

GONZALO GARCÉS

Sobre las apropiaciones en la tradición

Página 2



NICOLÁS MAVRAKIS

Admirar también es hacer literatura

Página 3



CARLOS ALETTI

El intercambio de personajes en los Quijotes

Página 4

télam
AGENCIA NACIONAL DE NOTICIAS

SLT

WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 6 | NÚMERO 275 | JUEVES 9 DE MARZO DE 2017

El homenaje del plagio

La intertextualidad, que va desde la cita al plagio tiene su origen en los más antiguos textos. Desde ahí todo es reescritura permanente. No hay nada nuevo.



Archivo Histórico de las Américas | www.almira.com.ar

PRI.

Hasta el 21 de mayo y como parte de la muestra "Ultramar", los artistas argentinos, Lucio Fontana (foto), Guillermo Kuitca, Alejandra Seeber y Juan Tessi exponen en el prestigioso Museo Thyssen-Bornemisza ubicado en Madrid. Seis obras de cuatro artistas argentinos, Lucio Fontana, Guillermo Kuitca, Alejandra Seeber y Juan Tessi, se exhiben en el Museo Thyssen-Bornemisza, como parte de la muestra

"Ultramar", que dialoga con la colección permanente de la institución. El montaje expositivo, organizado por el museo madrileño junto al Ministerio de Cultura de la Nación, se contextualiza dentro de la iniciativa Argentina Plataforma Arco, que se desarrolla todo este mes, en paralelo a lo que fue la feria ARCO que culminó el domingo pasado y tuvo a la Argentina como país invitado de honor.



Apropiaciones



→ GONZALO GARCÉS

En la literatura argentina un ejemplo permanente, como se verá en estas páginas, es la reescritura que hace Borges en su idea de universalizar lo propio y apropiarse de lo universal.

Hace años, en la *Historia de la Decadencia y caída del Imperio Romano*, de Edward Gibbon, me topé con este pasaje: "El siglo pasado abundó en anticuarios de profunda erudición y fácil fe, que, guiados por la tenue luz de leyendas y tradiciones, conduxeron a los tatarismos de Noé desde la Torre de Babel hasta los confines del globo. De estos juicios críticos, uno de los más conspicuos fue Olaus Rudbeck, profesor de la Universidad de Upsala."

No sé qué pensará el lector. Yo no puedo reírme esto sin sonreírme ante el bergamino flagrante de cada línea. En primer lugar, ese diprótico anquilosado: *profunda erudición y fácil fe*, donde la ironía del primer término es desmentida por el desprecio del segundo. La ironía prosigue, sin perder la compostura, en la expresión *luz tenue* (hasta el adjetivo es *luz tenue* de leyendas y tradiciones, y termina con el giro *juicios críticos*). No digo nada del conspicuo Olaus Rudbeck y la Universidad de Upsala: parecen, directamente, invenciones de Borges.

Cuando leé esta página (y las muchas otras que recordaba a Borges entre las que componen la *Decadencia*) me acordé de un texto de Primo, la alegría de haber pasado en fraganti al autor de "Péon, Uqbar, Orbis Tertius". Te tengo, yo, nacido serás un genio, pero antes que nada fuiste un ladrón magistral, y eso te hace humano y

un poco menos inalcanzable. Después, de modo bastante ingenioso, sentí orgullo: había leído lo mismo que Borges, abrevaba de la misma fuente. No seríamos miembros del mismo club, pero al menos me había colado por un rato en el salón de fumar.

Y después todo se me vino abajo. Porque reparé en que la ironía de Borges guarda con la de Gibbon la misma relación que la aritmética con el cálculo diferencial. Borges hizo suyos ciertos giros del historiador inglés. Se apropió un modo de elogiar para burlarse, adoptó cierta sintaxis. Pero Gibbon empleaba esos recursos para burlarse de la superstición y la ignorancia, propósito encomiable pero limitado; Borges los usa para poner en duda el Universo y la realidad misma. Hay una prosa breve de Borges que está incluida en *El Hacedor*. Se llama "Diálogo de muertos". Hablan Quiroga y Rosas. El primero acusa a Rosas de haberte tenido miedo. Este se subleva: "¿Miedo? ¿Yo, que he domado potros en el Sur y a todo un país?" Quiroga responde: "Ya sé que usted ha ejecutado más de una vez a un caballo, según el testimonio imparcial de capataces y poones".

