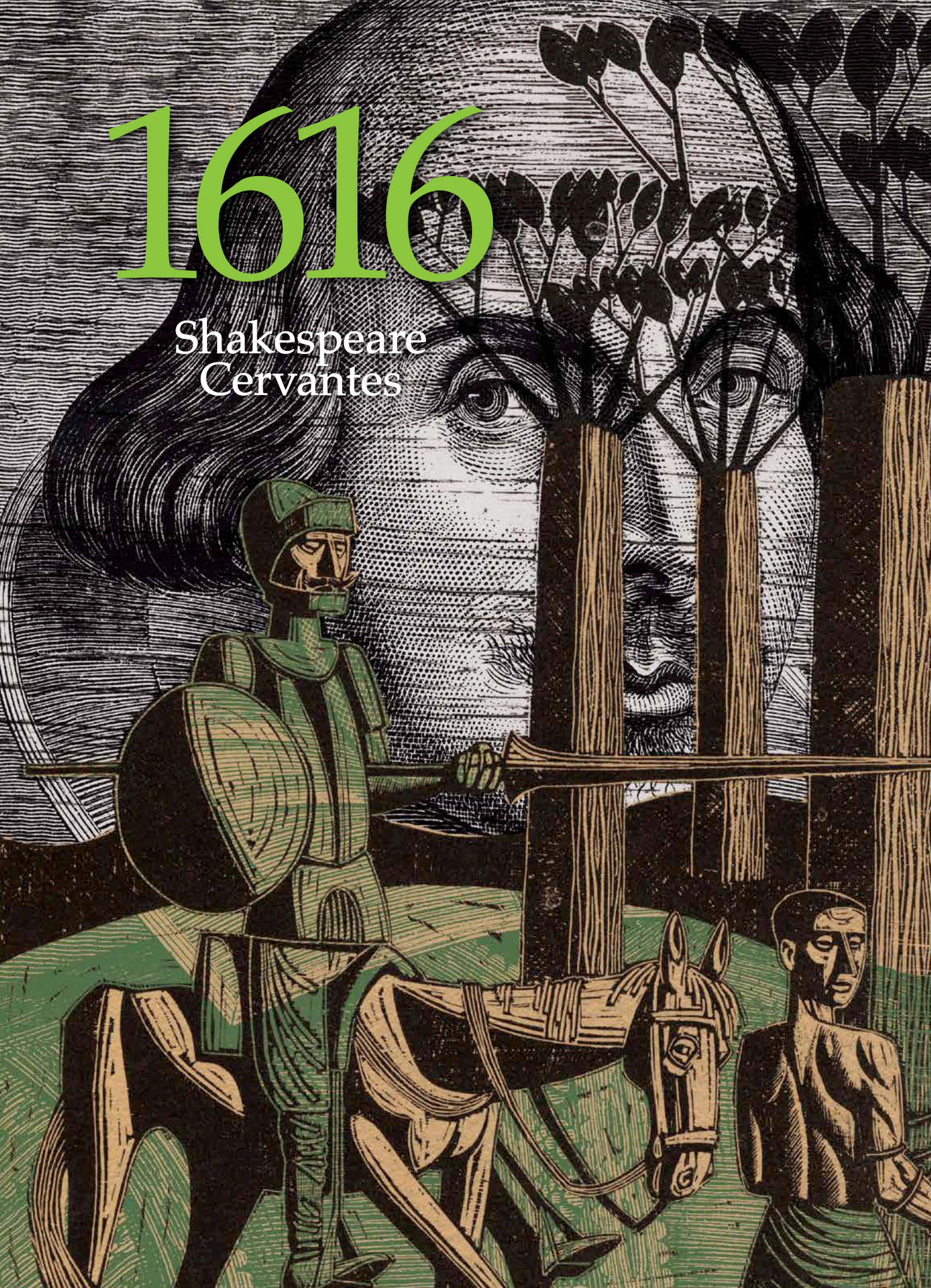


1616

Shakespeare
Cervantes



1616

Shakespeare
Cervantes

1616 Shakespeare-Cervantes / Roger Chartier ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2016.
92 p. ; 27 x 20 cm.
ISBN 978-987-728-081-4
1. Historia de la Literatura. 2. Literatura Clásica. I. Chartier, Roger
CDD 809

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
©2016, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
Agüero 2502 (C1425EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.bn.gov.ar
Impreso en Argentina

1616

Shakespeare
Cervantes



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO



ÍNDICE

Shakespeare y Cervantes <i>por Alberto Manguel</i>	7
Encuentros. Cervantes en Inglaterra, Inglaterra en Cervantes <i>por Roger Chartier</i>	13
La primera edición sudamericana del <i>Quijote</i> . Un país, una biblioteca, un libro <i>por Gloria Chicote</i>	35
El <i>Quijote</i> en la imprenta <i>por Francisco Rico</i>	45
La ilusión cervantina <i>por Néida Piñon</i>	51
Andanzas de Shakespeare en la Argentina <i>por Rubén Szuchmacher</i>	63
Shakespeare en Italia: un estudio sobre la paradoja <i>por Shaul Bassi</i>	69
Retrato de Shakespeare <i>por Adam Thirlwell</i>	75
Carta a Shakespeare <i>por Yves Bonnefoy</i>	81



Shakespeare y Cervantes

Nuestra aptitud para ver constelaciones de estrellas distantes entre sí y por lo general muertas se vuelca en otras áreas de nuestra vida sensible. Agrupamos en una misma cartografía imaginaria hitos geográficos disímiles, hechos históricos aislados, personas cuyo solo punto común es un idioma o un cumpleaños compartido. Creamos así circunstancias cuya explicación puede ser encontrada solamente en la astrología o la quiromancia, y a partir de estos embrujos intentamos responder a viejas preguntas metafísicas sobre el azar y la fortuna. El hecho de que las fechas de William Shakespeare y Miguel de Cervantes casi coincidan hacen que no sólo asociemos a estos dos personajes singulares en obligatorias celebraciones oficiales, sino que busquemos en estos seres tan diferentes una identidad compartida.

Desde un punto de vista histórico, sus realidades fueron notoriamente distintas. La Inglaterra de Shakespeare transitó entre la autoridad de Isabel y la de Jaime, la primera de ambiciones imperiales y la segunda de preocupaciones por sobre todo internas, calidades reflejadas en obras como *Hamlet* y *Julio César* por una parte, y en *Macbeth* y *El rey Lear* por otra. El teatro era un arte menoscabado en Inglaterra: cuando Shakespeare murió, después de haber escrito algunas de las obras que ahora universalmente consideramos

imprescindibles para nuestra imaginación, no hubo ceremonias oficiales en Stratford-upon-Avon, ninguno de sus contemporáneos europeos escribió una elegía en su honor, y nadie en Inglaterra propuso que fuese sepultado en la abadía de Westminster donde yacían los escritores célebres, como Spenser y Chaucer. Shakespeare era (según cuenta su casi contemporáneo John Aubrey) hijo de un carnicero, y de adolescente le gustaba recitar poemas ante los azorados matarifes. Fue actor, empresario teatral, recaudador de impuestos (como Cervantes) y no sabemos con certeza si alguna vez viajó al extranjero. La primera traducción de una de sus obras apareció en Alemania en 1762, casi siglo y medio después de su muerte.

Cervantes vivió en una España que extendía su autoridad en la parte del Nuevo Mundo que le había sido otorgada por el Tratado de Tordesillas, con la cruz y la espada, degollando un “infinito número de ánimas”, dice el padre Las Casas, para “hinchirse de riquezas en muy breves días y subir a estados muy altos y sin proporción de sus personas” con “la insaciable codicia y ambición que han tenido, que ha sido mayor que en el mundo ser pudo”. Por medio de sucesivas expulsiones de judíos y árabes, y luego de conversos, España había querido inventarse una identidad cristiana pura, negando

la realidad de sus raíces entrelazadas. En tales circunstancias, el *Quijote* resulta un acto subversivo, con la entrega de la autoría de lo que será la obra cumbre de la literatura española a un moro, Cide Hamete, y con el testimonio de morisco Ricote denunciando la infamia de las medidas de expulsión. Miguel de Cervantes (nos dice él mismo) “fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo. Perdió en la batalla de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa”. Tuvo comisiones en Andalucía, fue recaudador de impuestos (como Shakespeare), padeció cárcel en Sevilla, fue miembro de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento y más tarde novicio de la Orden Tercera. Su *Quijote* lo hizo tan famoso que cuando escribió la segunda parte pudo hacer decir al bachiller Carrasco, y sin exageración,

que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.

La lengua de Shakespeare había llegado a su punto más alto. Confluencia de lenguas germánicas y latinas, el riquísimo vocabulario del inglés del siglo dieciséis permitió a Shakespeare una extensión sonora y una profundidad epistemológica asombrosas. Cuando Macbeth declara que su mano ensangrentada “teñiría de carmesí el mar multitudinario, volviendo lo verde rojo” (“the multitudinous seas incarnadine / Making the green one red”) los lentos epítetos multisilábicos latinos son contrapuestos a los bruscos y contundentes monosílabos sajones, resaltando la brutalidad del acto.

Instrumento de la Reforma, la lengua inglesa fue sometida a un escrutinio severo por los censores. En 1667, en la *History of the Royal Society of London*, el obispo Sprat advirtió de los seductores peligrosos que ofrecían los extravagantes laberintos del barroco y recomendó volver a la primitiva pureza y brevedad del lenguaje, “cuando los hombres comunicaban un cierto número de cosas en un número igual de palabras”. A pesar de los magníficos ejemplos de barroco inglés –Sir Thomas Browne, Robert Burton, el mismo Shakespeare, por supuesto– la Iglesia anglicana prescribía exactitud y concisión que permitiría a los elegidos el entendimiento de la verdad revelada, tal como lo había hecho el equipo de traductores de la Biblia por orden del rey Jaime. Shakespeare, sin embargo, logró ser milagrosamente barroco y exacto, expansivo y escrupuloso al mismo tiempo. La acumulación de metáforas, la profusión de adjetivos, los cambios de vocabulario y de tono profundizan y no diluyen el sentido de sus versos. El quizás demasiado famoso monólogo de Hamlet sería imposible en español puesto que este exige elegir entre ser y estar. En seis monosílabos ingleses el príncipe de Dinamarca define la preocupación esencial de todo ser humano consciente; Calderón, en cambio, requiere treinta versos españoles para decir la misma cosa.

El español de Cervantes es despreocupado, generoso, derrochón. Le importa más lo que cuenta que cómo lo cuenta, y menos cómo lo cuenta que el puro placer de hilvanar palabras. Frase tras frase, párrafo tras párrafo, es en el fluir de las palabras que recorreremos los caminos de su España polvorienta y difícil, seguimos las violentas aventuras del héroe justiciero y, reconocemos a los personajes vivos de don Quijote y Sancho. Las inspiradas y sentidas declaraciones del primero y las vulgares y no menos sentidas palabras del segundo cobran vigor

dramático en el torrente verbal que las arrastra. De manera esencial, la máquina literaria entera del *Quijote* es más verosímil, más comprensible, más vigorosa que cualquiera de sus partes. Las citas cervantinas extraídas de su contexto parecen casi banales; la obra completa es quizás la mejor novela jamás escrita, y la más original.

Si queremos dejarnos llevar por nuestro impulso asociativo, podemos considerar a estos dos escritores como opuestos o complementarios. Podemos verlos a la luz (o a la sombra) de la Reforma uno, de la Contrarreforma el otro. Podemos verlos el uno como maestro de un género popular de poco prestigio y el otro como maestro de un género popular prestigioso. Podemos verlos como iguales, artistas ambos tratando de emplear los medios a su disposición para crear obras iluminadas y geniales, sin saber

que eran iluminadas y geniales. Shakespeare nunca reunió los textos de sus obras teatrales (la tarea estuvo a cargo de su amigo Ben Jonson) y Cervantes estuvo convencido de que su fama dependería de su *Viaje del Parnaso* y del *Persiles y Sigismunda*.

¿Se conocieron estos dos monstruos? Podemos sospechar que Shakespeare tuvo noticias del *Quijote* y que lo leyó, o leyó al menos el episodio de Cardenio que luego convirtió en una pieza hoy perdida; Roger Chartier ha investigado detalladamente esta tentadora hipótesis. Probablemente no, pero si lo hicieron, es posible que ni Cervantes ni Shakespeare reconociese en el otro a una estrella de importancia universal, o que simplemente no admitiese otra cuerpo celeste de igual intensidad y tamaño en su órbita. Cuando Joyce y Proust se encontraron, intercambiaron tres o cuatro banalidades, Joyce quejándose de sus dolores de cabeza y Proust de sus dolores de estómago. Quizás con Shakespeare y Cervantes hubiese ocurrido algo similar.

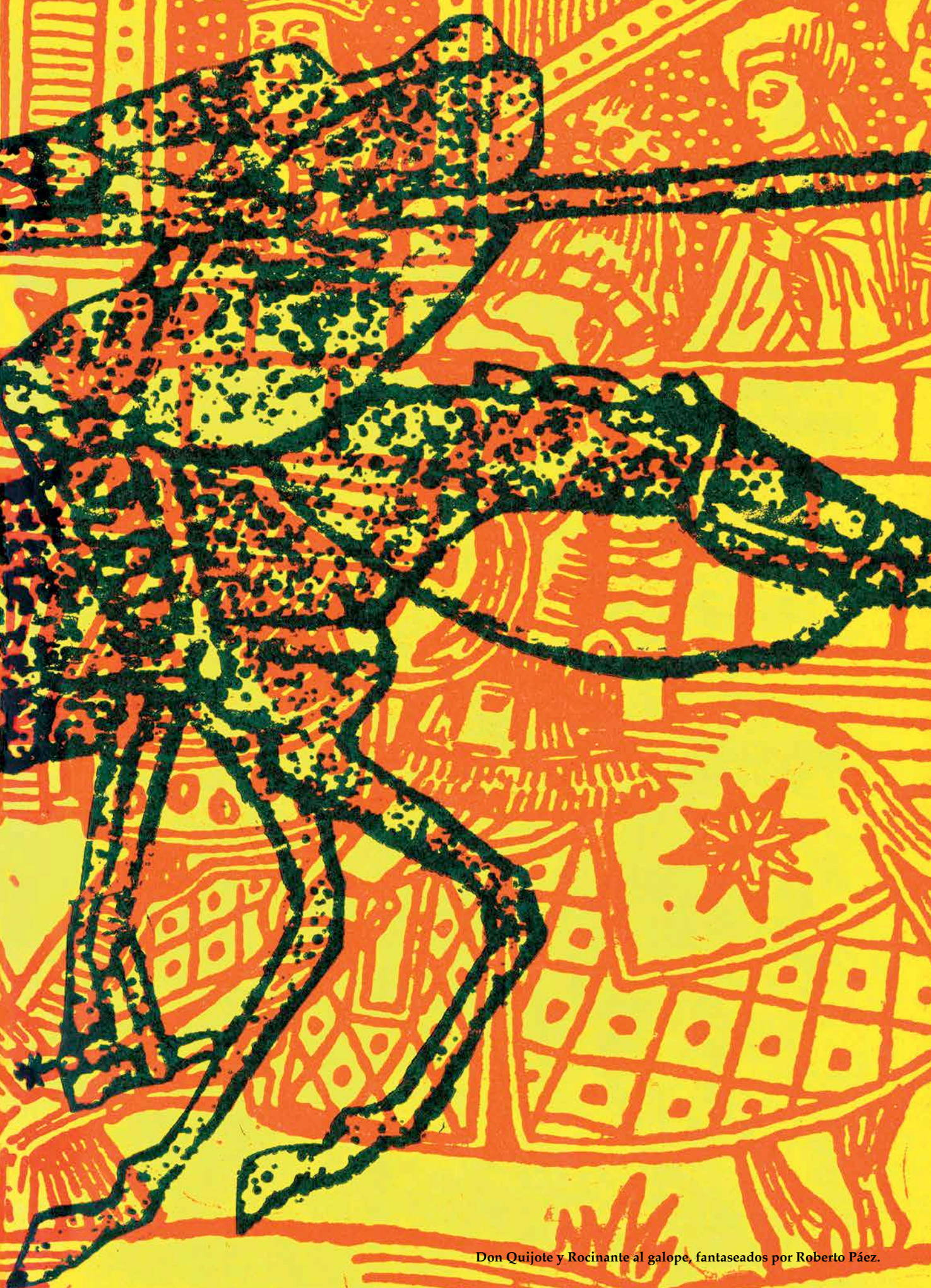
Alberto Manguel

Director de la Biblioteca Nacional

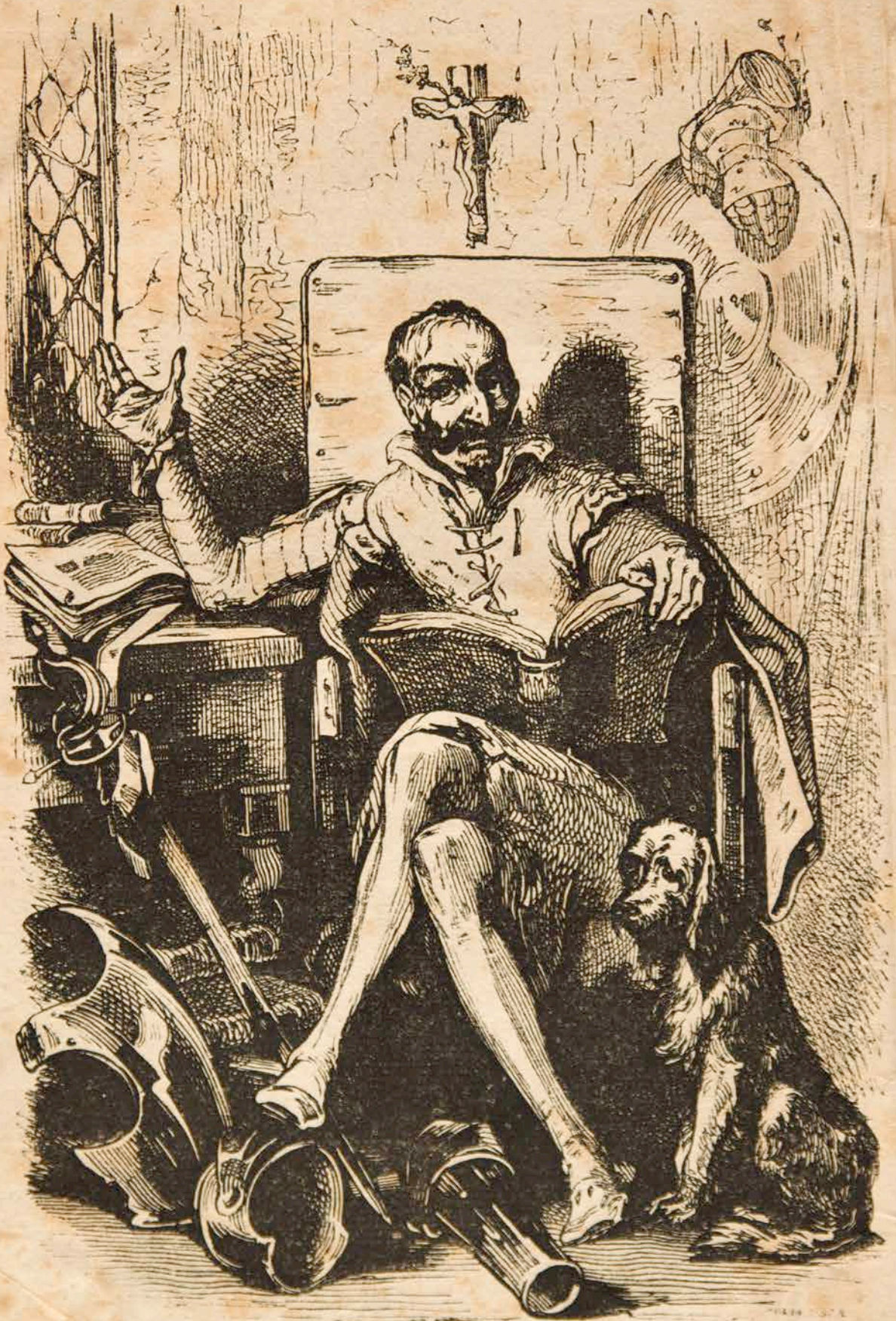


Figurín de Hamlet creado por el escenógrafo Edward Gordon Craig, en una edición alemana de 1930.





