que no se agota con los sucesivos intentos. Un listado tentativo de estas traducciones incluye las siguientes referencias:

1877: Matías de Velasco y Rojas
1881: Miguel Antonio Caro
1889: Matías de Velasco y Rojas
1916: Julio Arceval
1918: Fernando Maristany
1920: Gabriel de Zéndegui
1920: Carmela Eulate Sanjurjo
1920: José Pablo Rivas
1929: Luis Astrana Marín (serie completa)
1937: Mariano de Vedia y Mitre
1940: Patricio Gannon
1944: Angelina Damians de Bulart (serie completa)
1951: Concepción Vázquez de Castro
1953: Eduardo San Martín
1955: Manuel Mujica Lainez
1964: Mario Reyes Suárez
1968: José Basileo Acuña (serie completa)
1969: Angel J. Battistessa
1971: Maggie Howard de Martínez y Alfredo Martínez Howard
1974: Agustín García Calvo (serie completa)
1974: Jenaro Talens
1975: Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón (serie completa)
1976: José Méndez Herrera (serie completa)
1977: J. F. Elvira-Hernández
1979: José Siles Artés
1980: Jenaro Talens
1982: Enrique Sordo (serie completa)
1983: Manuel Álvarez de Toledo
1987: Carmen Pérez Romero (serie completa)
1990: Carlos Pujol, Granada, Editorial Comares
1990: Atilio Pentimalli (serie completa)
1992: Pablo Mañé Garzón
1993: Gustavo Falaquera (serie completa)
1998: Mario Reyes Suárez
1999: José María Álvarez
2000: Alfredo Gómez Gil
2000: Javier Adúriz y Agustín Adúriz Bravo
2002: Fernando Marrufo
2003: Miguel Ángel Montezanti
2003: William Ospina
2004: Antonio Rivero Taravillo
2005: Ariel Laurencio Tacoronte
2006: Cármen Pérez Romero
2008: Pedro Pérez Prieto
2009: Andrés Ehrenhaus (serie completa)
2009: Christian Law Palacín (serie completa)
2009: Ignacio Gamen
2011: Ramón Gutiérrez Izquierdo

Fuentes principales: Micaela Muñoz Calvo y Andrés Ehrenhaus.

Tres cazadores en Olimpia

Por Alberto Savinio

Traducción de César Palma

Tres cazadores se encontraron en un vallejo selvoso, junto a la orilla de un río. Decimos cazadores pero podríamos decir hombres, pues en aquel tiempo todos los hombres eran cazadores. Uno venía de Tesalia, el otro de Creta, mientras que el tercero no venía de ningún sitio, ya que estaba en su casa. Este se llamaba Pélope y su tierra Peloponeso. Peloponeso significa «isla de Pélope», e implica el corte del istmo de Corinto, realizado en 1893 por el general Türr. La historia está llena de felices anticipaciones. Los otros dos tenían el mismo nombre, y para distinguirse uno se hacía llamar Heracles de Creta y el otro Heracles de Alcmena. Resultaba incomprensible que en estación tan calurosa llevaran unos pesadísimos abrigos de piel, aunque quien los hubiese visto de cerca habría descubierto que aquello que los abrigaba era su pelo natural. Los tres cazadores se sentaron encima de una roca en forma de sofá y comenzaron a dar enormes bostezos. No sería legítimo decir que se aburrían, pues el aburrimiento supone la posibilidad de un estado distinto. El sol «señoreaba», lo cual, según una locución local, significa que estaba tramontando y que parecía más grande que cuando se halla en el cenit. Heracles de Creta se levantó, cogió una piedra redonda y la lanzó hacia ese disco rojo, que constituía un excelente blanco. Heracles de Alcmena lanzó otra piedra y superó a su predecesor. Heracles de Creta se enfadó y amenazó a su homónimo y rival con romperle la cabeza de una pedrada. Pélope interpuso su autoridad de anfitrión y decretó que en el lanzamiento de la piedra Heracles de Alcmena era mejor que Heracles de Creta. Ese vallejo se llamaba Olimpia, y los tres cazadores, sin saberlo, habían fundado los juegos olímpicos.