Bien: *testimonio imparcial*, para referirse a hombres que eran prácticamente siervos de Rosas, es, por supuesto, una maldad derivada de Gibbon. Pero esta ironía tiene lugar dentro de un relato que pone en juego la identidad personal. En esos dos muertos recuerdan, o intentan recordar, quiénes fueron; y así, cuando Quiroga pone en duda el testimonio de los capataces y poones de Rosas, no sólo cuestiona su validez, sino la validez de cualquier relato acerca de la identidad. Borges expande el alcance de la ironía de Gibbon hasta volverla irrecusable. Sin llegar al plagio, la apropiación de los procedimientos de Gibbon es tan minuciosa que podría hablarse de imitación o de pastiche; sin embargo esos procedimientos, al aplicarse a objetos que él mismo inventa, se vuelven originales. Como cuando él mismo recuerda esto a Pierre Menard, autor del *Quijote*: *Y no es licito pensar, considerado todo el anterior, que algo hay en ese cuento de*

apología o de reivindicación secreta del propio Borges?

¿Y será éste, entonces, el parámetro para decidir cuándo está justificado artísticamente copiar un estilo, una sintaxis, un vocabulario, un tono?

Vuelvo a plantear la pregunta mientras releo otro caso de apropiación, a diferencia de Borges, anunciado desde el principio: me refiero a las novelas que Javier Marias escribió entre 1991 y 1998. Durante aquel período, llevó a cabo libros memorables, llevó a cuatro uno de los experimentos más curiosos: cada una está construida como una serie de situaciones que se repiten con variaciones, cada una puntuada por frases de William Shakespeare que funcionan como estruendos o ritornellos. Así, *Corazón tan blanco* debe su título a una frase de Lady Macbeth: "Mis manos son de tu color, pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco". En *Negro Espaldado del tiempo*, escenas de crueldad implícita o abierta son rematadas por estas palabras que Otelo, en la tragedia homónima, pronuncia mientras se cierne sobre Desdémona antes de matarla: "Apaga la luz, y luego apaga la luz". La primera proposición es literal; la segunda se refiere metafóricamente a la vida. En *La familia de Trespalacios* se repite una frase de Shakespeare en un general. Igual que *Pierre Menard, autor del Quijote*, la frase que Shakespeare le hace decir a Otelo invita a pensar en los sentidos diversos y hasta opuestos que dos sucesiones idénticas de palabras pueden tener.



EDWARD GIBBON
HISTORIADOR
1737 - 1794

viaje de negocios en Londres", aquellas frases banales empiezan a orbitar en torno a los hechos. Como joyas menores en una corona, estas frases sostienen otra, más augusta, que el narrador recordará primero en forma fragmentaria y que luego, a medida que el relato avanza, va organizándose con esplendor creciente: "Mañana en la batalla piensa en mí". Y más adelante agrega: "Y caiga tu espada sin filo".

Pero este procedimiento alcanza su plenitud en la obra maestra de Javier Marias: *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994).

Si en otras novelas las frases apropiadas sirven para puntuar o apartar de una nueva capa de significado a los hechos que se narran, en ésta la construcción es más compleja, sin dejar de ser nunca periférica. Hay una voz que parece reflexionar: "Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos que yo no veré más su rostro cuyo nombre recuerda". Sigue una enumeración de formas casuales o anónimas o rídiculas de morir: por indigestión, por un cigarrillo que parece fregar a las sábanas, por una caída en la ducha. El narrador observa que no podemos evitar juzgar: "Cómo me alegro de esa muerte, cómo la lamento, cómo la celebro".

¿Y cómo es, después, el relato —el narrador se dispone a acostarse a una desconocida cuando ésta tiene un malestar súbito y se muere, dejándolo solo con su hijo pequeño en la casa, y su marido en

la batalla piensa en mí, caiga tu espada sin filo; desespera y muere". "Perlenece a la obra *Ricardo III*, las pronuncia el fantasma de la esposa muerta, Ana, que acecha al rey dormido. Y esas frases incorruptibles resignifican los hechos sórdidos, o familiares, que tienen lugar en la Madrid de medidos de los años 40". Si esto es lo que Javier Marias amplifica Shakespeare? Mas bien parece descubrir, detrás de las apariencias del presente, las formas pláticas enunciadas cuatro siglos antes, y para siempre, por el inglés. Lo cual, pensándolo bien, no es una operación menos admirable.