Don Quijote y Rocinante al galope, fantaseados por Roberto Páez.



Encuentros. Cervantes en Inglaterra, Inglaterra en Cervantes por Roger Chartier

En 1995, la Conferencia General de la Unesco celebrada en París decidió que el día mundial del libro y del derecho de autor sería celebrado cada 23 de abril. El sitio oficial de las Naciones Unidas indica: “El 23 de abril es un día simbólico para la literatura mundial ya que ese día en 1616 fallecieron Cervantes, Shakespeare e Inca Garcilaso de la Vega”. Pero ¿es tan cierto? Sí, parece que el cronista mestizo peruano falleció realmente el 23 de abril de 1616, Cervantes murió el 22 y fue sepultado al día siguiente, mientras que Shakespeare vivió y murió en una Inglaterra que no había aceptado la reforma del calendario decidida por el papa Gregorio XIII, que suprimió diez días en el año 1582. En el calendario de la cristiandad romana, que era el de Cervantes, Shakespeare murió el 3 de mayo de 1616.

La otra vida

A pesar de esta diferencia cronológica, ¿por qué no imaginar un encuentro entre Cervantes y Shakespeare en la existencia después de la muerte, en la vida que el católico Cervantes designaba como “la otra vida”? De ahí, una primera pregunta: ¿cuáles fueron las últimas palabras de cada uno antes de sus últimos viajes?

En el caso de Cervantes, las conocemos con certidumbre. A la víspera de su muerte, acabó el libro que debía ser su obra más importante, capaz de competir con la *Historia etiópica* de Heliodoro, publicada en Basilea en 1534 y traducida al castellano en 1554. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* debían ser una versión moderna de los amores de Teágenes y Cariclea. En su dedicatoria al conde de Lemos, fechada el 19 de abril, Cervantes

escribió: “Ayer me dieron la Estremaunción y hoy escribo esta: el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir”.

En el prólogo, Cervantes se despide con melancolía y esperanza de su “lector amantísimo”, que sustituye al “desocupado lector” del *Quijote*. Cervantes compuso este prólogo como una breve ficción que narra su encuentro con un estudiante cuando estaba camino a Madrid con dos amigos. Cuando uno de ellos pronuncia el nombre de Cervantes, el estudiante exclama: “¡Sí, sí; este es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las Musas!”. Cervantes responde que no es nada de eso y le propone al estudiante caminar “en buena conversación lo poco que nos falta del camino”, tal como lo hicieron tantas veces don Quijote y Sancho. La conversación trata de la enfermedad de Cervantes, que el estudiante identifica como una “hidropesía, que no la sanará toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiese”. Cervantes sigue bromeando con el estudiante pero sabe que se encuentra próxima la hora de su muerte: “Mi vida se va acabando, y, al paso de las efemérides de mis pulsos, que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida”. Cuando bifurcan sus senderos, Cervantes abraza al estudiante, como don Quijote abrazó a Cardenio cuando lo encontró por primera vez. El momento no es más para los donaires que el estudiante “tan mal dispuesto” habría inspirado a Cervantes en el pasado. El tiempo es el del último adiós: “¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós regocijados amigos; que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida!”.

La dedicatoria al conde de Lemos es el último texto fechado por Cervantes, que falleció tres días después. No sabemos si escribió el prólogo antes o después de la dedicatoria. Pero sus últimas palabras, cualesquiera que sean, se adaptan a las exigencias de los *ars moriendi*, que suponen la conciencia lúcida de la muerte próxima y su preparación con el sacramento recibido después de la confesión y del arrepentimiento. Cervantes murió con la certidumbre de que al final de la peregrinación de la vida, tanto para él como para los peregrinos del *Persiles*, empezaría otra vida en la cual serían reunidos para la eternidad los “regocijados amigos” que se conocieron en este mundo.

Shakespeare no era un amigo suyo pero, tal vez, lo encontró en esa “otra vida”. Podemos pensar que Shakespeare compartía la creencia de Cervantes. Las primeras palabras de su testamento, establecido en enero de 1616 y revisado el 25 de marzo del mismo año, después del casamiento de su hija Judith, lo sugieren: “Encomiendo mi alma en las manos de Dios mi Creador, esperando y creyendo con certidumbre que gracias a los solos méritos de Jesucristo mi Salvador seré partícipe de la vida eterna, y encomiendo mi cuerpo en la tierra de la cual fue hecho” [“I Comend my Soule into the handes of god my Creator, hoping & assuredlie beleieving

through thonellie merites of Jesus Christe my Saviour to be made partaker of lyfe everlastinge and my bodye to the earth whereof yt ys made”]. Por supuesto, sabemos que las afirmaciones religiosas encontradas en los preámbulos de los testamentos ingleses de los siglos XVI y XVII no expresan, sino muy escasamente, las convicciones y creencias de los testadores. En el caso del testamento de Shakespeare la fórmula inicial fue copiada literalmente de un libro publicado en 1590, la *Symbolaegraphia* de William West. Sin embargo, estas fórmulas fueron aceptadas y suscriptas por los testadores como tantas verdades cristianas compartidas. Es entonces probable que Shakespeare, tal como Cervantes, creyera en la vida eterna, *life everlasting*, durante la cual podemos imaginar o esperar que se hayan encontrado. Pero tal vez lo habían hecho antes. Y ¿por qué no en Valladolid?

El encuentro en Valladolid

Es en Valladolid, donde la corte se instaló en 1601 y permaneció hasta 1606, que Anthony Burgess, famoso autor de *La naranja mecánica*, situó un encuentro entre los dos escritores. Su relato “Encuentro en Valladolid” fue publicado en julio de 1987 en *El País Semanal*, traducido al castellano por Javier Marías. En inglés, es el primer cuento del libro de Burgess titulado *The Devil’s Mode*. El texto fue adaptado para una obra dramática radiofónica de BBC 3.

El evento histórico que hace plausible, sino real, el encuentro entre Cervantes y Shakespeare es la embajada inglesa dirigida por el conde de Nottingham, lord Admiral de Inglaterra, que fue enviada a España en 1605 para, como lo indica la portada de la relación del viaje publicada ese mismo año, “recibir el juramento del Rey para la conservación de la Paz entre los dos famosos reyes de Gran Bretaña y España tal como fue establecida por los Artículos formalmente concluidos por el Condestable de Castilla en Inglaterra durante el mes de agosto del 1604”. La relación recuerda así la embajada del condestable Juan Fernández de Velasco en Inglaterra durante el año previo. Si el texto menciona bien la presencia, entre los treinta y tres caballeros que acompañaron a Nottingham, de sir George Buc, que será nombrado “Master of Revels” con el control de los teatros de la corte y de Londres en 1610, es solamente en la imaginación de Anthony Burgess que la compañía de Shakespeare, los King’s Men, viajó a España.

En el cuento, Shakespeare y sus compañeros representan *Titus Andronicus* en la corte y asisten a una corrida de toros. Las reacciones de los espectadores frente a los dos espectáculos introducen un tema esencial del texto: las variaciones del umbral de tolerancia a la crueldad. Los españoles vomitan asistiendo al espectáculo de “una muchacha violada y sus brazos cortados, los violadores muertos por el padre de la muchacha y

cocidos en una empanada que se comería su propia madre". Shakespeare, por su parte, no puede aguantar el sufrimiento de los caballos corneados por los toros: "Voy a salir de aquí. Ya he visto de sobra. Nos les veo gracia a las entrañas desparramadas".

Cuando Shakespeare encuentra a Cervantes, la primera dificultad es lingüística: él no conoce el español y Cervantes no habla inglés. Pero, como el verdadero Cervantes estuvo durante cinco años cautivo en Argel y el Shakespeare de Burgess pasó un tiempo en Marruecos con el duque de Southampton para comprar caballos para lord Essex, es en una mezcla de árabe e inglés que Shakespeare se dirige a su huésped. En la casa de Cervantes, Shakespeare habla de nuevo con palabras árabes. Cervantes explota: "Oh, no juguéis en mi presencia con árabe mal pronunciado. Para mí el árabe ha sido el habla de la tortura y de la opresión. Hablad vuestra propia e impía lengua septentrional, de la que al menos presumo que tendréis un mínimo dominio". Otro tema fundamental del texto aparece en la conversación que sigue, traducida por don Manuel, un noble español que pasó un tiempo en Londres y que fue designado como intérprete para los ingleses: ¿es posible una gran literatura sin profundos sufrimientos? Cervantes piensa: "de vosotros los ingleses digo esto: que no habéis sufrido. No sabéis lo que es el tormento. Nunca crearéis una literatura a partir de vuestra endemoniada complacencia. Necesitáis el infierno, que habéis abandonado, y necesitáis el clima del infierno: vendavales, fuego, sequía". Shakespeare replica:

-Lo hemos hecho lo mejor posible. Pero os preguntaría, humildemente, ¿qué podéis saber vos de nuestra literatura? No habláis nuestra lengua, y nuestros libros y dramas no se han vertido aún al castellano. Tal vez con la llegada de la paz haya un mayor conocimiento recíproco...

-Paz, paz, ¿cómo puede haber paz? -Cervantes gritaba "paz" como si fuera el nombre de una enfermedad-. Os separasteis del cristianismo y optasteis por retiraros de la lucha contra el musulmán infiel. [...] Vino aquí a contaminar nuestro latín. A vosotros nunca os invadió. Sois un miembro podrido y amputado del árbol del Cristo. Jugáis con sangre y canibalismo en vuestras obras de teatro idiotas...

-Sólo en esta ocasión. Os lo aseguro, *Titus Andronicus* no es nada típica. Está el problema de la barrera lingüística...

-La barrera está en el alma, no en la lengua y los dientes.

El áspero diálogo sigue con un brutal intercambio de acusaciones. Shakespeare declara: "Según admitís, los españoles veis a Dios como a un padre odioso y al hombre como a una bestia irredimible. Y el alma está encomendada a curas torturadores que piden una confesión de fe mientras las llamas saltan en torno a la víctima que aúlla". Cervantes



R. de Mgrains del.

Ferdinand sculp.

MICHEL CERVANTES

Captif à Alger

replica: “Vosotros los ingleses sois absolutamente incapaces de aceptar a Dios. No sufrís y no podéis hacer comedia a partir de lo que no existe en vuestra verde y templada tierra”. Finalmente, después de un último intercambio (“Nunca produciréis un Don Quijote”. “¿Y porqué habría de hacerlo? –dijo Will acaloradamente–. He producido y seguiré produciendo otras cosas”), Cervantes echa a Shakespeare de su casa.

En la calle, Shakespeare le pregunta a don Manuel, refiriéndose a *Don Quijote*:

–¿Se puede leer el libro aquí?

–Si aprendéis suficiente español. [...]

–¿Se puede convertir en una obra de teatro?

–No. Su extensión es su virtud. No podéis abarcar un viaje tan largo en vuestras dos horas de tráfico [two hours’ traffic]. [...]

–¿Hay poesía en el libro?

–Cuenta su historia con claridad. Él no posee vuestras dotes para la comprensión viva e intensa. Pero no las necesita.

–Entonces, no es poeta.

–No como lo sois vos.

–Pues eso ya es algo. Pero la poesía no se enseñorea de un ruedo y arranca entusiastas vítores de los mosqueteros [draw loving cheers from the groundlings].

–Veo que eso os escuece. Que se salgan de un libro y vivan en aire no enrarecido.

–Un poco.

Shakespeare alude aquí al espectáculo que precedió la corrida:

El espectáculo se inició con una melodía a cargo de una aguda trompeta, y entonces apareció trotando en el ruedo un hombre mayor alto y flaco que llevaba una armadura de cartón, un yelmo remendado con cuerda, una lanza rota vuelta a unir chapucosamente con vendas, montando un lamentable rocín que dejaba ver los huesos bajo la sarnosa piel. Le seguía un hombre pequeño y gordo a horcajadas de un burro, que de cuando en cuando se llevaba a sus hirsutos y barbudos labios una bota de vino que goteaba. Los dos saludaban con la mano agradeciendo los aplausos de la multitud, que claramente los adoraba.

Inspirado por el espectáculo del hombre flaco y del gordo, Shakespeare decide reescribir *Hamlet* para una representación de la compañía en la corte española. En la nueva obra, Hamlet encuentra a Falstaff en Inglaterra y vuelve a Elsinore con él. Juntos vencen al ejército del usurpador y, al final, Hamlet es coronado rey y despide a Falstaff. Después de la representación, que dura siete horas, Cervantes dice: “Ha sido demasiado larga”.

Shakespeare replica:

–De ninguna manera es tan larga como vuestra condenada novela.

–Yo no la llamo condenada. El hombre gordo y el hombre flaco me los habéis robado a mí.

–Ah, no. Allí estaban ya en el teatro de Londres antes de que yo oyera de vuestra existencia.

Don Quijote en Inglaterra

En 1605 en Valladolid, los King's Men no estaban presentes, ni Hamlet ni Falstaff. Pero sí el teatro. Según el relato de la embajada, los caballeros ingleses asistieron el 28 de mayo a una comedia en el palacio del duque de Lerma, el valido del rey. La diversión fue fastuosa y la obra representada fue *El Caballero de Illescas* de Lope de Vega, como lo indica el diario de un noble portugués, Tomé Pinheiro da Veiga. El rey y la reina asistieron a la comedia escondidos, mirando el espectáculo "desde una gelosia", una pequeña ventana secreta, como precisa un relato español. Al día siguiente, los ingleses fueron convidados a la procesión del Corpus Christi, con su mezcla de imágenes de Cristo, de la Virgen y de santos, de reliquias y de gigantes, de hombres salvajes y de bailarines semejantes a los *morriss dancers* del folclore (y del teatro) inglés. Asistieron también el 31 de mayo a un juego de cañas y toros. La última diversión que les fue ofrecida, el 6 de junio, era un suntuoso banquete seguido por una mascarada en la cual la infanta aparecía con un cetro de oro en la mano. Todos los participantes danzaron, inclusive el rey y la reina.

Cuando salieron de Valladolid, el 8 de junio, es posible que los gentilhombres ingleses llevaran unos ejemplares del *Quijote*. El libro había sido impreso en Madrid a finales de 1604 (la fecha del "Testimonio de las erratas" es del 1 de diciembre y la fecha de la "Tasa" del 20 de diciembre) y circuló ampliamente durante el año 1605 (con cuatro otras ediciones: dos en Lisboa, una en Madrid, una en Valencia). En ese mismo año, 1605, un ejemplar del *Quijote* ingresó a la biblioteca de Thomas Bodley en Oxford. Fue posiblemente comprado por el librero londinense John Bill, que había sido enviado a España para adquirir libros en castellano, aprovechando una donación de cien libras del conde de Southampton a la biblioteca para este fin. El libro fue recibido en la biblioteca durante el mes de agosto de 1605, lo que explica su ausencia en el más antiguo catálogo de la colección, que es anterior a esa fecha.

Otro ejemplar del *Quijote* fue sin dudas llevado a Inglaterra por Dudley Carlton, quien es mencionado por el relato de 1605 entre los *gentlemen of condition* quien acompañaron a lord Nottingham. En una carta enviada a su amigo John Chamberlain en noviembre de 1605, Carlton escribe:

“cuando estaba en España me interesé por los libros en esta lengua porque son raros en Inglaterra”. Al año siguiente, en una carta del 11 de mayo de 1606, le escribe a su amigo: “le mando el desafío de *Don Quijote*, que es traducido en todas las lenguas y circula en el mundo entero”. La alusión queda oscura ya que no sabemos de qué “desafío” se trata mas sí sabemos que en 1606, el *Quijote* aún no estaba traducido en cualquier lengua. Pero la hipérbole puede ubicarse en el corpus de las primeras menciones de la historia escrita por Cervantes encontradas en las obras teatrales inglesas.

La serie es bien conocida. Algunas referencias carecen de ambigüedad. En dos obras de Ben Jonson, *Epicoene, or the Silent Woman* y *The Alchemist*, probablemente compuestas en 1609 o 1610, la asociación entre *Don Quijote* y *Amadís de Gaula* es explícita. Así, el uso de la novela *El curioso impertinente* para una intriga secundaria en una obra de Middleton, *The Second Maiden's Tragedy*, compuesta también en 1609 o 1610. Otras alusiones son más indirectas, como, por ejemplo, la expresión “to fight with a Windmill” (luchar contra un molino de viento), que se encuentra en obras de Middleton y de Wilkins en 1607, o bien la relación cronológica problemática que existe entre *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont y la fecha o el tema de la obra de Cervantes. Pero es cierto que *Don Quijote*, tanto el libro como el personaje, estaban presentes en Inglaterra desde 1605. ¿Cuándo los encontró Shakespeare?