El hombre es un niño impenitente y el juego, de la guerra al cuatrillo, su ocupación preferida. Los juegos olímpicos tuvieron tanta aceptación que a partir de entonces los años se contaron en razón de su reanudación periódica. Cada cuatro

años una multitud enorme venida de todos los rincones de Grecia se congregaba en el vallejo de Olimpia, a orillas del Alfeo. Llegaban en carros, a lomos de burro, a pie. Las familias acampaban al aire libre. Los hombres discutían de política y echaban pulsos, los niños jugaban a la guerra y abatían mirlos con sus cerbatanas, las mujeres preparaban la *escordallá*, que es una mayonesa hecha con ajo, y los *coccorezos*, que son tripas de borrego enrolladas en palitos y asadas en la parrilla. La multitud bullía bajo el sol y apestaba horriblemente. Los juegos olímpicos eran exquisitamente racistas. No participaba en las pruebas quien no era griego al cien por ciento. Alejandro pidió permiso para tomar parte en los juegos, pero se le denegó. «¡Cómo! -exclamó el rey de Macedonia-. ¿Mis antepasados provienen de Argos, y vosotros me impedís participar en vuestros juegos?» Hechas las averiguaciones pertinentes y aceptadas como ciertas las declaraciones del fogoso soberano, Alejandro fue admitido en las carreras pedestres y en las de carros, en la lucha, en el pancracio y en las restantes competiciones que constituían la totalidad de los juegos. Surgieron mientras tanto el Gimnasio, la Palestra, el Leonideo, el Bouleuterion, el Hipódromo y el templo dedicado a Zeus. El dios instalado en su interior era tan grande que, aunque sentado, tocaba el techo con la cabeza. La estatua era criselefantina, y para que no se deteriorara por el calor, día y noche la lubrificaban con un riego continuo de aceite.

El radiador no es una novedad. El altar del padre de los hombres y de los dioses despedía una peste a aceite quemado que ningún estómago hubiera podido soportar, salvo el de esos levantinos acostumbrados a las viandas más repugnantes. Los árbitros de los juegos se llamaban *agonothétes, atlothétes, Hellanodikai*, y eran elegidos entre los ciudadanos más ilustres de la Élide. Iban con las piernas desnudas, pero aún no usaban medias con ligas, como los árbitros de los partidos de fútbol. A Onipo, famoso campeón de lucha, se le escapó una vez la victoria porque en el fragor de la contienda se le habían desatado los pantalones. Los Hellanodikai decretaron que de ahí en adelante los atletas debían competir desnudos. «¡Qué maravilla!», gritaron las mujeres, aplaudiendo alborozadas. Pero los maridos arrugaron la frente y por decisión unánime las mujeres fueron expulsadas de los juegos so pena de muerte. Vencer en Olimpia era para un griego el súmmum de la gloria, «más que para un Romano -dice Cicerón-, los honores del triunfo». Para recibir dignamente al olímpico, la ciudad derrumbaba parte de sus murallas, como se hizo en la sala del Congreso de Viena para que Talleyrand entrara al mismo tiempo que los representantes de los estados vencedores de Napoleón, pero no por la misma puerta. Nuestros periodistas llaman olímpicos indistintamente a todos los atletas que participan en las olimpiadas, donde se hace patente una especie de magia blanca cuyo objeto es dar siempre el triunfo a nuestros *azzurri*. También los poetas, los historiadores y los oradores intervenían en las pruebas, y cuando Heródoto leyó delante de toda Grecia reunida la noble historia que narra las terribles guerras médicas, el entusiasmo que suscitó fue tan desbordante

que por aclamación se otorgaron a los nueve libros de su *Historia* los nombres de las nueve musas. Los concursos poéticos se reanudaron en las olimpiadas modernas, y en los juegos de Amberes la palma de poeta olímpico recayó en un italiano: Raniero Nicolai. El rigor nacionalista quedó mitigado en la época de la Grecia romana, entre otras cosas porque no resultaba fácil cerrarle el estadio a un emperador. Nerón participó en las olimpiadas durante su célebre gira por Grecia; cantó, recitó, lanzó su carro al galope de seis caballos blancos como unicornios, y al final cayó y desapareció en un torbellino. Pero el cristianismo ya tomaba pie. Los hombres se imaginan cada cierto tiempo que descubren la verdad, y que nada puede existir fuera de ésta. Llevado por su fervor, el emperador Teodosio prohibió las olimpiadas en el 393, y treinta años más tarde Teodosio II mandó destruir el *Alpis* de Olimpia e incendiar sus templos. La naturaleza completó la obra de los hombres: el Alfeo inundó y arrasó el hipódromo, los terremotos hicieron el resto. El vallejo de Olimpia volvió a convertirse en un lugar tan selvático y desierto como aquel en que se encontraron un día los dos Heracles y Pélope, melancólicos, obtusos y revestidos de pelo.