La RAE lo hará al actualizar su Diccionario de la Lengua Española (foto) (DLE) en la red, en diciembre próximo. El término "sexo débil" seguirá en el diccionario, pero incluyendo ese matiz, "dado que su uso está documentado", informó un vocero de esa institución. Actualmente, en el término "sexo" aparece la expresión "sexo débil" como "conjunto de las mujeres" y en la de

"sexo fuerte", "conjunto de los hombres". En cuanto a "sexo fuerte", precisó el vocero, aparecerá otra marca, con la indicación de que se usa "en sentido irónico", consignó la agencia EFE. Esta decisión se adoptó en 2016 y es anterior y "ajeno" a la actual polémica", aseguró el vocero, en referencia a la campaña que apareció en Change.org.



JUEVES 9 DE MARZO DE 2017 ■ SLT ■ REPORTE NACIONAL ■ 3

Admirar también es hacer literatura



→ NICOLÁS MAZZA HÉNDEL

La escritura siempre está desplegándose sobre un antiguo texto, lo que hace que la metáfora de palimpsesto usada por Genette sea la más apropiada.

Quién no presumió alguna vez al señalar que el cuento "El indigno" de Borges es, sobre todas las cosas, un homenaje a Roberto Arlt y a los temas de su novela *El fugate Robino*. Entonces tal vez el poeta esté en lo cierto: se puede tener razón y ser injusto al mismo tiempo. Porque ejemplos sobran. Esto de algún modo idéntico ocurre en el instante en el que el propio Borges escribe: "He cometido el peor de los pecados, que un hombre puede cometer. No he sido feliz". Esos versos—también uno puede ser injusto aquí—no son de su autoría; esas palabras las escribe un italiano que se llamará para siempre Giovanni Papini y que en su *Juicio Universal* le hace decir a un Edgar Poe inventado por él "Tuve un solo pecado: no supe ser feliz. Nunca, ni siquiera un día, ni siquiera una hora". Y si pensamos—solo para seguir siendo injustos—en ese cuento ya clásico que se llama "Pierre Menard, autor del Quijote", está ocurriendo exactamente lo mismo, con la historia escrita por el propio Borges que habla de una lámpara mágica que al ser encendida proyecta imágenes en las paredes y que tiene evidentes analogías con el cuento en

el que Borges describe ese punto por el que pasan todos los puntos, también se estaría cometiendo una especie de crueldad. Y los ejemplos, si uno empieza a hilar cada vez más fino, casi parecieran volverse infinitos, como su literatura: "El fin" y "El inmortal", son dos muestras del todo irrefutables. Entonces de inmediato surge la pregunta: ¿está efectivamente Borges copiando a otros escritores? Una cosa es segura: resulta curioso que a quien podríamos catalogar como nuestro escritor nacional por antonomasia (aquellos que incluso si siquiera leyeron un libro completo en toda su vida lo conocen al menos de nombre) termine por encontrarse una gran cantidad de textos que él se agencia como propios y que son de aquellos que lo precedieron en el tiempo. De manera que



GERARDO GENETTE

"He cometido el peor de los pecados, que un hombre puede cometer. No he sido feliz".

JORGE LUIS BORGES

"Tuve un solo pecado: no supe ser feliz. Nunca, ni siquiera un día, ni siquiera una hora"

GIOVANNI PAPINI

tal vez, entonces, lo que Borges está haciendo no sea una simple copia, sino más bien aquello que Gerardo Genette denominó como intertextualidad y que no es otra cosa que la relación, voluntaria, que se establece entre dos o más textos. Esta relación, por supuesto, está sustentada por algo esencial: la admiración que un hombre siente por la obra de otro. Y Borges, a lo largo de la historia de la literatura, es sólo uno de tantísimos ejemplos de una enorme tradición que, como todo lo que conocemos del mundo occidental, comienza con los griegos. Y si no habría que pensar que sería imposible que existiese ese bellísimo poema épico que es *La Eneida* escrita por Virgilio en el Siglo I a.C. si siete siglos antes Homero escribió su *Ilíada* y su *Odisa*; lo mismo sucede con James Joyce, que de no haber encontrado una noche en soledad la noche donde Ulises tardó diez años en volver a Ítaca, jamás podría haber escrito la historia de Leopold