Cardenio

Durante los últimos veinte años, novelistas, directores e investigadores trataron de dar una realidad textual al encuentro entre Shakespeare y Cervantes. No tuvo lugar en Valladolid, sino sobre el palco del Palacio de Whitehall en 1613 con una obra teatral inspirada por el *Quijote*, cuyo título era posiblemente *The History of Cardenio*. Por un lado, la búsqueda de esta obra perdida, sin manuscrito ni edición impresa, se volvió una buena intriga para novelas policíacas, como las de Jasper Fforde o Jennifer Lee Carrell. Por otro lado, muchos directores y dramaturgos aceptaron el desafío de representarla, entre ellos, Stephen Greenblatt y Charles Mee, Christopher Marino, Gregory Doran y la Royal Shakespeare Company, Terri Bourus y Gary Taylor. Finalmente, las investigaciones sobre *Cardenio* inspiraron numerosos trabajos académicos, como lo muestran dos libros colectivos publicados en 2012, *The Quest for Cardenio*, y en 2013, *The Creation and Re-creation of Cardenio*. No quiero añadir un nuevo capítulo a una historia muchas veces contada, ni repetir lo que escribí en un libro publicado en español en 2012. Querría solamente volver a los tres documentos de la primera mitad del siglo XVII que, de una manera u otra, asociaron explícitamente a Cervantes, a sus héroes, con Shakespeare.

El primer documento es una orden de pago preparada por el tesorero de la Cámara del rey, fechada el 20 de mayo de 1613. La compañía de los King's Men debía recibir sesenta libras como pago por las seis obras representadas en la corte durante los meses previos. Entre las seis obras, una se designaba *Cardenno*. El 9 de julio de 1613, otro pago indicaba que la compañía debía recibir seis libras y trece chelines por la representación de una obra designada *Cardenna*, presentada durante la visita del embajador del duque de Saboya.

El documento plantea dos cuestiones. ¿Debemos pensar que *Cardenno* y *Cardenna* son la misma obra? Parece probable en relación con la confusión ordinaria de los escribas entre "o" y "a". ¿Debemos identificar este *Cardenno* inglés con el Cardenio del *Quijote*? Probablemente, porque la confusión gráfica entre "ni" y "nn" es común y porque este nombre extranjero no se encuentra en Inglaterra antes de la circulación del libro de Cervantes. Es entonces posible pensar que la intriga de la obra representada dos veces en la corte inglesa en 1613 era la historia de los amores y desamores de Cardenio y Luscinda y de Dorotea y Fernando, tal como la narra Cervantes entre los capítulos 23 y 47 de su libro. En 1613, *Cardenio* fue la primera obra teatral inglesa en llevar a un escenario personajes del *Quijote*, y no los héroes de una novela insertada en la historia como era el caso de los protagonistas de *El curioso impertinente*. Queda sin embargo una pregunta sin respuesta: ¿sobre el palco del Palacio de Whitehall subieron también don Quijote y Sancho? No lo sabemos. Como tampoco sabríamos quién fue el autor o los autores de la obra si tuviéramos solamente las dos órdenes de pago de 1613.

Es en un segundo documento que los encontramos. El 9 de septiembre de 1653, el librero Humphrey Moseley, que se dedicaba a publicar obras teatrales durante los años de clausura de los teatros, registró cuarenta y dos obras en el registro de la Stationers' Company, donde se anotaban los *rights in copy* sobre los textos que los libreros londinenses querían hacer imprimir. La décima de ese grupo es *The History of Cardenio, by Mr. Fletcher & Shakespeare*. Moseley no puso o no quiso publicar todas las obras por las cuales había recibido un *right in copy* y nunca salió a la calle el *Cardenio* atribuido a Fletcher y Shakespeare. Pero este título es una de las dos sentencias que asocian explícitamente a Shakespeare (como autor de la obra) con Cervantes (como creador de Cardenio) antes de 1660.

Es verdad que las atribuciones de Moseley no siempre son exactas. En 1653, por ejemplo, atribuye a Shakespeare *The Merry Devil of Edmonton*, una obra publicada anónimamente en 1608, y *Henry the First & Henry the 2nd, by Shakespeare & Davenport*, una obra atribuida solamente a Davenport por el Master of Revels en 1624. Sin embargo, la doble atribución de *The History of Cardenio* parece creíble. Por un lado, debe ubicarse en la política editorial de Moseley, que había publicado en 1647 las obras de Fletcher en el volumen in-folio titulado *Comedies and Tragedies Written by Francis*



Dorotea, el cura, el barbero y Cardenio, en un aguafuerte de Bartolomeo Pinelli (ca. 1833).

Beaumont y John Fletcher. *Never Printed Before*. Es claro que en 1653, para Moseley, Fletcher tenía más importancia que Shakespeare. Por otro lado, la mención de una obra escrita por los dos dramaturgos puede vincularse con la colaboración mutua que realizaron durante los años 1612 y 1613. Compusieron otras dos obras juntos: *All Is True* (publicada en el Folio de Shakespeare en 1623 como *The Life of Henry the Eighth*) y *The Two Noble Kinsmen* (publicada en 1634 como obra de ambos autores). *Cardenio* fue probablemente su primera colaboración, ya que la obra fue representada en enero o febrero de 1613. Las analogías entre la intriga de la “novela” de Cardenio en el *Quijote* y la de la obra *The Two Noble Kinsmen* refuerzan la credibilidad de la atribución de Moseley. Ambas historias narran la destrucción de una amistad perfecta entre dos hombres jóvenes, a menudo expresada en el léxico del amor verdadero, por el deseo que tienen de la misma mujer: Luscinda, en el caso de Cardenio y Fernando, Emilia, en el caso de Arcite y Palamon.

Pero ¿quién entre Shakespeare o Fletcher encontró a Cervantes, o por lo menos su libro? John Fletcher, citado primero en el registro de la Stationers’ Company, estaba mucho más familiarizado con la lengua castellana y con las obras de Cervantes que Shakespeare. Antes de 1613, se inspiró en la novela *El curioso impertinente* para su obra *The Coxcomb*, compuesta entre 1608 y 1610. Después de 1613, utilizará a *Don Quijote* en otras dos obras teatrales, a las *Novelas ejemplares* en otras cuatro, escritas entre 1616 y 1626, es decir, antes de su traducción (por lo demás parcial) publicada en 1640. De ahí, una duda. ¿Colaboró realmente Shakespeare,

cuyo nombre aparece en el registro añadido después de un punto, en la composición *The History of Cardenio*?

Un indicio de su colaboración (y de su encuentro con Cervantes) es quizás el título mismo registrado por Moseley: *The History of Cardenio*. Como lo observó Gary Taylor, la fórmula “The History of” es más frecuente en los títulos de Shakespeare que en los títulos de los otros dramaturgos. Aparece en seis obras de Shakespeare impresas antes de 1613: *The History of Henrie the Fourth* en 1598, *The Cronicle History of Henry the Fift* en 1600, *The Most Excellent Historie of the Merchant of Venice* en 1600, *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmark* en 1603 y 1604, *True Chronicle History of the Life and Death of King Lear and his Three Daughters* en 1608 y *The Historie of Troylus and Cresseida* en 1609. Ningún otro dramaturgo usó tan sistemáticamente esta fórmula.

La preferencia de Shakespeare se vio reforzada por el título elegido para la traducción del *Quijote* publicada en inglés por Edward Blount en 1612. Mientras que el título de 1605 es *El Ingenioso Don Quixote de la Mancha*, la traducción de Shelton introduce la palabra “historia”: *The History of the Valorous and Witty Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha*. “History” acredita la ficción de la realidad de las aventuras de don Quijote. “Knight-Errant”, sustituto de la palabra “hidalgo”, indica de inmediato la trama del libro como si los lectores (o por lo menos algunos de ellos) ya conocieran la historia de un hidalgo que decidió hacerse caballero andante y nombrarse “Don Quixote of the Mancha”. El nombre de Cervantes no aparece en la portada ni en el libro. ¿Cómo interpretarlo? ¿Será que cada uno ya sabía quién era el autor del libro? ¿Su mismo género no exigía una atribución autorial? En su dedicatoria a lord Walden, Thomas Shelton le prometía en poco tiempo un libro sobre “un tema más digno” (“some worthier subject”).

En 1653, la obra adquirió un título y dos autores, pero se quedó sin texto. O casi, si se acepta que un *song* compuesto por Robert Johnson, que fue tañedor de laúd y compositor asociado con la compañía de los King’s Men, pertenecía a la obra. La letra de esta composición musical, “Woods, Rocks and Mountaynes & ye Desart Places”, es la queja de una joven mujer traicionada por su enamorado. Podría ser el canto de Dorotea traicionada por Fernando que huye a la Sierra Morena, donde el cura, el barbero y Cardenio oyen sin verla su lamento en los comienzos del capítulo 28. Esta hipótesis se fundamenta en tres argumentos: la proximidad entre el vocabulario del *song* y la traducción de Shelton, que usa las mismas palabras *rocks*, *mountains* y *desert*; la composición del *song* en pentámetros yámbicos, una forma poética frecuentemente utilizada por Fletcher, y el libro de Edmund Gayton *Pleasant Notes upon Don Quixot*, publicado en 1654, que describe el lamento de Dorotea como un canto y no como un monólogo, como si Gayton hubiera asistido a una representación en la cual Dorotea cantaba su queja con una “voz extraordinariamente agradable”.

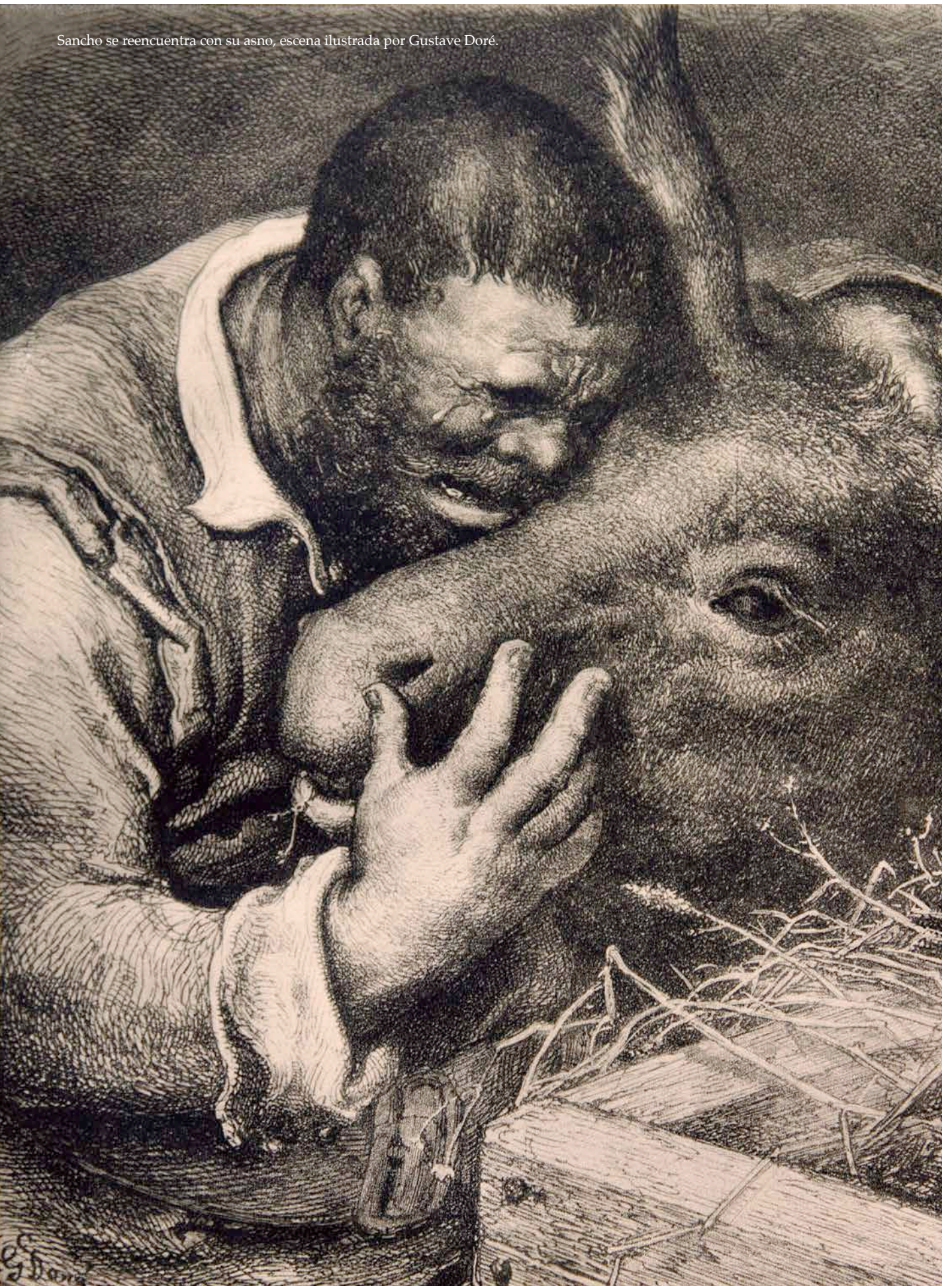
Es en este libro de Gayton donde se encuentra la segunda sentencia que asocia a Shakespeare con Cervantes o su héroe. En el capítulo 19 del *Quijote*, don Quijote y Sancho encuentran “veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos”. Esta “temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho, el cual comenzó a dar dientes con dientes como quien tiene frío de quartana”. En la nota al pie a estas líneas, en la traducción de Shelton, Gayton imagina que don Quijote le dirige seis versos a Sancho:

¿Por qué estás temblando, por qué te tiemblan los dientes?
¿Tienes miedo o estás asustado? ¿Qué acontece?
El temblor de tu carne me hace temblar, Pancha,
Mira a tu Don, el Shake-speare de la Mancha
De la cual soy el principal defensor: el que emprende
Todas las hazañas heroicas, aunque temblando.

“The Shake-speare of the Mancha”. Gayton, que hace múltiples referencias a los dramaturgos de su tiempo, añade un nuevo juego de palabras con el nombre de Shakespeare y el verbo *to shake*, “sacudir”, después de Robert Greene en 1593 –*Shake-scene*– y Thomas Bancroft en 1639 –“thou hast so us’d thy pen (or *shooke thy Speare*)”–. Pero Gayton invierte una frase frecuentemente utilizada durante la Revolución inglesa. En los panfletos y los periódicos, los enemigos son a menudo denunciados como los “Quixotes of this Age”, los Quijotes de este tiempo. Tanto los defensores del Parlamento como los partidarios del rey son burlados por sus “quixotal chimeras”, sus quimeras quijotescas, y considerados como si hubieran sido *Don Quixoted*. Gayton toma la comparación al revés. Con él, es el caballero español el que se vuelve inglés. Con la expresión “Shake-speare de la Mancha”, es la pluma de Shakespeare la que se transforma en lanza (*spear*) de don Quijote, temblando pero valiente.

La historia de *Cardenio* y del encuentro entre Shakespeare y Cervantes se habría acabado aquí si Lewis Theobald, dramaturgo y editor de Shakespeare, no hubiera compuesto una obra teatral representada en Londres en 1727, titulada *Double Falsehood, or the Distrest Lovers*. Publicada al año siguiente, la obra se presenta como “Originalmente escrita por William Shakespeare y ahora revisada y adaptada para el teatro por Lewis Theobald”. En el prefacio de la edición, Theobald indicaba: “the Tale of this Play, being built upon a Novel in Don Quixot” (la trama de esta obra era construida a partir de una novela en Don Quijote). En los *Distrest lovers* de Theobald, el público del teatro de Drury Lane podía reconocer, con nuevos nombres, a los protagonistas cervantinos de la “novela” de Cardenio. Theobald afirmaba poseer tres manuscritos de la obra original, copiados en el siglo XVII, pero la autenticidad shakesperiana de *Double Falsehood* no convenció a todos. Algunos, como Pope, sugirieron que la

Sancho se reencuentra con su asno, escena ilustrada por Gustave Doré.



obra era una falsificación de Theobald mientras que otros reconocieron el estilo de Fletcher. Finalmente, Lewis Theobald decidió no incluirla en la edición de las obras de Shakespeare que publicó en 1733. Es con *Double Falsehood*, sin embargo, que empezó el mito de la obra de Shakespeare perdida pero resucitada y que se iniciaron todos los esfuerzos filológicos y literarios para encontrar en el texto de Theobald huellas de lo que, posiblemente, escribió Shakespeare inspirado por *Don Quijote*.

Shakespeare en España

¿Sería posible invertir nuestra pregunta inicial e interrogarnos sobre un posible encuentro textual de Cervantes con Shakespeare? Obviamente no, ya que las obras de Shakespeare no fueron conocidas en España antes de finales del siglo XVIII. *Hamlet* fue la primera, pero su “traducción” propuesta por Ramón de la Cruz en 1772 se basaba en una adaptación francesa publicada por Ducis en 1769. Ninguno de los dos conocía la lengua inglesa, y Ducis había utilizado para su adaptación la traducción de Pierre Antoine de La Place publicada en 1746 en el segundo tomo de su *Théâtre anglais*. Recién en 1798 *Hamlet* fue traducido a partir del texto inglés por Moratín, quien había pasado dos años (1793 y 1794) en Inglaterra.

A fines del siglo XVIII, los únicos ejemplares de las obras shakesperianas presentes en los territorios españoles estaban en los colegios jesuitas cuyos alumnos eran hijos de las familias inglesas católicas. Es así que el Real Colegio de San Albano, de Valladolid, conocido como Colegio de los Ingleses, poseía un ejemplar del Segundo Folio publicado en 1632 (actualmente en la Folger Library en Washington). Fundado en 1589, este seminario preparaba misioneros católicos enviados a Inglaterra. El Folio fue expurgado por un censor licenciado por la Inquisición que era un jesuita inglés, William Sankey. Dejó veintidós obras sin ninguna intervención, pero suprimió en las otras bromas sexuales, los dobles sentidos indecentes y las alusiones negativas a los sacerdotes. Tres obras fueron particularmente alteradas: *King John*, por las alusiones a la autoridad usurpada al Papa; *Henry the Eighth*, por las profecías protestantes de Cranmer y el desenlace de la obra, y *Measure for Measure*, que fue totalmente retirada del Folio como si fuesen intolerables tanto las acciones del duque, que desempeña el papel de un cura que confiesa y da la absolución, como la hipocresía del control moral y de la censura rigurosa de las costumbres impuesta por Ángelo. El Folio del seminario de Valladolid fue probablemente el único presente en España, puesto que nada confirma que el conde Gondomar haya llevado con él un ejemplar del Folio de 1623. Entonces, los primeros lectores de Shakespeare en España fueron ingleses, y no españoles.