Pasan muchos años y se llega a 1892. «Restablezcamos los juegos olímpicos», dijo un día el conde Pierre de Coubertin en el aula magna de la Sorbona, irguiéndose sobre sus tacones bajo el fresco de Puvis de Chavannes, que representa a los bienaventurados

paseando por los Campos Elíseos; y añadió: «En las nobles pruebas del estadio, los pueblos se hermanarán». La idea del conde de Coubertin encuentra el favor de cuantos desean el bien de la humanidad y profesan el culto de la belleza inmortal. Los juegos olímpicos van a ser reanudados, y por una delicada atención el honor de la reanudación recae en Grecia, «hoy pequeña, pero antaño inmensa». Pierre de Coubertin vio coronada con éxito su idea, y murió feliz hace pocos años. Su corazón fue llevado a Olimpia, y ahora reposa en un pequeño museo campestre bajo la mirada de Hermes, que mira con el especial estrabismo de los dioses: a todas partes desde ningún sitio. Pausanias atribuía el Hermes de Olimpia a Praxíteles, pero la arqueología más actual lo incluye entre las copias de época romana.

Atenas es una ciudad magnífica e idónea para el peripato. Los atenienses son robustos y velludísimos, y desde que predomina la costumbre de afeitarse la barba y los bigotes, su cara es turquesa hasta las comisuras de los ojos, del mismo turquesa que tiene el mar que allí cerca baña las orillas del Falero. De vez en cuando cruza las filas de estos hombres negros alguna mujer monumental, las piernas como columnas, los ojos acuosos y redondos, dos trenzas color espiga y gruesas como amarras pendientes de su espalda. En el séquito de Otón de Baviera, primer rey de Grecia, llegaron al nuevo reino escuadras de arquitectos bávaros, que llenaron la ciudad de edificios neoclásicos y fundaron a poca distancia de Atenas un suburbio consagrado a Heracles: Heracleion. A una de las rubias bisnietas de esos constructores, ha dedicado el poeta Kuluvatos su poema “Rinalda”.

En 1896 Atenas se preparaba para celebrar la reanudación de los juegos olímpicos. Nivasio Dolcemare tuvo la dicha de asistir a tan memorable acontecimiento, y pese a que por entonces sus años se contaban con los dedos de una sola mano, aquellos sucesos brillan todavía en su memoria como un paisaje de fósforo bajo un cielo de terciopelo negro.

En *La infancia de Nivasio Dolcemare*. Fragmento de "Luis el de Maratón". Ediciones Siruela, 1989-2005.

NOX ET AMOR, VINVMQVE, NIHIL MO-
DERABILE SVADENT.
DIE NACHT
15 HB 48

Nucas

Por Nicole Brossard

Traducción de José Luis Reina Palazón

Todos tenemos un silencio
que galopa en nosotros las tardes de pena

Nuca 1

ser este cuerpo a gran velocidad de presente
acariciando
el dolor al tocar
los gestos de otro y sus pétalos
de memoria y de centelleo

y delante del "mal infinito"
vamos por derecho a los abrazos
a imprimir
el salto del animal
estoico percibido
en nuestros pechos

Nuca 2

no vale la pena
plegarse en dados de ficción para burlar
la velocidad del tormento
si el azar fragmenta
sonidos muy largos de garganta y de oscuridad
la lengua a la salida de una obsesión

Nuca 3

en el gran vivero de los murmullos y todo
eso que respira
en eco de civilización yo quisiera
utopía no olvidar nada
mantenerme a dos pasos de Pompeya
en medio de confidencias y según la hora
zozobrar dulcemente