Bloom; o qué hubiera sido del cuentista Raymond Carver si no hubiese leído al cuentista Anton Chejov; a quien realmente admiraba tanto que terminó por escribir un cuento en el que narra la muerte del autor ruso justo en el único relato en el que consigue por fin no imitarlo. No habría que olvidarse de los libros del español Javier Marías que de no haber leído nunca a Shakespeare, muchos de ellos llevarían títulos completamente diferentes de los que hoy conocemos. A veces esa necesidad de imitación se concentra en un capítulo de novela y entonces nos encontramos con que uno de los capítulos de *El que tiene sed* resultaría exactamente igual que una de las entradas ficcionales del diario de *La náusea*. Y la lista podría continuar indefinidamente. De donde Sóloves tomada por Amaliti; Estanislao del Campo y todos los

De esta manera tal vez, lo que Borges está haciendo no es una simple copia, sino más bien aquello que Gerardo Genette denominó como intertextualidad.

Faustos anteriores; el París de Hemingway y el de Vila-Matas; *El Cid* de Cormellei y el *Cid* del pueblo; las confesiones de San Agustín y las verdades que intenta decir Rousseau; Pírnax sin Hesíodo jamás hubiera llamado su libro *Las trabajos y las cosas*; incluso hay formas del homenaje que están en relación con un lugar y—en este caso—la línea de comienzo a fin sería más o menos así: la Dublín joyceana, Yoknapatawpha, Comala, Santa María, Macondo. Otro caso emblemático es el propio Roberto Arlt de quien sé supuso que era alguien sin educación y que leía a casi todos los rusos, a Pirandello

y citaba a Chautabriand, a Lamartine, a Guizot, a Darwin, entre tantos otros.

Pero entonces dónde residiría el límite entre esa entrañable admiración de la que gozan los iniciados y esa cosa soez y vulgar que se llama plagio. Tal vez, en una respuesta rápida, esa copia, ese intento de reproducción, se apoye siempre sobre la mala intención de no reconocer el lugar del que se viene, ser algo así como una especie de autoatollado que llega a una nueva tierra y planta la bandera del lugar del que acaba de echarse a sí mismo; algo así como un contrasentido, propio de los hombres que no tienen la grandeza de sorprenderse y maravillarse por la visión que tiene del mundo de alguien más.

Así, tal vez haya una conclusión cuanto menos aproximada: Parménides enseña que nada surge de la nada. La literatura se inserta inexorablemente en una tradición de la que a pesar de que se quiera salir rompiéndola en mil pedacitos—incluso a veces intentando hacerlo con el propio texto—siempre se termina por parecerse un poco a ella, aunque más no sea por oposición. El arte jamás fue una competencia. O como diría Marcel Proust: la originalidad consiste en ponerse un sombrero viejo que se saca del desván.

El escritor argentino conocido como J. P. Zooey, autor de libros como *Sol artificial*, *Los electrocutados* y *Te quiero*, y que protagonizó uno de los mayores enigmas de la literatura argentina durante la última década, se dio a conocer públicamente la noche del jueves pasado en una librería porteña. Durante todo este tiempo la crítica, el periodismo y los lectores imaginaron el nombre y el rostro

oculto detrás del seudónimo de claras referencias salingerianas. Pero el propio autor develó antes de ayer en el Espacio Moebius (foto) del barrio porteño de Almagro que las siglas "J.P." no hacían referencia a Sartre ni a la "juventud peronista". Zooey se llama en verdad Juan Pablo Ringelheim, y nació en Buenos Aires el 8 de diciembre de 1973.



4 ■ REPORTE NACIONAL ■ SLT ■ JUEVES 9 DE MARZO DE 2017 ■ SLT.TELAM.COM.AR



CONTRATAPA

➔ CARLOS ALETTI

El intercambio de personajes en los Quijotes

El corpus quijotesco no estaría completo sin la obra de Avellaneda. Esta intertextualidad muestra cómo Cervantes se sirvió del Quijote "apócrifo" para construir la casi totalidad de los capítulos de la segunda parte.

En 1614 aparece en Zaragoza, al cuidado del librero Felipe Robert, el *Segunda tomo de las aventuras del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas. Esta imitación (la *imitatio*), en el siglo XVII, no era considerado un plagio) enojó de tal forma a Cervantes Saavedra, autor del Quijote de 1605, que decidió publicar en 1615 la segunda y última parte "matando" a su célebre personaje.