Fuera de España, pero en territorios españoles, puede encontrarse a Shakespeare en los colegios que recibían alumnos ingleses. En los Países

Bajos, el colegio jesuita de Saint-Omer poseía un ejemplar del Primer Folio (recientemente redescubierto), ejemplares de los Folios de Ben Jonson y Beaumont y Fletcher, y un ejemplar de la edición in-cuarto de 1619 de *Pericles*. Parece que el Folio shakespeariano fue usado para representaciones teatrales o declamaciones de algunos extractos, tal como lo sugieren en *Henry the Fourth* la censura de las obscenidades y profanidades, la supresión de los papeles femeninos y la introducción de indicaciones escénicas manuscritas. Lo mismo debía acontecer en el colegio de los ingleses en Douai, que poseía un manuscrito de finales del siglo XVII (cuando la ciudad ya era francesa) donde habían sido copiadas seis obras de Shakespeare y tres otras de Lee, Dryden y Davenport. No existen entonces indicios de lecturas españolas de Shakespeare antes de finales de siglo XVIII.

La Inglaterra de Shakespeare

Podemos pensar que Cervantes nunca oyó el nombre de Shakespeare, pero tenía una idea de lo que era Inglaterra. El país tradicionalmente enemigo, pero que se había vuelto amigo después de la paz de 1604-1605, se encuentra mencionado diecisiete veces y de manera bastante favorable en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En la historia de Rutilio, Inglaterra aparece como una tierra de negocio: en “la sazón del día grande, parten navíos de estas partes [Noruega] a Inglaterra, Francia y España con algunas mercancías” (I, 8). Anteriormente en el libro, Antonio recuerda que fue testigo de viajes pacíficos entre Inglaterra y España: “Me embarqué en una nave [en Lisboa] que estaba con las velas en alto para partirse en Inglaterra, en la cual iban algunos caballeros ingleses, que habían venido, llevados de su curiosidad, a ver España; y, habiéndola visto toda, o por lo menos las mejores ciudades della, se volvían a su patria” (I, 5). Arnaldo afirma “que comúnmente se dice y tiene por cierto que en la Inglaterra andan por los campos manadas de lobos, que de gentes humanas se han convertido en ellos”, y Mauricio le responde: “Eso no puede ser en Inglaterra, porque en aquella isla templada y fertilísima no sólo no se crían lobos, pero ninguno otro animal nocivo: como si dijésemos serpientes, víboras, sapos, arañas y escorpiones” (I, 18).

Por supuesto, en el *Persiles*, que acaba con una peregrinación a Roma, la herejía es condenada. Es así que Mauricio declara: “Soy Christiano Catholico, y no de aquellos que andan mendigando la Fe verdadera entre opiniones” (I, 12). Pero, a pesar de ser herética, Inglaterra queda representada, al decir de Arnaldo, como “una discreta nación” donde, fieles a “la conversión en cuervo del rey Artus (...) se abstienen de matar cuervos en toda la isla” (I, 18).

El texto más “inglés” de Cervantes es, no obstante, la novela *La española inglesa*, publicada en 1613 como la cuarta de las *Novelas ejemplares*.



El Caballero de la Triste Figura, según Luis Scafati, en una edición infantil (Buenos Aires, 2005).

El punto de partida de la narración es el rapto de una joven muchacha española durante el saqueo de Cádiz: “Entre los despojos que los ingleses llevaron de Cádiz, Clotaldo, un caballero inglés, capitán de una escuadra de navíos, llevó a Londres una niña de siete años”.

Lo esencial en la novela es que Clotaldo y su familia comparten la misma fe que los padres de los alumnos de los colegios de Salamanca, Saint-Omer o Douai: “Quiso la buena suerte que todos los de la casa de Clotaldo eran católicos secretos, aunque en lo público mostraban seguir la opinión de su reina”. Esta condición de “converso” al revés produce el miedo permanente de ser denunciado y descubierto. Cuando la reina le pide a Clotaldo que le lleve al palacio a Isabela, la joven española, para que ella dé su consentimiento al casamiento entre la joven y Ricaredo, el hijo de Clotaldo, Catalina, la mujer de Clotaldo, se asusta: “¡Ay, si sabe la

reina que yo he criado a esta niña a la católica, y de aquí viene a inferir que todos los desta casa somos cristianos!". Y cuando la camarera mayor de la reina, que había tratado de envenenar a Isabela porque no consiguió hacer que se case con su propio hijo, se encuentra capturada en un aposento del palacio, se disculpa "diciendo que en matar a Isabela hacía sacrificio al cielo, quitando de la tierra a una católica".

En la novela, la reina Isabel no comparte este brutal anticatolicismo. Respeto la fe de Isabela y admira la firmeza de la doncella. A su camarera mayor, que la denunciaba como "tan cristiana" que nada podía hacerla renunciar a su creencia, la reina respondió: "por eso la estimaba en más, pues tan bien sabía guardar la ley que sus padres la habían enseñado". La tolerancia atribuida a la reina Isabel puede ser un efecto de la paz de 1604 si, como lo piensan algunos editores de novela, Cervantes empezó a escribirla después de esta fecha (y no, como otros editores suponen, mucho antes). Puede ser también la expresión de un rasgo frecuente en las obras del Siglo de Oro, que no pueden atribuir a los soberanos extranjeros afirmaciones heréticas, ni siquiera para condenarlas. Es la razón por la cual los reyes y reinas ingleses, por ejemplo el Enrique VIII de Calderón en *La cisma de Inglaterra*, hablan contra sus propias creencias en los textos o sobre las tablas de los corrales de comedias.

La tensión entre la fe doméstica y secreta de los católicos ingleses y su pública aceptación de la "Church of England" exige confesión, arrepentimiento y absolución. Tal es el motivo por el cual Ricaredo, después de haber prometido a Isabela ser su marido, se marcha para Roma "donde –como dice– se alegró mi alma y se fortaleció mi fe. Besé los pies al Sumo Pontífice, confesé mis pecados con el mayor penitenciario; absolvióme dellos, y diome los recaudos necesarios que diesen fe de mi confesión y penitencia y de la reducción que había hecho a nuestra universal madre la Iglesia". "Reducción" era la palabra usada por la Inquisición para los "conversos" reconciliados con la Iglesia.

Si la doncella española se volvió "inglesa", la Inglaterra de la novela ya era "española". Cuando Isabela encuentra a la reina, se dirige a ella en inglés. La reina responde: "Habladme en español, doncella, que yo le entiendo bien y gustaré dello". Después que la reina da su consentimiento al casamiento entre Ricaredo e Isabela, declara: "la estimo como si fuese mi hija". Isabela se hinca de rodillas ante la reina y la agradece "en lengua española". La reina entiende el castellano pero no lo habla con soltura. Entonces, cuando encuentra a los padres de Isabela, que habían llegado a Londres con Ricaredo, la doncella le sirve de intérprete. Ricaredo también conoce el español, pero declara antes de contar sus aventuras que "no muy expertamente hablaba la lengua castellana". Cervantes hace así alusión al conocimiento de la lengua española por las elites inglesas de comienzos del siglo XVII –un conocimiento que explica la presencia del *Quijote* en Inglaterra antes de ser traducido por Shelton–.

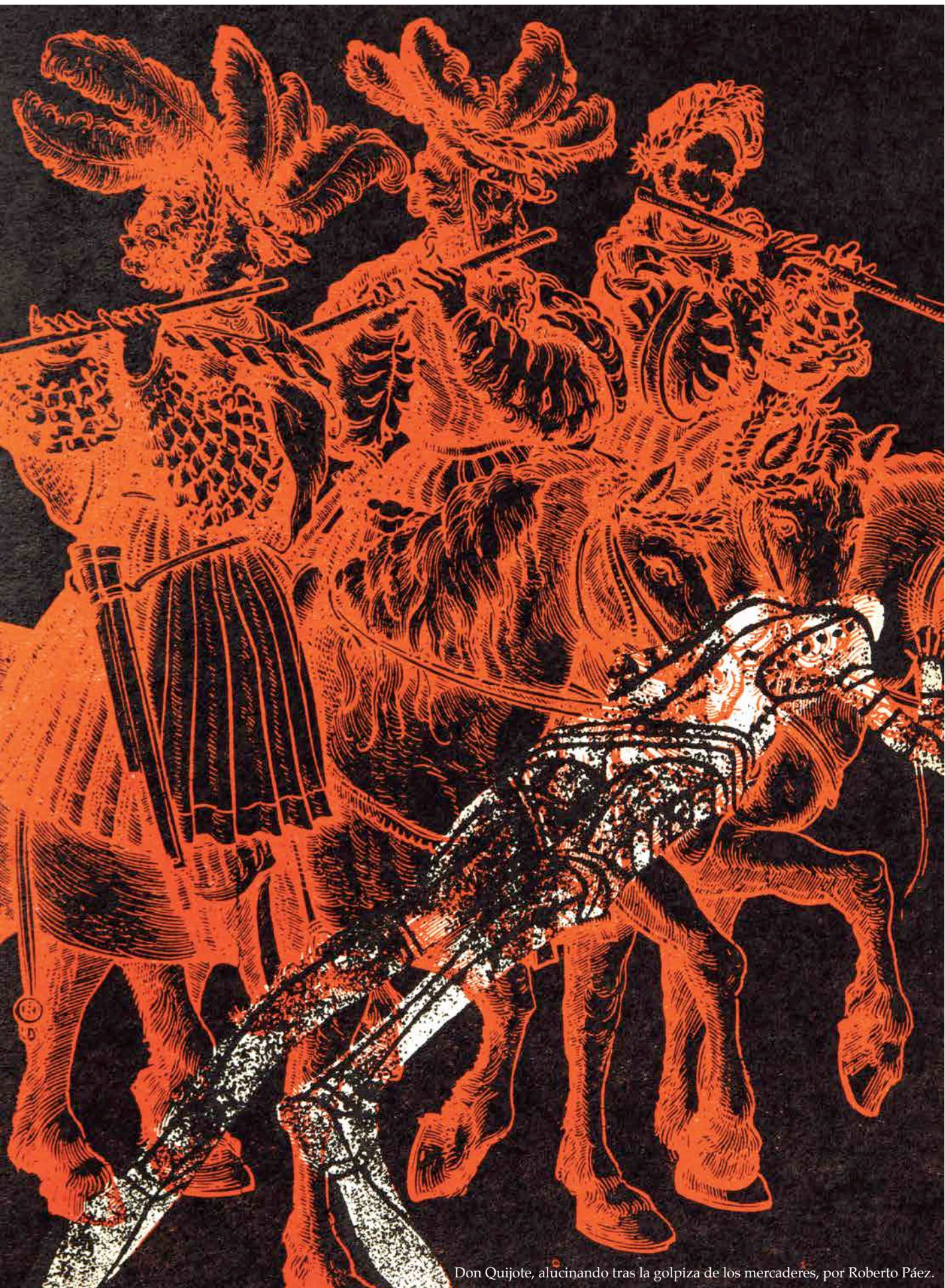
La paradoja de la novela se remite al hecho que el católico Ricaredo debe probar su valor al servicio de la reina partiendo “en corso” y capturando navíos españoles o portugueses que volvían de las Indias Occidentales y Orientales cargados de oro y especias. De ahí sus pensamientos contradictorios:

era el uno considerar que le convenía hacer hazañas que le hiciesen merecedor de Isabela; y el otro, que no podía hacer ninguna, si había de responder a su católico intento, que le impedía no desenvainar la espada contra católicos, y si no la desenvainaba, había de ser notado de cristiano o de cobarde, y todo esto redundaba en perjuicio de su vida y en obstáculo de su pretensión.

En la boca del estrecho de Gibraltar, Ricaredo captura dos galeras turcas, libera a los esclavos cristianos (y también a veinte turcos para esconder su amor por los cristianos) y vuelve a Inglaterra con una gran nave portuguesa cargada de perlas, diamantes y especias, que había sido previamente capturada por el corsario Arnaut Mami.

La presencia de Inglaterra en *La española inglesa* no puede separarse de las tres geografías cervantinas de la novela. La primera es la geografía de la cristiandad. Como en el *Persiles*, Roma es el *locus* de la sacralidad y de la autoridad. Es en Roma en donde los católicos ingleses reciben perdón y absolución para el ocultamiento de su fe. Es dentro de la teología católica en donde se ubica la tensión entre las dos definiciones del matrimonio que se encuentran en la novela como se encontraban en el *Quijote* y que oponen o vinculan el sacramento, definido por el intercambio de promesas y juramentos entre un hombre y una mujer, al casamiento, como rito público, que supone la consagración de los consentimientos por un sacerdote. Según la primera definición, Ricaredo e Isabela son “esposos” antes de la celebración pública de su casamiento, tal como lo fueron Cardenio y Luscinda.

La segunda geografía en la novela es la geografía de las capturas y rescates en el mar Mediterráneo. Ricaredo fue capturado por los piratas turcos, cuando volvía desde Roma hacia España, en la costa de Francia, “en un paraje que llaman las Tres Marías”. Cautivo en Argel durante un año, fue rescatado por los trinitarios aunque era extranjero. Volvió a España con otros cincuenta cristianos rescatados, hizo la procesión general en Valencia y, “vestido en hábito de los que vienen rescatados de cautivos, con una insignia de la Trinidad en el pecho”, se fue a Sevilla. Llega a tiempo para impedir que Isabela, que creía muerto a su esposo, tome el hábito de monja en el convento de Santa Paula. Como Ruy Pérez de Viedma, el cautivo que se escapa de los baños de Argel en el *Quijote*, Ricaredo es doble imaginario de Cervantes. Como Cervantes, fue capturado por los corsarios turcos cuando regresaba a España (pero en la costa



Don Quijote, alucinando tras la golpiza de los mercaderes, por Roberto Páez.

de Francia y no de Cataluña); como Cervantes, fue cautivo en Argel (pero sólo un año y no cinco); como Cervantes, fue rescatado por los Padres de la Santísima Trinidad.

Una tercera geografía en la novela es más inesperada. Es una geografía comercial. El texto describe con una extrema precisión los mecanismos financieros que le permiten a la reina Isabel mandar dinero a los padres de Isabela después que se instalaron en Sevilla, donde ella esperaba el regreso de su esposo. El mecanismo implica varios mercaderes y lugares: “La reina llamó a un mercader rico, que habitaba en Londres y era francés, el cual tenía correspondencia en Francia, Italia y España, al cual entregó los diez mil escudos, y le pidió cédulas para que se los entregasen al padre de Isabela en Sevilla o en otra playa de España”. El mercader explica cómo actuará con otro mercader francés en Sevilla: “él escribiría a París para que allí se hiciesen las cédulas por otro correspondiente suyo, a causa que rezasen las fechas de Francia y no de Inglaterra, por el contrabando de la comunicación de los dos reinos, y que bastaba llevar una letra de aviso suya sin fecha, con sus contraseñas, para que luego diese el dinero el mercader de Sevilla, que ya estaría avisado del de París”. La carta de aviso llegó a Sevilla y “el mercader francés entregó los diez mil ducados a Isabela, y ella a sus padres”.

¿Por qué semejante énfasis sobre detalles financieros sin importancia para la narración? ¿Para producir algunos *effets de réel* que autentican el relato? ¿Como un eco de la experiencia (no siempre feliz) de Cervantes como recaudador de impuestos entre 1587 y 1593? O, como lo sugiere Harry Sieber, ¿para vincular amor y economía, o, mejor dicho, para proponer una “economía del amor” que asocia el amor ideal, amenazado pero triunfante, de la novela sentimental (un género compartido por la novela y el *Persiles*) con las realidades prosaicas de lo cotidiano que procura su telón de fondo a *Don Quijote*?

Inglaterra, para Cervantes, era un país con el cual se podía hacer negocios cuando la paz permitía viajes e intercambios. Pero era también un país que ignoraba la verdadera fe y que perseguía a los “cristianos católicos”. Quizás Anthony Burgess tiene razón: nada nos permite pensar que Cervantes habría estado encantado de encontrar un inglés herético, ni sobre esta tierra ni en la otra vida.



Roger Chartier es Profesor en el Collège de France, la École des Hautes études en Sciences Sociales y la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia. Sus investigaciones han revelado aspectos desconocidos de las prácticas de lectura y la historia del libro y de la cultura en la Modernidad. Sus últimos libros publicados en español son: *La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual* (2015), *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida* (2012), *Escuchar a los muertos con los ojos* (2008) y *La historia o la lectura del tiempo* (2007).

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUI-
XOTE DE LA MANCHA,

*Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.*

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marqués de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañar-
res, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burguillos

Año,



1605.



CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor

La primera edición sudamericana del *Quijote*.
Un país, una biblioteca, un libro
por Gloria Chicote

En 1605, Miguel de Cervantes publica en Madrid la primera parte del *Quijote*, libro que, editado a partir de entonces ininterrumpidamente, dio muestra de una capacidad reproductiva que multiplicó receptores y significaciones, y se erigió en laboratorio modélico de la novela moderna, tanto para teóricos de la literatura como para críticos y creadores. Entre todas las obras que constituyen el altisonante concepto de canon occidental acuñado por Harold Bloom, el *Quijote* es, quizás, la que mejor puede dar cuenta de la historia risomática del universo de la escritura a lo largo de casi seiscientos años de modernidad. El libro de Cervantes nos invita una vez más a recordar junto con Roger Chartier que “los autores no escriben libros, escriben textos que luego se convierten en objetos impresos”; los textos se convierten, por lo tanto, en libros y, a través de este pasaje, el texto abstracto, adquiere propiedades específicas, revestido de una materialidad concreta condicionada por la dimensión tipográfica que en cada caso se dirige a públicos o usos diferenciados, y que se inserta de modos particulares en estratos culturales específicos.