Nuca 4

diccionario en mano yo puedo
hundir mi alma hasta todas mis ciudades
de origen
pronunciar azul o la muerte
en otra lengua
desaparecer no me asusta
sé circular entre los siglos
ordenar los sabores de sal y de azafrán

entonces es cada vez a medias
una vida de páginas tornadas
un buen golpe de vacío en la certeza

Nuca 5

de donde viene que prosa sorprende en la boca
de alguien que no es en absoluto alguien
solamente una melodía en un mejor
lugar de realidad
capaz de infiltrarse
en los secretos y los reflejos de colisión

Nuca 6

dentro / fuera
el infinito remolino de cifras y de luz
red de constelaciones
dentro / fuera
la materia vela
sal de paciencia y de memoria híbrida
nuestros pequeños animales de infancia

Nuca 7

ahora los pensamientos emergen
de la luz y de sus frescos frágiles
la temperatura del cuerpo igual a
la onda de la emoción
después una se concentra sobre los desastres
y la gula

Nuca 8

fragmentos, alguien dice es difícil
la espalda musculosa de la muerte
los hombres y los monstruos marinos
caballos fogosos además dos
dragones, un león que traga
vivientegalopedemelancolía
un agua brota en chorro de la sombra y de la duración
un agua lenta y su remolino de símbolos
es allí abajo Plaza Navona
del latín hasta nosotros, la noche se acuerda

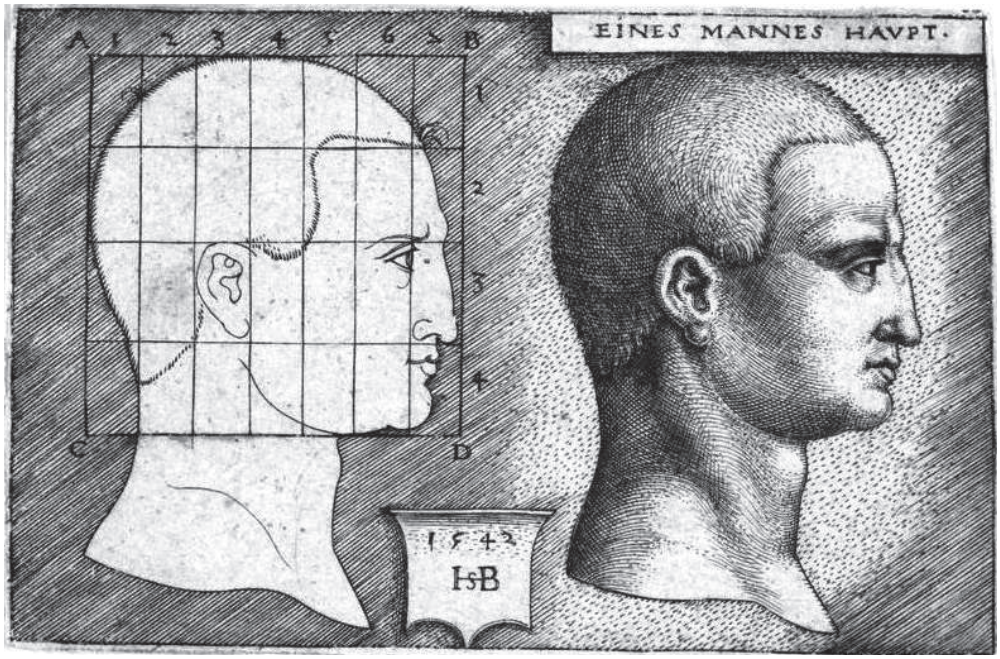
Nuca 9

en nuestros pensamientos he aquí órganos lentos
de memoria, en efecto nuestra imaginación
fogosa reatrapada en medio
de las muchedumbres y de los pronombres
ama fervor sin la menor tachadura
hasta las sienes
ramificar los sentidos y las caricias
toda forma de besar confundida

Nuca 10

torbellino amo también
la especie anudada en la canícula y la togetherness
el todo bajo de la respiración
nuestro nosotros enumerado flamantemente nuevo