En los quijotes de 1605 y 1615 escritos por Cervantes y el de 1614 por Avellaneda son construidos una suerte de pasadizos por donde se desplazan y transforman sus personajes, incluso como veremos más adelante, uno de ellos, Álvaro Tarfe utiliza un puente intertextual de un autor a otro. Asimismo, en cierta medida, Quijote y Sancho sufren una transformación al pasar de un autor a otro. El Quijote de 1605 al pasar por la puerta falsa del corral se convierte en un caballero andante en potencia —armándose caballero en la venta durante la *guerrita* ceremonia de ingreso— y luego, el propio Quijote creará a su

escudero utilizando a la materia maleable y rústica de su vecino Sancho. De esta manera, también puede pensarse que el propio Alonso Quijano es uno de los autores del Quijote, ya que todo sucede dentro de la febril y melancólica (Melancolista en el sentido medieval renacentista cf. *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton) lectura de los libros sobre los caballeros andantes.

Todos estos movimientos de personajes y cambios de autores construyen los pasadizos entre los distintos planos de ficción, y a la vez estas vías de comunicación valen en cada personaje para transformar su propio carácter —aquí habría que señalar que los perfiles en la novela de 1605 son más estáticos que en la de 1615, donde el Quijote se va "curando" gradualmente de su locura—. Dentro de los personajes que aparecen en la historia —distinguiendo a éstos de los que sólo se hace referencia-

están los personajes ficticios y los extratextuales, a su vez los ficticios están, dentro de los que a nosotros nos interesan, los que tienen vida corpórea y los que tienen vida mental. Así, por ejemplo, dentro de los inventados, Ginés de Pasamonte "de la vida real" pasará a ser el gitano y más tarde Maese Pedro y el igual que el mayor-domo del duque quien será el personaje intertextual e imaginado Merlin.

Es fundamental, como ya he dicho, la transformación de Alonso Quijano en Don Quijote. Pero aún es mucho más novedoso "la entrada" de Don Álvaro Tarfe a la novela cervantina. Este personaje, sirve a aquel autor humillado por el apócrifo de 1614, quien en su prólogo se burla de la edad y lo acusa de tener "más lengua que manos" para no desacreditar la existencia de esta "falsa" novela, sino la de sus personajes principales, los impositores Quijote y Sancho de Avellaneda. Si se desacreditara la novela, el propio Álvaro Tarfe quedaría pulverizado

y se desvanecería ante tal afirmación, ya que él es "una criatura" de ese engendro hiperreal con respecto a la novela de 1605 e hipertextual con la de 1615 —demás está recordar que el retrato de Maese Pedro, en su inversión del tópico *ostension mundi* le adueña mucho a la novela de Avellaneda, primera en llevar a cabo tal inversión—. El Quijote de 1615 al hojear el libro apócrifo en la venta, donde se encuentran dos de sus lectores y al encontrar a don Álvaro Tarfe (II.72), quien llega a conocer al verdadero don Quijote, comprende que el héroe de Avellaneda schizo pasar por otro que él.

En el intercambio, se revela que Quijote de 1614 va a la casa del Nuncio en Toledo (hospital de enfermos mentales) para curarse de su locura. Sin embargo, hay un punto entre los pasajes intertextuales e intrapersonales que ha transformado definitivamente los estatutos de los personajes; por un lado el Quijote de 1615 es más "realista", quien le replica al aristócrata morisco —quien va a su Patria: Granada (II.72.1205.20)— que declare al otro Don Quijote como apócrifo y Sancho Panza, quien realmente convence a don Álvaro Tarfe, declarando que éste

"debe de estar encantado, como mi señora Dulcinea del Toboso."

Al final de la novela de 1615, cuando don Quijote está en el obligado (*obligado* si se piensa en su muerte como una forma de evitar una nueva salida apócrifa) a morir manifiesta con una cordura lindante con lo molesto: "Yo fui loco y ya soy cuerdo: fui Don Quijote de, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno"; y en contraposición, las ansias de seguir en el ancho y no ajeno mundo de las aventuras, Sancho "...la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire, no sea perebrero, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada...".

Avellaneda no tuvo las agallas, o quizá no le soltaron los años de su vida (la *litote* no es ingenua), para escribir las aventuras de este Sancho quijotesco saliendo por la puerta falsa a buscar su luz y norte en la orden de caballería.