La totalidad de la obra de Cervantes, y en particular el *Quijote*, ha recorrido desde su génesis hasta el presente un largo camino de diversidad de soportes materiales, tanto en su lengua original como en múltiples traducciones, o en lenguajes audiovisuales que fueron integrando texto e imagen en una empatía indestructible, a la vez que fueron conformando íconos identitarios de culturas próximas pero diferentes. Desde esta perspectiva, los aniversarios de 2016 se constituyen en un momento propicio para indagar algunos aspectos de la historia cervantina en Argentina, en estrecha relación con la construcción de las instituciones, las políticas

lingüísticas y el imaginario cultural que se gestaba en torno al primer Centenario de la nación.

Una cala concreta en la recepción y difusión del texto cervantino dentro de esa gran historia de sus cuatro siglos de tradición textual puede efectuarse en torno a la publicación del *Quijote* en 1904, enmarcada en el proceso de génesis y crecimiento de la Colección Cervantina de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata, entendida como un conjunto bibliográfico, producto de un tiempo y un espacio determinado: la Argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Tanto la colección como la edición de 1904, permiten realizar una operación de lectura que las inserta en el desarrollo de la política cultural, en términos amplios, y de la institución universitaria, especialmente, en aquellos años de múltiples expectativas fundacionales que se plasmaban en el modelo educativo a gran escala propiciado por el Estado argentino.

El 18 enero de 1887 se crea la Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos Aires con el objetivo de reunir un archivo bibliográfico documental que constituya el germen de futuras investigaciones en las diferentes áreas de producción del conocimiento. En principio se reúne una colección de 4.000 ejemplares, adquiridos por la suma de 12.000 pesos, que aportan a la bibliografía de la institución provincial “obras raras y antiguas, en diferentes idiomas, obras de un mérito distinguido, que darán mayor lustre y verdadera importancia a esta biblioteca”, tal como lo consigna Clodomiro Quiroga Zapata en 1896 después de haber realizado la primera clasificación. Entre las acciones concretas podemos señalar el intercambio temprano con instituciones como el Smithsonian Institution y la designación de Antonio Zuny para emprender una gira por cuenta del gobierno de Buenos Aires, con el propósito de adquirir obras de historia americana, acervo que en un alto porcentaje corresponde a las donaciones de particulares que desean contribuir a la formación de la Biblioteca de La Plata.

En sus primeros años de existencia esta Biblioteca demuestra un sostenido crecimiento, hasta que en 1905, por ley convenio n.º 4699 entre el gobierno nacional y el de la provincia de Buenos Aires, pasó a ser propiedad de la nación. Es el año de la creación de la Universidad Nacional de La Plata, institución que la Biblioteca Pública pasa a integrar. Y es el ministro de Instrucción Pública, Joaquín V. González, quien ese mismo



Portada del *Almanaque de Don Quijote para 1888*, ilustrado por el dibujante español Eduardo Sojo.

año pronuncia una conferencia en el recinto de la Biblioteca referida a las bases de la educación nacional, en la que enuncia su concepción de la nueva universidad que más tarde definirá como “república de las ciencias”. Carlos Llovet recoge las palabras de González:

Quiero una Universidad donde toda persona pueda obtener todo conocimiento. Esto es lo que la Universidad de La Plata aspira a realizar en el porvenir... Será en vano que gastemos los millones si no realizamos esto que es un ideal de civilización: la cultura nacional general.

La Universidad de La Plata es una nueva universidad que viene a completar y confrontar el modelo de la antigua Universidad de Córdoba, de impronta jesuítica, creada por los conquistadores españoles, y la propuesta enciclopedista desarrollada durante el siglo XIX por la Universidad de Buenos Aires. Nueva universidad en la que el Estado poderoso propone invertir su riqueza para propiciar el desarrollo científico en un sistema basado en “la investigación, el instituto, el laboratorio y la biblioteca”.

La biblioteca, en tanto concepto y en tanto formulación espacial, está presente reiteradamente en el ideario de González, aun en los años siguientes a su desempeño político.

Una feliz coincidencia para el desarrollo de los estudios cervantinos determina que entre los años 1898 y 1906 el director de la Biblioteca Pública haya sido Luis Ricardo Fors. De nacionalidad española, catalán de nacimiento, Fors se había graduado de abogado, luego se había desempeñado como profesor de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid y más tarde como archivero y bibliotecario del Archivo Ducal de Medinaceli. Por razones políticas se exilió primero en Cuba, después en Uruguay y en la década del noventa lo encontramos en Argentina, radicado en la ciudad de La Plata. Al igual que otros prestigiosos intelectuales europeos, Luis Fors es contratado primero por el gobierno de

la provincia y después por la Universidad Nacional de La Plata, en un momento en que el plan de consolidación del Estado nacional tiene como objetivo preciso la inclusión del país en el devenir de la cultura y la economía europeas.

De espíritu bibliófilo, Fors enriqueció la Biblioteca Pública con notables incorporaciones. Cuando se hizo cargo de la dirección, esta contaba



Viaje del Parnaso,
ilustración anónima en
una edición de 1784.

con algo más de 40.000 ejemplares. Entre sus labores de adquisición y catalogación de libros, se destaca especialmente su accionar en relación con la creación de una Colección Cervantina, que al terminar su gestión ascendió a 255 piezas, todas ellas de gran interés y algunas únicas. Esta tarea fue emprendida persistentemente desde el comienzo de su gestión con una meta prefijada: llegar a la celebración del tercer centenario de la primera edición de la Primera Parte del *Quijote* con una colección destacada y con una edición platense de la inmortal obra.

Durante el período en que Fors está a cargo de la dirección, los boletines de la Biblioteca Pública testimonian todo el fervor relativo a la adquisición de las ediciones cervantinas hasta la conmemoración del tercer centenario. En el nro. 14 se afirma:

La Dirección actual de la Biblioteca se ha preocupado desde el primer momento de formar una sección constituida especialmente con las producciones del Príncipe de la Lengua Castellana, reuniendo de las mismas cuantas ediciones merezcan figurar en la Biblioteca provincial, tanto en el idioma del propio Cervantes, como en los demás del mundo civilizado.

Este objetivo se justifica en que “la pobreza franciscana” de la Biblioteca Pública en obras cervantinas hace que estas sean solamente media docena de volúmenes. Así ingresa, en 1899, la edición de Madrid de 1863 de Rivadeneyra, “que la biblioteca debe conservar como una joya”. En 1902 se adquiere la edición de Valencia de 1605, “la más antigua y notable de las ediciones del *Quijote* que hasta hoy ha adquirido la Biblioteca de La Plata. Uno de sus poseedores ha sido el bibliófilo I. J. F. Arent según el autógrafo rubricado que aparece en la portada”, y que fue hurtada muchos años más tarde en circunstancias que aún deben ser esclarecidas. En el *Boletín* nro. 60 aparece el *Catálogo de la Biblioteca Cervántica* ordenado en tres apartados: “I. Obras de Cervantes; II. Traducciones; III. Biografía, comentario, imitación, continuación e ilustración”, en los que se consiguen los 255 libros adquiridos hasta ese momento. La colección incluye la diversidad de ediciones que se multiplicaron con características distintivas, destinadas a captar receptores variados, poseedores a su vez de prácticas de lectura también diferentes.

Los hitos de esta historia editorial están documentados en las diferentes compras de la Colección Cervantina con vistas a los festejos del tercer centenario del *Quijote*, cuyos preparativos son reseñados en los boletines del año 1904. La amplia participación de Luis Fors en las polémicas referidas a la datación en 1604 o en 1605 de la primera edición, suscitadas tanto de este como del otro lado del Atlántico, determinó que se tome la decisión indeclinable de que los festejos del tercer centenario y la edición conmemorativa se realicen en 1904, fecha que “el elemento intelectual de La

Plata se prepara a celebrar dignamente”. A ese efecto, el vicegovernador Adolfo Saldías convocó a una reunión en la Biblioteca Pública, en la que se designó una comisión ejecutiva, presidida por el mismo Saldías, Fors como vicepresidente, e integrada por nombres destacados del ámbito académico e institucional tales como los del médico y filósofo Alejandro Korn

y el político y poeta Enrique Rivarola. Las actividades programadas consistieron en preparar la “Primera edición sudamericana del *Quijote*” (que no tiene en cuenta la publicada parcialmente en Montevideo en 1887), acuñar una medalla conmemorativa, celebrar el 20 de diciembre de 1904 un festival literario y artístico en un teatro platense, publicar un álbum del centenario y, fundir en bronce un busto de Cervantes para donarlo a la Biblioteca Pública (en cuya entrada principal aún hoy está ubicado).

La edición platense del *Quijote* fue publicada en 1904 y en su portada se lee: “Primera edición Sudamericana, ilustrada y precedida de la vida de Cervantes”. El ensayo biográfico fue escrito por Ricardo Fors y los grabados se deben a dos reconocidos ilustradores europeos: el portugués Ricardo Balaca y Canseco

y el catalán José Luis Pellicer y Fener. En la portadilla se lee la siguiente dedicatoria: “Dada a luz en homenaje a este inmortal escritor al celebrarse en la ciudad de La Plata el tercer centenario de la impresión y publicación de la célebre obra”. En el boletín nro. 75 se publica un preliminar redactado para la edición, que da cuenta del impacto no sólo académico sino también social del proyecto editorial:

La presente edición es la primera fiel y completa que se imprime en el continente sud-americano. Costéala la población culta de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires en la República Argentina.

Los boletines de la Biblioteca proporcionan datos detallados sobre las preparaciones del festejo cervantino y su recepción en el contexto cultural. Se informa que se ha encomendado “al reputado maestro Serpentine la composición instrumental y vocal del gran Apoteosis con que se pondrá fin al acto público de la celebración del Centenario”, finalmente suprimido por el elevado costo que implicaba su ejecución con toda la grandiosidad de efecto requerida. Para la ocasión, el doctor Enrique Rivarola escribe un “Himno a Cervantes”:

¡Renueva el pasado memorias eternas,
detengan los siglos su marcha triunfal;
resurja la Gloria, con lumbre perenne,



Portada de la primera edición sudamericana del *Quijote* (La Plata, 1904).

y brille Cervantes, ingenio inmortal!
¡Ingenios son astros de luz esplendente,
que bañan el mundo de vivo fulgor!
Ingenios son astros; ideas son mundos...
Tú eres, Cervantes, el centro y el sol!

Paralelamente, en el ciclo de Lecturas Dominicales llevado a cabo en la Biblioteca, un símbolo de la transferencia cultural desarrollada por esos años en la ciudad de La Plata y en el que participaron todos los actores del proyecto institucional, se consignó una información que considero relevante para ejemplificar la trascendencia de los festejos cervantinos en ese contexto:

El domingo 11 [de octubre de 1904] estaba designado para la conferencia del Dr. Juan B. Justo sobre “El socialismo y la cuestión obrera”; pero habiendo excusado su asistencia y no siendo posible en veinticuatro horas disponer de otro conferenciante, lo sustituyó el director de la Biblioteca improvisando una conversación sobre “Cervantes, su obra y el centenario”.

Asimismo, propone la fundación de una Sociedad Cervantes para que “Cervantes sea la personificación del pueblo íbero y del americano, porque él ha reunido todas nuestras virtudes y todas nuestras glorias”. Y se agrega la noticia publicitaria en castellano, francés, inglés y alemán de la próxima aparición de la edición del *Quijote* a cargo de “la Comisión Ejecutiva del Tercer Centenario del *Quijote* en la ciudad de La Plata (República Argentina)”.

Finalmente el boletín nro. 76, del 31 de diciembre de 1904, reseña los festejos del centenario celebrado el 20 de diciembre. En registro grandilocuente escribe una gran crónica del evento que tuvo lugar en el Teatro Olimpo, donde “se congregó lo más selecto y elegante de la sociedad platense”:

Tal fue la hermosa y memorable solemnidad con que la sociedad platense, representada en todas sus clases inteligentes y cultas, desde las más encumbradas hasta las más modestas, testificó pública y solemnísimamente al mundo, que en el continente americano perdura el culto a la belleza y la veneración a los grandes genios que guían a la humanidad por el camino del bien y del progreso.

Prosa florida, muy del gusto de la época, que nos inscribe claramente en los objetivos de la celebración –edición, medalla, busto, álbum–, que se cumplen satisfactoriamente y que deben ser explicados en el contexto específico de su concreción: la Argentina de principios del siglo XX. La Argentina de encuentros multiculturales, de prosperidad económica, de



EXPLICACION DE SU
Primera salida 20. de
 de D. Quixote solo por el nombre
 Campo de Montiel. 21. Bos
 de D. Quixote. 22 y 23
 Janda donde fue armado caballero. 24. S.
 de aventura del moro Andros. 25. M.
 de aventura de los Mercaderes.
 Tablados, de la que quedó mojado, sus
 a palos, vendiéndosela a un
 lugar Pedro Alonso su vecino. 26. de
Segunda salida 27. Ma
 con su escudero Sancho Panza. Can
 por el mismo camino. 28. de
 de aventura de los Molinos de viento. 29. Pa
 de aventura de los Molinos y el Pícaro. 30.
 de aventura donde durmió con los
 Cabreroy y entero de irrisión. 31. de
 de aventura de los Langostinos. 32. de
 de aventura que D. Quixote tubo por encon
 todo, donde le cararon la Fendera. 33. de
 y su hija, mandaron a Sancho y 34. de
 a sacaron sobre mil sucesos.
 de aventura del cuerpo muerto. 35. de
 de Batalla de los dos arcabuzos de
 Coyas y carnosos. 36. de

Tercera salida 37. Ma
 de aventura de las adonaras y
 de aventura de Dulcinea. 38. de
 de aventura del Cerro de las
 Cortes de la Muerte. 39. de
 de aventura del Caballero del Bosque

Nota. Desde este año conduciéron
 a D. Quixote a la venta, y desde
 ella enjalutó a su lugar. 43. de
 de aventura de la hermosa Dorotea
 o la hermosa monesterica. 44. de
 de aventura de los Caballeros de
 la Mancha. 45. de
 de aventura de la hermosa
 de aventura de la hermosa
 de aventura de la hermosa

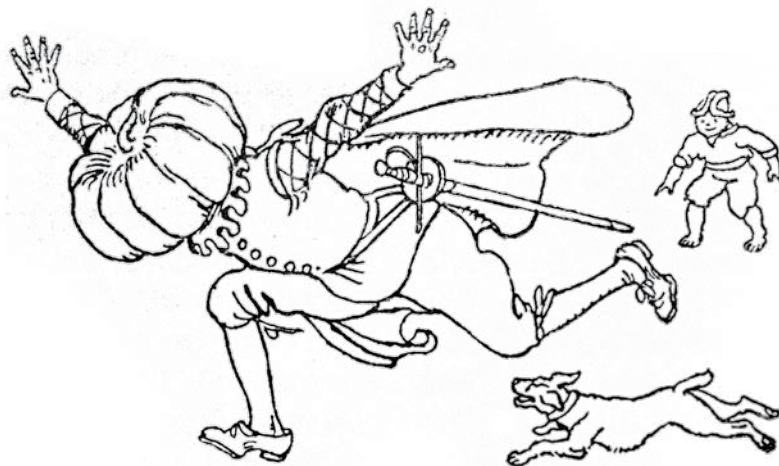
Mapa con las aventuras de Don Quijote, por Jean-Baptiste Bory de Saint-Vincent (1822).

tensiones sectoriales, de búsquedas identitarias que hallan en la instrucción pública, a través del plan de alfabetización que logra hacia fines de siglo el famoso récord del 4% de analfabetos, su vehículo de concreción. En este paisaje, el proyecto educativo se erigió como principal estrategia de modernización del poder público y alcanzó conjuntamente a nativos, extranjeros e hijos de extranjeros, determinando la emergencia de un horizonte cultural absolutamente novedoso: la consolidación de la lectura como medio de representación masivo, abierta ahora a un circuito mucho más extendido que el de la elite letrada que lo había propiciado, y con productos específicos, tales como la prensa periódica y un sinnúmero de ediciones populares que intentan escapar al control del aparato hegemónico del Estado regulador.

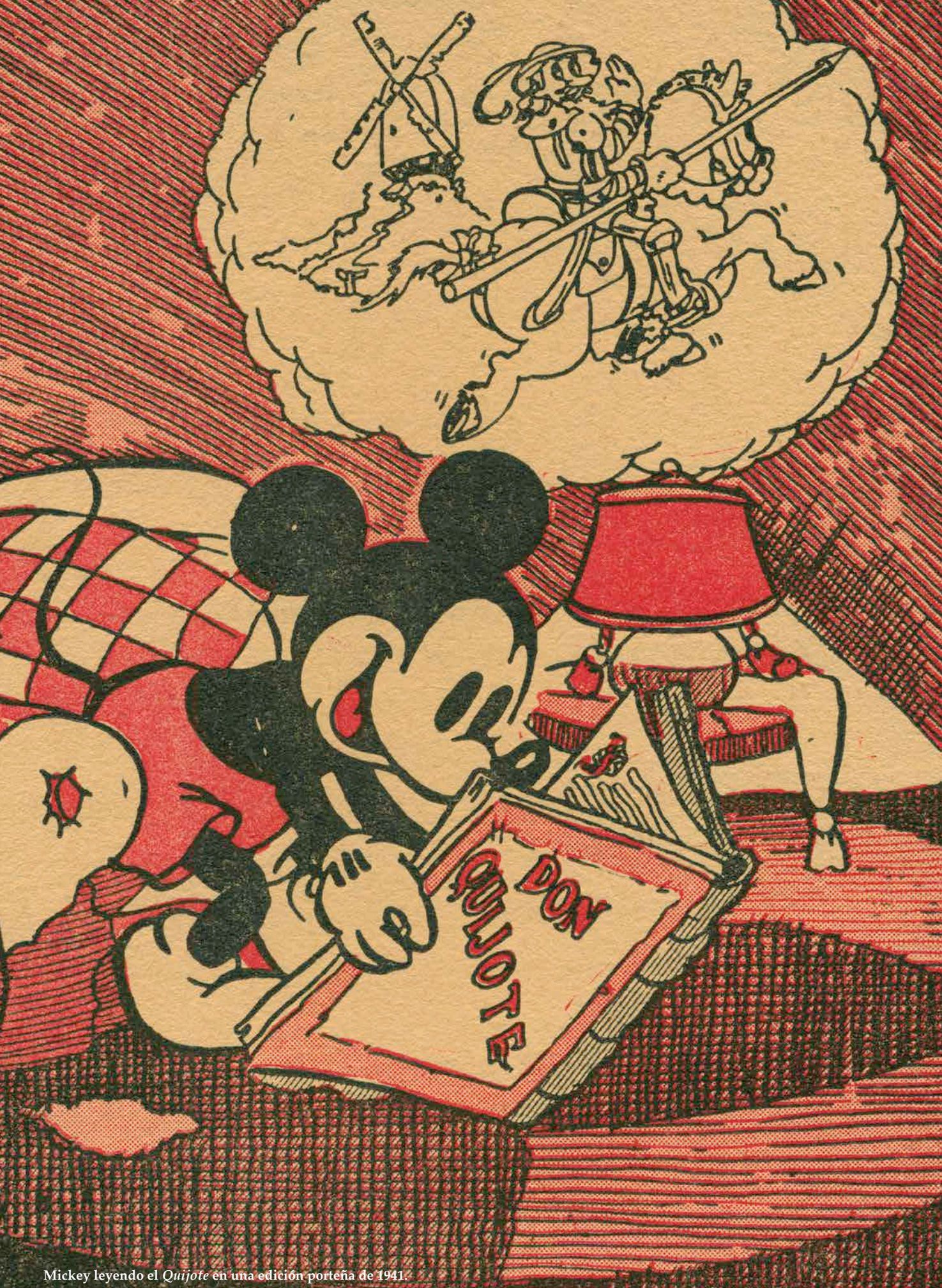
La Argentina del centenario se consolidaba políticamente, pero su territorio era poblado por un flujo ininterrumpido de personas que llegaban procedentes de diferentes regiones de Europa, portadoras de lenguas y culturas muy disímiles. En ese contexto se produce un retorno a la vieja y vilipendiada España, que se erige, ya no como la madre patria, sino como modelo para la construcción de una identidad, una memoria, una historia y una lengua que ayudaría a homogeneizar la diversidad y a afincar su proyecto en una tradición sólida, que no pudiera ser subsumida fácilmente por otra tradición, por ejemplo la italiana, que contaba con el mayor porcentaje de inmigrantes en las primeras décadas, o por el imperialismo norteamericano, que se imponía rápidamente en el período de entreguerras.