Estos poemas de Nicole Brossard (Montreal, Canadá, 1943) pertenecen al libro *Ardeur* (*Ardor*, 2008) que publicará próximamente E.D.A. Libros (Ediciones de Aquí). Poeta, novelista, ensayista, dramaturga, autora de piezas radiofónicas y editora, Nicole Brossard es una de las más importantes escritoras francófonas del Canadá, miembro de la Academia de Letras del Québec y de la Academia Mundial de la Poesía. Ardor es su primer poemario traducido al castellano. En su obra poética destacan los títulos: *Aube à la saison*, 1965; *Mordre en sa chair*, 1966; *Suite Logique*, 1970; *Mécanique jongleuse*, 1973; *La partie pour le tout*, 1975; *D'arc de cycle la dérive*, 1979; *Amantes*, 1980; *Double impression*, 1984; *Domaine d'écriture*, 1985; *Mauve*, con Daphne Marlatt, 1985; *Sous la langue/Under tongue*, edición bilingüe, 1987; *À tout regard*, 1989; *Typhon dru*, 1990; *La subjectivité des lionnes*, 1990; *Langues obscures*, 1992; *Baroque d'aube*, 1995; *Vertige de l'avant-scène*, 1997; *Au présent des veins*, 1999; *Musée de l'os et de l'eau*, 1999; *Hier*, 2001; *Cahier de roses & de civilisation*, 2003...



Nuques

nous avons tous un silence
que galope en nous les soirs de chagrain

Nuque 1

être ce corps à grande vitesse de présent
effleurant
la douleur au toucher
les gestes d'autrui et leurs pétales
de mémoire et de scintillement

et devant le "mauvais infini"
allons tout droit aux étreintes
imprimer
le bond de l'animal
stoïque aperçu
dans nos poitrines

Nuque 2

pas la peine
de se plier en dés de fiction pour déjouer
la vitesse du tourment
si le hasard fragmente
sons très longs de gorge et d'obscurité
la langue à la sortie d'une obsession

Nuque 3

dans le grand vivier des murmures et tout
ça qui respire
en écho de civilisation je voudrais
utopie ne rien oublier
me tenir à deux pas de Pompéi
au milieu des confidences et selon l'heure
sombrer doucement

Nuque 4

dictionnaire en main je peux
enfoncer mon âme jusqu'à toutes mes villes
d'origine
prononcer bleu ou la mort
dans une autre langue
disparaître ne m'effraie pas
je sais circuler entre les siècles
ranger les saveurs de sel et de safran

alors c'est chaque fois à moitié
une vie de pages tournées
un bon coup de vide dans la certitude

Nuque 5

d'où vient que prose étonne dans la bouche
de quelqu'un qui n'est plus tout à fait quelqu'un
seulement une mélodie dans un meilleur
endroit de réalité
capable de s'infiltrer
dans les secrets et les reflets de collision

Nuque 6

dedans / dehors
l'infini remous des chiffres et de lumière
lacis de constellations
dedans / dehors
la matière veille
sel de patience et de mémoire hybride
nos petits animaux d'enfance

Nuque 7

maintenant les pensées émergent
de la lumière et de ses fresques fragiles
la température du corps égal'e
l'e souffe de l'émotion
puis on se concentre sur les désastres
et la gourmandise

Nuque 8

fragments, quelqu'un dit c'est difficile
le dos musclé de la mort
les hommes et les monstres marins
chevaux fougueux encore deux
dragons, un lion qui avale
vivantgalopdemélancolie
une eau jaillie de l'ombre et de la durée
une eau lente et son gouffre de symboles
c'est là-bas Piazza Navona
du latin jusqu'à nous, la nuit se souvient

Nuque 9

dans nos pensées voici des organes lents
de mémoire, certes notre imagination
fugueuse rattrapée au milieu
des foules et des prénoms
elle aime ferveur sans la moindre rature
jusqu'aux tempes
ramifier les sens et les caresses
toute forme de baiser confondue

Nuque 10

tourbillon j'aime aussi
l'espèce nouée dans la canicule et les togetherness
le tout bas de la respiration
notre nous énuméré flambant neuf

Pro captu lectoris habent sua fata libelli

Terentianus Maurus

Esta revista del Centro de Literatura Aplicada de Madrid se terminó de imprimir en el mes de junio de 2012 en los talleres gráficos de Imprenta Kadmos, en Salamanca.