Todos los aparatos del Estado se encargarían de reforzar enfáticamente la pertenencia al orbe hispánico, y las instituciones educativas se ocuparían de instruir a maestros y profesores para que borrarán las divergencias que separaban la modalidad dialectal rioplatense de la madrileña y reforzaran el valor simbólico de la lengua como expresión privilegiada de la nacionalidad, entendida en un sentido de unidad lingüística y racial con España. En esa operación se construyó un “nosotros” que fue piedra angular de la nacionalidad argentina sobre la base de una comunidad natural preexistente a la inmigración, la hispano-criolla, cuya autorrepresentación se reforzó para que lograra imponerse a los recién llegados mediante el sistema educativo y la proliferación de símbolos, íconos, valores y prácticas.

¿Cómo no entender que en este proyecto de educación libresca haya sido el *Quijote* el objeto del afán coleccionista? ¿Cómo no relacionar la importancia fundamental de la difusión del texto cervantino en una trayectoria de trescientos años de construcción del imaginario hispánico con este otro momento fundacional para la argentinidad? Una vez más, la memoria de las instituciones nos permite volver a abordar los objetos culturales tal como fueron entendidos en un momento puntual de nuestra historia y tal como pueden contribuir a la comprensión del presente.



Gloria Chicote es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora de literatura española de la Universidad Nacional de La Plata, Investigadora Principal y directora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CONICET-UNLP). Se especializa en literatura popular iberoamericana y sus relaciones con los circuitos letrados.



Mickey leyendo el *Quijote* en una edición porteña de 1941.

El *Quijote* en la imprenta

por Francisco Rico

En Buenos Aires, en la Biblioteca Nacional, como quien dice en casa de Jorge Luis Borges, cualquier apunte sobre la máxima novela de Occidente, incluso una nota sobre el trato que en 1605 y 1615 recibió en la imprenta, debe empezar por la más celebrada de las *Ficciones*.

Todos recuerdan que Pierre Menard, hacia 1934, se propuso componer no otro *Quijote*, sino “el” *Quijote*: “producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”, pero no por la vía de la transcripción ni del plagio, sino como fruto de la libre invención. El resultado, claro está, fue un libro idéntico en la letra al *Quijote* del siglo XVII y radicalmente distinto en el sentido: tan distinto como la España de los Austrias y la Europa (y las Américas) de las vanguardias.

Menos sabido es en cambio que Jorge Luis Borges hizo y rehizo media docena de veces la novelita ejemplar de Pierre Menard. Así, las *Crónicas de Bustos Domecq* cuentan que Hilario Lambkin Fomento dedicó los últimos años de su vida al estudio de la *Divina comedia* y, concretamente “el día 23 de febrero de 1931, intuyó que la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema”, del mismo modo que el mapa ideal que reaparece (por ejemplo) en *El hacedor* debía coincidir palmo por palmo y punto por punto con el imperio cartografiado. De manera que Lambkin Fomento, “al cabo de maduras reflexiones, eliminó el prólogo, las notas, el índice y el nombre y domicilio del editor y entregó a la imprenta la obra de Dante”.

No diverso es “el caso de Urbas”. La editorial Destiempo había convocado un certamen literario sobre el tema “clásico y eterno de la rosa. Peñolas y cálamos se atearon, pululó la firma de fuste...”. El éxito de Urbas, no obstante, fue fácil y clamoroso, porque mientras otros presentaban

“tratados de horticultura puestos en verso alejandrino, cuando no en décimas y ovillojos”, Urbas “remitió, sencillo y triunfador..., una rosa”.

Obviamente, Pierre Menard, Hilario Lambkin Fomento y Urbas son los avatares de un único espíritu. Harto menos obvia, antes bien, problemática en extremo, es la cuestión que hace unos meses planteaba un refinado y docto poeta puertorriqueño, José Luis Vega: “¿Cuál de todas es la edición del *Quijote* que Pierre Menard alcanzó a reescribir fragmentariamente?”. En suma, ¿qué *Quijote* era el *Quijote* de Menard?

Para nuestra sorpresa, ninguna luz al respecto aportan Michel Lafon y Maurice Legrand en su nutrida biografía de Menard (laguna que no menos sorprendentemente no les reprocha Alberto Manguel en su asaz elogiosa reseña). Por el contrario, indicios seguros permiten a Vega afirmar que “no fue la edición príncipe preparada por Juan de la Cuesta en 1605, ni ninguna otra posterior derivada de esta”, ni tampoco el perdido autógrafo de la novela:

Probablemente lo que vislumbró Menard fue el arquetipo ideal del texto del *Quijote* del cual se habrían derivado, con mayor o menor fortuna y fidelidad, no sólo su versión fragmentaria, sino también la de Cervantes, la de Cide Hamete Benengeli y, probablemente, la apócrifa de Avellaneda.

Ese arquetipo que según Vega tuvo que ser el objetivo no alcanzado por Menard es de hecho el que un filólogo (servidor, para el caso) se propone recuperar en la máxima medida factible. No ha sido tal, sin embargo, el propósito del común de los cervantistas: durante mucho tiempo la ambición que sentían como propia ha sido no tanto *editar* críticamente como *copiar* ciegamente la príncipes de cada parte, con frecuencia venerando como si pertenecieran al original del escritor las erratas y las modificaciones obvias que los tipógrafos introdujeron a centenares o que manchaban ya las copias de amanuenses que se manejaban en el taller. Así, el *Quijote*, en vez de limpiarse de yerros, ha caminado hacia atrás, repoblándose de todo tipo de gazapos: extravagancias expresivas, palabras inauditas o inexistentes (*Hepila, rumpantes, lercha...*), cómicos disparates y, en general, deformaciones del texto cervantino. Para restituirlo, tres son las vías primordiales, de las que daré sólo algún ejemplo.

En primer término, el recurso a las normas básicas de la crítica textual, poco menos que ignoradas por la mayoría de los cervantistas. Para nadie, salvo para la vieja rutina, debiera ser un misterio que la frase “sobre el aumento de la necedad no asienta ningún discreto edificio” (II, 43) es un despropósito y que el texto se arregla sin más que suponer un trivial error de lectura: *aumento por cimienta*.

La ecdótica nos enseña que cuando aparecen cerca dos elementos o dos segmentos iguales o muy similares, es frecuentísimo fundirlos

o saltarse uno de ellos. Pone Sancho a Dios por testigo de “quien hace más mal: yo en no hablar bien o vuestra merced en obrallo” (I, 30). La norma recién citada y la construcción sintáctica en paralelo nos aseguran que tipógrafos o escribanos han devorado un *no* repartiéndolo entre las letras inmediatas: “... *en no* obrallo”. En un momento dado leemos en 1605: “hasta que yo viese lo que Ricardo me quería” (I, 24). Ahora bien, el individuo aquí aludido se nombra siempre, con la sola excepción de esa frase, como *el duque Ricardo*, no *Ricardo* a secas. Aquí, pues, el original rezaba “lo que el duque Ricardo”, como debe imprimirse. Porque incluso si el gazapo fuera del propio Cervantes, el filólogo se vería en la obligación de enmendarle no la plana, sino la pluma.

Un camino provechoso a nuestro propósito se halla en las otras ediciones antiguas, revisadas o no por Cervantes, que en multitud de casos corrigieron los deslices de las anteriores con la seguridad que les daba su indudable sentido de la lengua. Pondera el ventero cuánto deleitan a todos los oyentes las lecturas de libros de caballerías que se hacen en voz alta “cuando se recogen aquí las fiestas muchos segadores” (I, 32). No, cuando en el duro verano de la siega los segadores se refugian en la venta no es en las *fiestas* (que no las hay), sino en las *siestas*, como enmendaron varias ediciones del setecientos. En el episodio de los mercaderes, no cierra la boca don Quijote “con toda aquella tempestad de palos que sobre él *vía*” (I, 4). Así en 1605 y mucho después, hasta que el pintoresco pero sabio corrector de Londres, en 1738, lo puso de acuerdo con otros lugares de la novela: “... que sobre él *llovía*”.

De más graves apuros eran capaces de salir los editores del Antiguo Régimen. “*Dino señor* hizo de creer la continencia del mozo” (I, 51). Nada pinta aquí ningún “digno señor”, ni se ven la sintaxis ni el alcance del pasaje. La mala lectura, fuera del amanuense o del componedor, es evidente; la solución no lo es. Sin embargo, las impresiones de Bruselas, 1607, y de Madrid, 1636-1637, no vacilaron en restablecer la forma acertada, con una enmienda que cumple todos los requisitos gráficos y semánticos: “*Duro se nos* hizo...”.

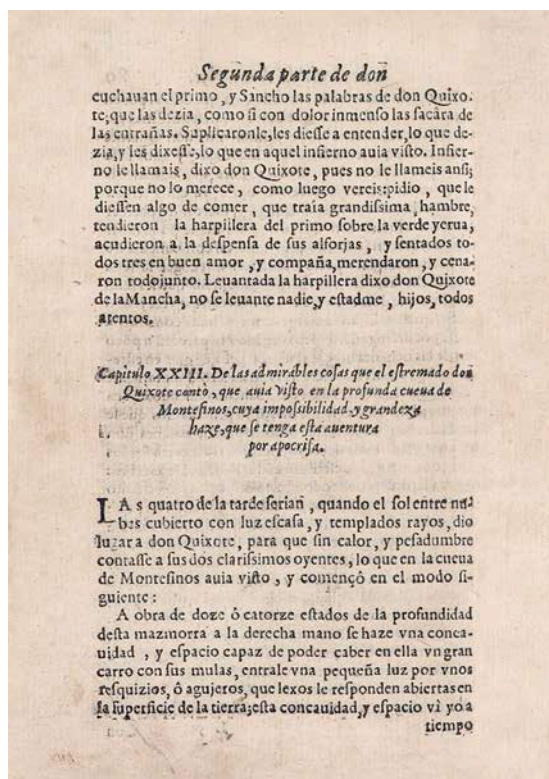
Requisito esencial para restaurar las formulaciones auténticas de Cervantes es conocer cómo se trabajaba en la antigua imprenta manual. Para producir, pongamos, un pliego de ocho páginas, los operarios no componían el texto por su orden natural (páginas 1, 2, 3...), sino elaborando independientemente las planas que se imprimían por un lado (1, 4, 5 y 8) y por el otro (2, 3, 6 y 7). Ello suponía delimitar previamente el contenido de cada una, contando el número de palabras y aun a veces de letras que les correspondían. Los tipógrafos eran expertos en ese arte, pero de vez en cuando tampoco podían dejar de equivocarse en más o en menos. Y en tal caso no podían solucionarlo sino comprimiendo el texto (con abreviaturas, reducción de espacio entre palabras, etc.) o expandiéndolo con adiciones relativamente inocuas (*muy* para un adjetivo, *sólo* convertido en *solamente*, la inserción de un superlativo como *alegrísimo*, etc.).

En el capítulo 22 de la segunda parte (f. 85 vuelto), nos llama la atención el único caso de toda la novela en que tropezamos con un “dijo don Quijote de la Mancha”, y no meramente, como en el resto de la obra, “dijo don Quijote”. Imposible achacar a Cervantes la anomalía. No obstante, esta se explica cuando atendemos a la composición de la plana, en buena parte caracterizada por la excesiva holgura entre vocablos y signos de puntuación y por las dos líneas (y no una) antes y después del epígrafe del capítulo 23.

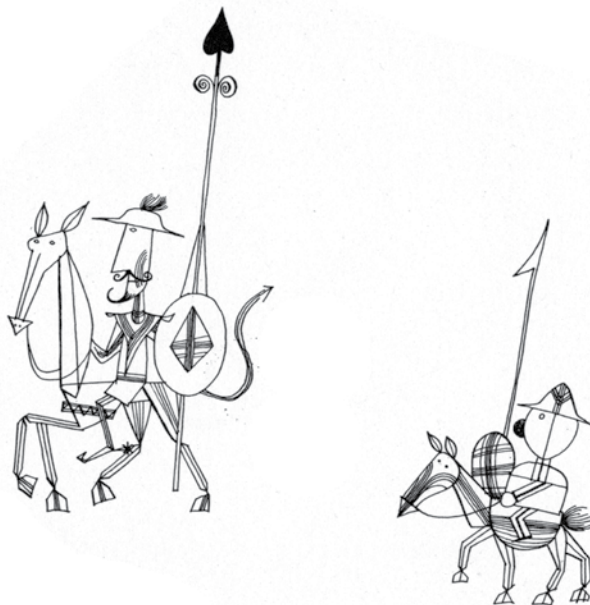
Es meridiano que los cajistas se veían obligados a llenar la página mal contada ampliando con invenciones propias el texto insuficiente de que disponían. El inserto más notorio es sin duda el singular “de la Mancha”, que conseguía aumentar en una línea el final del capítulo 22. Pero si con ayuda de la informática verificamos las constantes lingüísticas del escritor, descubriremos un mínimo de tres o cuatro otros elementos que es imposible admitir como cervantinos.

Puesto que he mencionado el recurso al superlativo para engordar un texto, nótese simplemente que en el primer párrafo del capítulo 23 la calificación de *clarísimos*, absurda para Sancho y el primo chalado, y la excepcional fórmula introductoria “comenzó en el modo siguiente”, única en el *Quijote*, frente a la regular “comenzó a decir desta manera”, consiguen ensanchar con un par de líneas el original del novelista.

Así los filólogos, ya que no Pierre Menard ni los cervantistas al uso del siglo pasado, nos aplicamos a restituir a Cervantes lo que es de Cervantes y no del taller de imprenta. *Suum cuique*.



Folio 85v, con el capítulo 23 de la Segunda Parte del *Quijote* (Madrid, 1615).



Francisco Rico es filólogo e historiador de la literatura de la Edad Media al Siglo de Oro. Ha trabajado en especial sobre Petrarca y el temprano humanismo en Italia y en España, el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote*. Su última y más completa edición de esta obra se presentó el 23 de junio de 2015 en la RAE. Es Profesor Emérito de la Universidad Autónoma de Barcelona y colabora habitualmente en el diario *El País*.

El cautivo y Zoraída escapan en un bote (I, 41), escena ilustrada por Salvador Dalí en una edición del Quijote (Buenos Aires, 1965).



La ilusión cervantina

por Nélica Piñon

La ilusión cervantina es peripatética. Nos lleva a conocer el mundo, a deambular por donde nunca estuvimos, a aceptar el misterio radical de la condición humana.¹

El carácter insurgente del verbo de Cervantes cancela la noción de que vivimos en un universo estable. Una conclusión obliga a su héroe, don Quijote, a inocular lo que existe con invención desenfundada, a usar la máscara de nuestros sueños y de nuestros apetitos.

Como hija que soy de Cervantes, gravito en torno a don Quijote, creación suprema de la latinidad. En consecuencia, forjo mentiras que la obra me suscita y atribuyo a sus personajes rasgos de temperamento y conducta contrarios a la narración. Se vuelve posible, entonces, creer que el amor de don Quijote, vago y melifluido, abarca a todas las mujeres. Pues aunque señale a Dulcinea como el único blanco de su amor inmortal, ese sentimiento no está destinado a una criatura palpable. La carne de su fantasía no tiene cuerpo. Su amor, pese a lo que tiene de exaltado y melancólico, carece de huesos y médula. No lleva a la doncella a la cama ni se entretiene con las delicias del sexo. Tampoco comparte con ella la vianda de pan, cordero asado y vino. Es un amor solitario y, como tal, es el único en observar a quien ama, en describir el objeto de su devoción. Y porque intuye que Dulcinea, ante los demás hombres, es intangible, inefable, dramatiza el amor con descripciones soberbias, equiparándose a los enamorados que, como Amadís de Gaula, disputan la dama en la liza.

1. Traducción del portugués: Guillermo David.

Ese amor, no obstante, de naturaleza difusa, dispensa del consentimiento de la mujer para cortejarla. De modo que don Quijote se aplica a idealizar a Dulcinea por medio de ininterrumpidos devaneos. Sin saber que, por ser este amor flexible y plástico, es susceptible de transferirse a quien sea. De convertirse la expresión de arrobamiento que habilita a cualquier mujer de España a ser Dulcinea, a ajustarse a las descripciones hechas sobre la conspicua dama, a adoptar el aura y la idiosincrasia que el galanteo del hidalgo le atribuye. Incluso porque, siendo la dama del Toboso una fantasía abstracta e inconsútil, una carne al servicio del caballero, ella se compone necesariamente de los fragmentos que las demás mujeres le prestaron.

Sin embargo, a lo largo de la narración se observa que faltan al cuerpo de esa dama las condiciones para ser poseído. Se trata de un personaje que no se somete a la pasión. Su andamiaje verbal sirve para que el caballero la describa para sí mismo y la enuncie para los demás.

Dulcinea es un simulacro. Una invención casi pérfida del caballero de La Mancha cuya rectitud de carácter casi zozobra en medio de tantos percances promovidos por su imaginación. Pero, al haber engendrado a la doncella del Toboso, se zambulle en una soledad que no autoriza la presencia de otra mujer en su vida, ni aun dándole el nombre de Dulcinea. Porque ¿cómo encontrar quién le ofrezca ideas tan nobles y le permita otorgar a Dulcinea la consistencia material que le faltaba? Por ello, al confesar quién era, don Quijote admite la ilusión de la cual estaba investido, al mismo tiempo que presenta a las mujeres de La Mancha la visión de Dulcinea, aquella imagen que requería ser ocupada por una intrusa de carne y hueso.

Abatido, entonces, por la desgracia, el caballero llega a la taberna a la que toma por un castillo. En el mostrador, sirviendo vino, la asturiana, de nombre Maritornes, es un mero personaje. Llevada por la curiosidad, tal vez ella le haya preguntado a Sancho quién era el hidalgo “de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco” recién llegado. Sancho, ciertamente, diciéndole más de lo que el capítulo del libro registra, insinuó que el caballero padecía de mal de amores. Dulcinea del Toboso era su elegida. Pero otras mujeres podían muy bien algún día sustituirla. Luego, el escudero, dándole las espaldas, la excluyó del rol de las amantes ideales. Después de todo, la asturiana parecía una ramera a la que los hombres disputaban en medio de escaramuzas.

Maritornes, sin embargo, en el afán de anteponerse a su propia vulgaridad, apreció que el escudero, encargado de responder por la vida cotidiana de su amo, le hiciese confidencias. No obstante, él se alejó.

Así fue que Sancho, horas después, fuera del molde oficial de la novela, la sorprendió en el establo, mientras cuidaba las vacas, en un extraño soliloquio. Descubrió, para su espanto, que la mujer se resentía con las ilusiones esparcidas por don Quijote desde su llegada a la taberna.

Sancho aguzó el oído en el afán de develar la agonía de la mujer, un personaje más del repertorio cervantino. Ella, no obstante, en agria conversación con las vacas, les decía que el mundo, según dijera el caballero, era exiguo, y que, para sobreponerse a esas dimensiones, había que aventurarse, abandonar la casa y jamás retornar a ella. Pero mientras enaltecía el arte de deambular al azar por el campo, Maritornes quería que su desahogo llevase al caballero a reposar, aquella noche, en el catre cercano al granero, al lado del arriero, su amante, con quien conviniera encontrarse más tarde para copular.

Los desahogos de la asturiana, detectados en los intersticios del romance, y que sólo llegaban a Sancho por la mitad, tenían razón de ser. Aquella voz metálica iba montando un discurso en abierta oposición a don Quijote, cuya audacia no cesaba de sublimar a Dulcinea y realzarle virtudes inéditas en otras mujeres.

Sancho se acordó de lo que su amo le dijera al describir a la doncella del Toboso por primera vez:

yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea: su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha: su cualidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos, soles, sus mejillas, rosas, sus labios, corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura, nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta puede encarecerlas y no compararlas.

Estas palabras tenían el doble mérito de ofender a las mujeres, tan distintas del retrato, y de despertarles la codicia de llegar algún día a ser comparadas con aquella dama. A Sancho, por su parte, le costaba creer que existiese una mujer en la tierra tal como el amo la presentaba. No veía cómo las cejas de Maritornes evocaran los "arcos del cielo", o que el cuello de Dulcinea, tenido como de alabastro, fuese igual al de su mujer, dueña de una piel tostada de tanto labrar el campo.

Aunque las palabras de la asturiana le llegaban con dificultad, la oyó criticar el aspecto ridículo del caballero, a quien juzgaba incapaz de defender el honor femenino, o de inspirar amor incluso a una infeliz como ella. Protestaba porque el hidalgo, al instalarse en la taberna, había tenido la petulancia de confundir su silueta con la de Dulcinea, atribuyéndole una belleza que no tenía.

Para suavizar su rencor, Sancho pensó en garantizarle que ciertas partes de su cuerpo participaban de la composición de Dulcinea. Pero suspendió su defensa. Convenía que la asturiana expusiese sus dudas, de la misma forma que el caballero repetía hasta el cansancio: “yo sé quién soy”. Para agregar: “y sé que puedo ser, no sólo lo que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías”.

Maritornes, de índole modesta, admitió no saber quién era, además de ser pobre y de gestos rudos. Así y todo, su existencia no hería el decoro del caballero. Y, a pesar de eso, él sostenía, con total falta de respeto a la realidad, que su figura de campesina saltó de la paleta de un pintor de talento.

La lisonja del caballero la ofendía. Equivalía a la lujuria de los hombres que se metían entre sus piernas sin la menor consideración. ¿Con qué derecho el hidalgo, de sonrisa reticente, asumía el lirismo que los caballeros, carentes de amor, reservaban para las nobles de la corte? Pero ¿por qué le había dicho, mientras masticaba un pedazo de broa, que estaba en la esencia de todo caballero andante enamorarse de quien fuera? De allí que ella pensó que le cedía un pedazo de la propia Dulcinea sólo para humillarla.

Sancho se confundía. ¿Acaso Maritornes, sin acusar al caballero directamente, apuntaba a su acentuado grado de locura? Consciente de la gravedad de la acusación, recordó haberle confesado a su amo, minutos antes de entrar en la taberna, que el caballero insistía en confundir con un castillo:

... digo, señor, que vuestra merced ha dicho muy bien: que para que pueda jurar sin cargo de conciencia que le he visto hacer locuras, será bien que vea siquiera una, aunque bien grande la he visto en la que da de vuestra merced.

La prisa de la asturiana por volverse contra don Quijote contrastaba con la paciencia de Sancho en oírla. Para la mujer, que el caballero hubiera hablado de Dulcinea, significaba designarla a ella, Maritornes, con el nombre que traía clavado en el corazón. Una conducta capaz de corromperla con el poder que emanaba de la ilusión. Aquella ilusión que desparramaba más maleficios que ventajas. Al punto de robarle el gusto de la sopa de pan con la cual fuera educada, para enaltecer en cambio los reputados asados de Castilla, a los que no tenía acceso. ¿En nombre, pues, de qué precepto el caballero desmontaba de su caballo Rocinante y hacía de ella una mujer opuesta a la que encontrara a la entrada de la taberna?

Escondido atrás de las ancas de las vacas, Sancho capta segmentos de su flujo verbal. Maritornes ironiza sobre su barriga, sobre la manera grosera con que come, duda de la nobleza del hidalgo, cuyo mérito era vagar como un sonámbulo bajo el cielo abierto de La Mancha, seguido de su gordo escudero.



Don Quijote, a poco de ser nombrado caballero, en un aguafuerte de Bartolomeo Pinelli (ca. 1833).

Desde el comienzo Sancho registró la índole promiscua de la asturiana que ofrecía su cuerpo a cambio de pequeños favores. Señora con tal prosapia ¿cómo podía ella suponer que su amo, aun privado de la amada, iba a confundirla con la dama nacida con el estigma de la perfección?

A medida que la asturiana se calmaba con don Quijote —quien la quería convertir en quien no era—, daba pruebas de disfrutar de la posibilidad de llegar a heredar una parte de la dote de Dulcinea. Y era tan visible su intención que Sancho de inmediato detectó en la mujer la incipiente manifestación de una locura que la iba conduciendo a un estadio superior. Quiso disuadirla de tal absurdo, pero se encontró incapaz de enfrentar solo la tarea. También él dependía de la locura del amo para soñar y justificar, ante sí mismo, el abandono al que relegó a su familia a cambio de la promesa de llegar a ser un día “gobernador de la ínsula Barataria”.

Maritornes tardaba en comprender qué sería de ella ahora sin don Quijote, y qué sería de don Quijote sin Sancho. Pero, mientras se esforzaba por entender a ambos viajeros que pernoctaban en la taberna, se iba acercando rápidamente al ideal defendido por don Quijote. Prácticamente dispuesta a abandonar el oficio de tabernera para convertirse en Dulcinea del Toboso. Una decisión que la emplazaría en el interior de la verdad que don Quijote propugnaba existente, como la única forma de soñar. Pero

¿acaso le convenía que se malograra la ilusión que la haría una princesa entregada a la tutela de don Quijote?

Para Sancho, era difícil percibir el razonamiento de Maritornes. Pero si la mujer admitía ser Dulcinea, contra toda evidencia, él debía infundirle rápidas dosis de realismo. Y aunque fuera un aldeano que apenas distinguía una letra de otra en los libros del caballero, sabía que la ilusión era un fuego que se propagaba sin control. Por lo demás, no pretendía, por medio de algún gesto inconsecuente, extorsionar lo que había de más sagrado en el corazón del caballero, ni privar a la asturiana de la sordidez que hacía de su vida la única que tenía a su alcance.

Reconocía, no obstante, mejor que nadie, que el delirio del caballero, en permanente ebullición, hacía que pasase por quien no era. Pero si tal estado convenía al caballero, que sabía como nadie usar la clave propicia para reducir y ampliar el tamaño del mundo, no siempre este recurso favorecía a los demás.

Finalmente, Sancho emergió de la penumbra para asegurarle a la asturiana que no había en ella ninguna semejanza con Dulcinea. Y que si ella le prestaba atención al caballero que “del mucho leer se le secó el cerebro”, se equivocaría. La Dulcinea a la que se refería el hidalgo era un ideal intransferible. Existía sólo en don Quijote y en el señor de Quijada o Quesada, ambos formando una única persona, aunque diferentes entre sí.

Ante el asombro de la asturiana, Sancho admitió que también a él le costaba distinguir a uno del otro. Hasta entender que bastaba cruzar el hilo invisible que ligaba el abismo a la tierra para seguir las pisadas del más aventurero de los señores. ¡Si supiera Maritornes que la dama del Toboso era amada desde la juventud del caballero! Según entendía, su nombre era Aldonza Lorenzo. Un amor vivido a escondidas hasta de la propia sobrina, su heredera. Tal vez Aldonza se había casado, lo que dificultaba al caballero confesarle su amor. Por ello, sólo le quedó inventarse una mujer a la que le fue siempre fiel, mientras nutría una quimera a la que le sumaba porciones cercanas a la perfección.

¿Y por qué no actuaría de esa forma, si era propio de los hombres de estirpe, como Amadís de Gaula, crear una mujer concebida por la imaginación? Lo que había oído de aquella dama, en su condición de escudero, era de tal monta que sería incapaz de hacer de ella una transcripción fidedigna. Porque al hablarle el amo siempre a las apuradas, apremiado tal vez por su desconcertante imaginación, frecuentemente lo inducía a error. Lo cierto es que esta Dulcinea ocupaba los sueños del caballero. ¿Y qué más puede aspirar un hombre para seguir enganchado a la realidad? De modo que si don Quijote le despertaba vanas esperanzas, que Maritornes no lo tomara a mal. No había fraude de su parte.

Iba consolando a la mujer que lo miraba sin seguirle el razonamiento. En la búsqueda de lo que le parecía verosímil, Sancho le contó que el universo, de acuerdo con el parecer del caballero, podía ser contado e

interpretado según la versión de cada cual, en tanto que el descuidado caminante no renunciase a un “punto de vista de la verdad”.

Como su lacayo, había aprendido a aceptar incluso la mentira desconcertante. Por tal motivo, también el tabernero y su familia, el arriero y la asturiana, debían acatar lo que les iba siendo contado. Claro que se podía acusar a don Quijote de ocioso, de haber consumido su tiempo leyendo con “afición y gusto” los libros de caballería, cuyos héroes, belicosos e imprevisibles, le servían de ejemplo.

Su amo apreciaba, en especial, aquellos fragmentos de los libros en los que se concentraban disparates pronunciados por algún personaje importante, y que llevaban a don Quijote a repetir, de repente, sin más ni menos: “la razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura”.

Sancho no entendía aquel teorema bajo la forma de palabra. Sabía que su autor, Feliciano, obedecía a un método que enaltecía la incoherencia. Tenía razón, sin embargo, en creer que la asturiana, debido a su incultura, sería exceptuada de transitar por la estratósfera de tales pensamientos. En cuanto al hidalgo, la finura de estas ideas lo ayudó a penetrar en lo enmarañado del espíritu y a juzgar las acciones humanas. En contrapartida, si esta sabiduría reforzaba el amor por Dulcinea, le anunciaba igualmente los caprichos provenientes del corazón.

Pero Sancho se preguntaba cómo habría desarrollado el amo la capacidad de ilusionarse si la doncella del Toboso no existía. Felizmente, insistía para sí, no sería él el primero en transitar la ruta accidentada del amor o en inventar una dama como Dulcinea. Otros lo precedieron en la audacia amorosa. Fue por causa de fuerza mayor, sin embargo, por la urgencia de idealizar el mundo, que las Amarilis, las Filis, las Galateas surgieron de los teatros de las comedias, sólo para fecundar el imaginario amoroso.

Poco importaba, no obstante, que no siempre ellas fueran de carne y hueso, mientras que correspondiesen a la médula del sueño, que es la porción mágica de la lujuria humana. Sancho pensaba qué más agregar para aplacar el temperamento de Maritornes, cuando registró en ella una súbita metamorfosis. Luego de que le mencionara los enigmas de Dulcinea, la asturiana fue definitivamente asumiendo la identidad de la dama, al mismo tiempo que se rebelaba contra Sancho, empeñado en restaurar la verdad.

¿Acaso la temible asturiana se volvía contra Sancho por haberle prohibido ser Dulcinea? ¿Tanto se excedió él en su misión, que terminó por hacer creer a la mujer que en el horizonte idealizado de aquellos tiempos, la salvación estaba en ser la dama de don Quijote, y que, por causa de esta fatalidad social, no había en las tierras de España lugar para las tabernerías infelices, cuyos cuerpos eran el receptáculo del esperma sucio de su arriero?

Sancho enfrentaba el apego de Maritornes a la verdad ilusoria sin saber cómo comportarse. Por más que se batiese, junto a su amo, contra

los molinos de viento, no entendía las artimañas del narrador de aquella historia titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Y menos aún entendía a los demás narradores que, desde el inicio, interferían en aquel enredo. Por lo que había oído, algunos de ellos, teniendo noción del ridículo humano, escatimaban uno y otro personaje. El narrador, al cual mencionaba, consciente del decoro debido a ciertos miembros del clero, se olvidaba que don Quijote, como personaje de sí mismo, a veces se salía de órbita, arrastrando consigo a su fiel escudero.

Algunos de estos narradores, con todo, se entrometían tanto en la vida de los personajes que los hacían repetir frases incomprensibles hasta para un señor llamado Aristóteles. ¿Y cómo iba ese griego a entender la trama de ese Feliciano que tanto agradaba a su amo? Ciertamente: si le encomendasen la exégesis de estos textos, fracasaría.

Sancho nunca supo quién era Feliciano. Tal vez fuese el mensajero del rey, alguien instado a propagar mentiras con aspecto de verdad. Pero no importaba. Más valía servir a la ilusión que a la realidad. Él mismo muchas veces se sentía un modelo de cartulina que el amo recortaba con un cuchillo. Un prototipo sirviendo de copia para otros en igual condición. Por eso se preguntaba quién de los dos, señor y amo, era más loco. Y si sería razonable inyectar en la asturiana la misma dosis de locura, incorporada en la dupla desde hacía mucho tiempo.

Mientras Sancho argumentaba, Maritornes se empeñaba en descubrir si el hidalgo, de lujuria recóndita, la transformaría en Dulcinea, en caso de que durmiera con él.

A Sancho le faltaba el ingenio del caballero con las palabras. ¿Cómo decirle a Maritornes que estaba condenada a ser quien era? Ella, sin embargo, acostumbrada a los malos tratos, insistía en aprender las reglas que emulan el sueño y ahuyentan las deformidades de la tierra de La Mancha. De nada valía que el escudero le ahuyentase la fantasía. Aspiraba a ser inventada por un tal Cervantes, responsable del libro del cual también ella era personaje, el único poeta capaz de esgrimir el verbo y librarla de lo que decían de ella: “del un ojo tuerta, y del otro no muy sana”. Sólo así, realzada por la palabra de Cervantes, sería inmortalizada. Del mismo modo que lo fue Dulcinea.

Sancho no dijo nada. Únicamente Cervantes, acatando que los personajes ostentasen máscaras múltiples, se rindió a su voluntad. Y nosotros, también.



Nélida Piñon es escritora y miembro de la Academia Brasileña de Letras. En 1970 inauguró la primera cátedra de creación literaria en la Universidad Federal de Río de Janeiro, y entre 1990 y 2003 fue titular de la cátedra Dr. Henry King Stanford de Humanidades de la Universidad de Miami. Sus últimas obras narrativas son: *La camisa de mi marido* (2015) y *Libro de horas* (2013).



Ilustración de Roberto Páez
para Charles Lamb, *Cuentos
basados en el teatro de Shakespeare*,
Buenos Aires, 1966.



SUR

REVISTA BIMESTRAL

SHAKESPEARE

1564

1964

Colaboraciones de VICTORIA OCAMPO ● ALDOUS HUXLEY ● JORGE LUIS BORGES ● MANUEL MUJICA LAÍNEZ ● JOHN WAIN ● MARIO PRAZ ● YVES BONNEFOY ● IVOR BROWN ● PATRICIO GANNON ● RONALD WATKINS ● ROBERT DONINGTON ● ALICIA JURADO ● EDMUND TRACEY ● C. A. LEJEUNE ● JAIME REST ● Antología de críticas famosas sobre Shakespeare: BEN JONSON ● DUQUESA DE NEWCASTLE ● JOHN DRYDEN ● ALEXANDER POPE ● SAMUEL JOHNSON ● THOMAS DE QUINCEY ● VOLTAIRE ● THOMAS CARLYLE ● GOETHE ● VÍCTOR HUGO ● G. B. SHAW

289

290

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE - OCTUBRE DE 1964

BUENOS AIRES

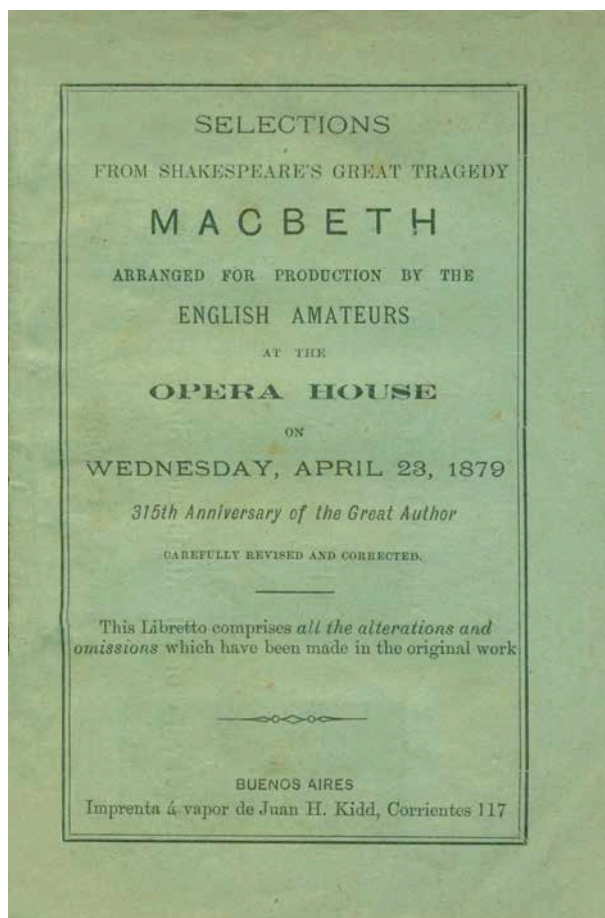
Andanzas de Shakespeare en la Argentina

por Rubén Szuchmacher

William Shakespeare es una figura conocida por muchos. Artistas en general, espectadores atentos y lectores dedicados comparten ese conocimiento con otras personas que, aunque no hayan visto ni leído jamás una obra del gran autor inglés, saben de su existencia. Podemos pensar que su obra estuvo a disposición desde siempre y que lo seguirá estando por toda la eternidad. Imagino que son menos los que conocen a Jean-François Ducis, aquel heredero de Voltaire en su silla de la Academia Francesa. Menos aún estarán enterados de que las primeras obras de Shakespeare conocidas en Argentina fueron, en realidad, algunas de las adaptaciones que el francés hizo de seis de sus obras más famosas –*Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear*, *Macbeth*, *Jean sans Terre* y *Othello*– para regocijo de los franceses de antes y después de su Revolución.

Gracias a las exhaustivas investigaciones de Pedro Luis Barcia en su trabajo *Shakespeare en la Argentina* y de Raúl H. Castagnino en *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* nos enteramos de las primeras incursiones en nuestro país de textos shakespearianos manipulados por Ducis. En 1813, el público porteño pudo asistir por primera vez a una representación de los textos de Shakespeare: la tragedia de *Otelo*, en una versión en español basada en la francesa de Jean-François Ducis. Años más tarde, en 1821, el actor montevideano, Luis Ambrosio Morante, representó una traducción propia de *Hamlet* a partir del texto del académico francés. Al año siguiente se anunció la representación de *Otelo o el Moro de Venecia*, que Ducis había escrito a partir de la traducción de Pierre-Antoine de La Place y que un anónimo traductor rioplatense –que bien pudo ser Juan Mariano Velarde– adecuó al arreglo que del drama hiciera el español Teodoro de la Calle. Muchas manos para un solo texto. El propio Velarde y la gran

Trinidad Guevara fueron los protagonistas. En 1825, se reestrenó *Otelo* y se presentó *Julieta y Romeo*, ambas en el Coliseo Provisional. La particularidad de las adaptaciones de Ducis es la alteración que este autor practica en los argumentos originales, que obviamente desconocía, puesto que carecía de las nociones básicas del idioma inglés, según él mismo confiesa en el prólogo de *Hamlet* publicado en 1770. Jean-François Ducis transformaba las historias a tal punto que *Otelo*, en una edición del libro, contiene dos desenlaces: el funesto, con el asesinato de su mujer, y el feliz, en el que termina perdonando a Desdémone (Hédelmone). El rey Lear no sólo no muere sino que da en matrimonio a su hija Hédelmone, socias de Cordelia, a Edgar. La joven, como es evidente, ya no muere a manos de los esbirros de Edmund, que en esta obra se llama Lénox; en su *Hamlet*, Ofelia y el príncipe danés llegan vivos al final de la obra, claro que ella ya no es más la hija de Polonio sino del mismísimo Claudio. Y qué decir del guerrero Macbeth que está casado con Frédégonde.



Así fue como el público local conoció a Shakespeare: por las manipulaciones de un autor dispuesto a explotar a su modo esas historias para atraer a las personas que comenzaban a estar ávidas de aventuras escénicas, cansadas ya de tanto neoclasicismo.

Siempre me llamó la atención este inicio de relación de Shakespeare con nuestro país, relación que bien podría ubicarse en el casillero de lo espurio. Sin embargo no deja de parecer algo coherente si hablamos de América Latina. En nuestro continente, las expresiones de la cultura europea no siempre fueron absorbidas con fidelidad al original, sino más bien todo lo contrario. De todo hemos hecho deglución. Toda versión, adaptación o traducción no es sino alteración, distorsión, digestión y finalmente transformación.

Shakespeare pasó de los escenarios del Río de la Plata a la Generación del 37. Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi comenzaron, quizás por influjo del pasional Victor Hugo, a mencionarlo en sus obras a modo de epígrafes o citas. Representantes de la Generación

Versión adaptada de *Macbeth* para su representación en inglés en el Teatro Ópera de Buenos Aires, impresa por Juan H. Kidd en 1879.

del 80, como Vicente Fidel López, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, tampoco pudieron dejar de nombrarlo. En *Recuerdos de provincia*, Sarmiento cita la famosa frase de *Macbeth*: “Es éste un cuento que, con aspavientos i gritos, refiere un loco, i que no significa nada”, aunque debajo del texto dice *Hamlet*. Nada mejor que las palabras de Shakespeare para fortalecer el discurso que acompañaría a la épica de construcción de la nación argentina después del rosismo.

Mientras tanto, fueron grandes éxitos en estos escenarios las funciones de las grandes obras del inglés pero en el idioma del Dante –*Giulietta e Romeo*, *Re Lear* y *Amleto*–, que las compañías italianas que llegaban a estas tierras brindaban incansablemente. *Amleto* fue protagonizada por Giacinta Pezzana, que se anticipó a las divas Sarah Bernhardt o Eleonora Duse en la travestización del codiciado papel.

Hacia 1900, se publica la primera traducción a partir del original inglés de *Enrique IV*, realizada por Miguel Cané. Sin embargo, la enorme influencia de Shakespeare en el teatro nacional se comenzó a sentir cuando se publicaron sus *Obras Completas*, traducidas por Luis

Astrana Marín en la España de la década del veinte. Ese enorme trabajo del catedrático español se proyectó sobre toda Hispanoamérica y brindó finalmente la posibilidad a los que no conocían el idioma inglés de acercarse a la totalidad de las obras, incluyendo los textos no dramáticos como los *Sonetos* o *La violación de Lucrecia*. Shakespeare dejó de ser un autor proveedor de citas para transformarse en un autor dramático habitando los escenarios en nuestro idioma. Muchos años después, era frecuente ver a la gente de teatro con el libro publicado por la editorial Aguilar. Forrado en cuero, en papel biblia, era leído y releído para comprender los grandes conflictos y las pasiones de los personajes. Aunque criticable por su ampulosidad en el tratamiento del castellano, ya que se pretendió homologar el inglés original a los versos de Calderón de la Barca, fue gracias a ese libro que

finalmente los argentinos (y los hispanoparlantes) asumimos la existencia de Shakespeare.

Todos los grandes directores de nuestro país hicieron en algún momento de sus vidas una adaptación basada en Shakespeare. Recuerdo el *Timón de Atenas*, de Roberto Villanueva; el *Julio César*, de Jaime Kogan; el



Afiche anunciando la puesta en ídish de *Otelo* en el Teatro Israelita de Buenos Aires.

Hamlet o la guerra de los teatros, de Ricardo Bartís; el *Hamlet*, con dirección de Omar Grasso; la adaptación del texto de *Romeo y Julieta* de Mauricio Kartun, dirigida por Alicia Zanca; *Medida por medida*, dirigida por Laura Yusem; el *Otelo*, de Gabriel Chamé Buendía, en clave de clown. Incluyo al *Rey Lear* que hice con el gran Alfredo Alcón, no tanto por mi trabajo como por la mención de uno de los grandes actores argentinos que abordó muchos roles shakespearianos. Esta lista, más que incompleta, no da cuenta de la cantidad de espectáculos que se producen año tras año en este país a partir de casi todos los textos del gran poeta.

En el momento de escribir estas líneas hay en la cartelera de Buenos Aires al menos diez puestas hechas a partir de obras del autor de *El cuento de invierno*. El camino que Jean-François Ducis parece haber marcado con sus versiones disparatadas de las obras, se diversifica día a día entre los artistas de teatro, quienes toman sus textos como agua de un manantial inagotable para inspirarse, usar sus argumentos, a veces su literatura, hacer adaptaciones, alteraciones, traiciones y distorsiones. El teatro, a pesar de todo, estará por siempre agradecido.



Rubén Szuchmacher es actor y director teatral de larga y reconocida trayectoria. Ha realizado puestas en escenas de diversas obras de William Shakespeare (*Sueño de una noche de verano*, *Rey Lear*, *Enrique IV*), y de otros muchos autores, entre ellos de Harold Pinter (*Polvo eres*, *Viejos tiempos*), Arthur Miller (*La muerte de un viajante*), y Lautaro Vilo (*La gracia*, *Escandinavia*).



Shylock en Venecia, en una ilustración de Sir James D. Linton (ca. 1910).

Shakespeare en Italia: un estudio sobre la paradoja

por Shaul Bassi

La relación entre Shakespeare e Italia yace bajo el signo de la paradoja.¹ Cerca de un tercio de sus obras transcurren en Italia –la Roma clásica de *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*, la Verona medieval de *Romeo y Julieta*, la Venecia contemporánea de *Otelo* y *El mercader de Venecia*, por nombrar algunas de las más conocidas– pero Italia fue muy lenta y reacia para abrazar el genio de Shakespeare. Su primera mención, impresa por un crítico italiano en 1726, lo presenta así: “Sasper [sic] es el Corneille inglés”.²

La historia de la recepción de Shakespeare en Italia es una historia de múltiples desplazamientos y dislocaciones.³ Los italianos lo usaron durante mucho tiempo como un punto fundamental en el debate acerca de las reglas teatrales de Aristóteles, un arma para emplear en la querrela de los antiguos y los modernos, clásicos y románticos; un medio para la crítica antes que un fin teatral. Como nos recuerda la cita anterior, incluso su nombre era difícil de pronunciar para los italianos, desde su primera aparición en las notas de Lorenzo Magalotti (1668) como “Shakespier”, hasta el ya mencionado “Sasper” de Antonio Conti, pasando por una serie de “Sachespar”, “Jhakespeare”, “Sakespir”, y el insuperable “Seckpaire” del abate Gaetano Golt, enmendado en la errata a “Seckspaire”. Estos detalles triviales son el reflejo de un fenómeno significativo: a pesar de la existencia de reductos limitados de anglofilia, Italia nunca percibió al inglés y a la literatura inglesa como centrales para su propia cultura, y

1. Traducción del inglés: Eugenia Santana Goitia.

2. Antonio Conti, *Il Cesare*, Faenza, Gioseffantonio Archi, 1726, p. 54.

3. Shaul Bassi, *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare. Place, "Race", Politics*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2016.

Shakespeare fue inicialmente recibido a través de traducciones e interpretaciones críticas francesas y, en menor medida, alemanas.

Finalmente, el factor más esquivo y aun así decisivo en esta difícil recepción de Shakespeare podría ser una inclinación cultural y general hacia lo *trágico*. La identidad colectiva de Italia se basa en la religión católica y en un canon literario que tiene una (divina) “comedia” en el centro. Como escribe Giorgio Agamben, la decisión de Dante Alighieri de “abandonar su propio proyecto poético ‘trágico’ en favor de un poema ‘cómico’” es fundamental y todavía ejerce influencia: “por primera vez, encontramos uno de los rasgos que caracterizarán con mayor tenacidad a la cultura italiana: su esencial pertenencia a la esfera cómica y su consecuente rechazo de la tragedia”; la tradición literaria italiana ha permanecido “obstinadamente fiel a la intención antitrágica de la *Comedia* de Dante”.⁴ Esto podría explicar por qué Shakespeare hizo de innumerables cuentos e ideas italianas obras de teatro exitosas, pero los italianos recibieron las obras y, antes de decidirse a aplaudirlas en sus propios términos, ya habían aclamado la ópera *Otello* (1816) de Rossini, alabado el ballet *Otello* (1820) de Salvatore Vigano y celebrado el cuadro *El último beso de Romeo y Julieta* (1823) de Francesco Hayez. El crecimiento gradual de la fortuna de Shakespeare en la segunda mitad del siglo XIX se entrelaza con la creciente influencia del Romanticismo francés y el alemán y con el *Risorgimento*, el movimiento por la independencia italiana, y no es una coincidencia que algunos de los protagonistas políticos y culturales más importantes de esta era divisoria de aguas (Francesco De Santis, Giuseppe Mazzini, Alessandro Manzoni, Giuseppe Verdi) fueran shakespearianos fervientes.

Pero fue el vasto éxito de los *mattatori* italianos, actores como Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Adelaide Ristori, Ermete Zacconi, lo que convirtió a Shakespeare en una presencia regular en los escenarios italianos. Hay que darle el crédito a Giuseppe Verdi, no obstante, si todavía se pueden encontrar en Italia personas cuyos nombres de pila son Otelo u Ofelia. Lo que en verdad popularizó los argumentos trágicos de Shakespeare fue la ópera, el género italiano por antonomasia.

Un caso especial fue el de Eleonora Duse, la actriz italiana más importante de todos los tiempos, cuyo nombre es todavía sinónimo de “gran actriz”. Su estatus de leyenda aún se vincula con su debut como Julieta cuando tenía catorce años, irónicamente, en una versión no shakespeariana de *Romeo y Julieta*.

En el siglo XX, el énfasis se desplazó gradualmente desde los actores hacia las producciones teatrales, y directores famosos se convirtieron en

4. Giorgio Agamben, *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, traducido por Edgardo Dobry y Antonio Tursi, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016, pp. 21, 288.



Romeo y Julieta, ilustración de Michal Andriolli (París, 1886).

Andriolli
& Wilna

marca registrada de los espectáculos shakespearianos. Un colega, amigo y aliado político de Bertolt Brecht, Giorgio Strehler, representó un nuevo método basado en una fuerte identificación con una compañía permanente y un teatro específico, el Teatro Piccolo de Milán, así como en una fuerte creencia en la capacidad del teatro para transmitir un mensaje político. En contra de este teatro militante pero básicamente convencional, el anarquista *enfant terrible* Carmelo Bene perturbó todos los dogmas de la tradición con su estilo deconstructivo, antinaturalista, antimimético y antinarrativo ejemplificado por versiones como *Hommelette for Hamlet*.

También conviene mencionar al cine, un arte que en Italia le rindió importantes homenajes a Shakespeare, desde las glamorosas producciones de Franco Zeffirelli, como *Romeo y Julieta* (1968) y *Hamlet* (1968), hasta obras menores, como la adaptación de *Otelo* de Pier Paolo Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?* (1968), y la reciente versión de *Julio César* de Paolo y Vittorio Taviani, *Cesare deve morire* (2011).

Hoy en día, el éxito de Shakespeare en Italia parece ser incondicional. La posguerra ha sido testigo del crecimiento ininterrumpido de la representación, el estudio y la traducción de las obras de Shakespeare. Hay un Globe Theatre en Roma, un próspero circuito turístico en Verona bajo el balcón de Julieta, compañías de teatro permanentes, que incluyen regularmente a Shakespeare, y continúan los experimentos teatrales en los márgenes. Este inevitablemente breve pantallazo puede terminar simbólicamente con un episodio mínimo pero revelador. Giustina Renier Michiel, una noble veneciana que vivió y trabajó en los años dramáticos de la caída de la República milenaria, arrasada por Napoleón, veía con fascinación los valores de la Revolución francesa y organizaba salones literarios con personajes como Byron, Foscolo y Madame de Staël. Fue la primera italiana que tradujo en prosa *Otello*, *Macbeth* y *Coroliano*, publicados entre 1778 y 1800, en los albores de la nueva era de Venecia. Aunque sus versiones nunca hayan sido representadas en un escenario, Giustina Renier Michiel ofreció una interpretación protofeminista de las obras, sugiriendo que “Shakespeare nos posee, nos conmueve, nos interesa a pesar de nosotros mismos”.⁵ Tal vez esa es la clave del éxito de Shakespeare en Italia: nos conmueve y nos interesa a pesar de nosotros mismos.

5. Giustina Renier Michiel, *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una dama veneta*, vol. 1, Venecia, Eredi Costantini, 1798-1800, p. 17.



Shaul Bassi es profesor adjunto de literatura inglesa y poscolonial en la Universidad Ca'Foscari de Venecia. Es autor de *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare: Place, "Race", Politics* (2016) y coautor de *Shakespeare in Venice: Exploring the City with Shylock and Othello* (2007), entre otros libros.



Retrato de Shakespeare

por Adam Thirlwell

Puede que no exista un término estético menos chic y a la moda que *universal*.¹ Pero es la única forma de hablar de William Shakespeare. Escribir su retrato es admitir que su retrato es infinito. Es así desde que Ben Jonson escribió su poema “A la memoria de mi querido autor, el señor William Shakespeare”, en el que Jonson señala especialmente que comparar a Shakespeare con sus contemporáneos, como Kyd o Marlowe, constituiría un error de categoría. Pues Shakespeare era internacional y omnitemporal:

Triunfa, mi Bretaña, tú tienes algo para mostrar,
a quien todas las escenas de Europa deben homenaje.
Él no era de una época, sino de todos los tiempos.

En otras palabras, Shakespeare –como Cervantes o el que inventó las historias del Mahabharata– había encontrado la manera de volver míticas sus narraciones. Sus historias sobreviven a cualquier adaptación en tiempo y espacio.

La única forma de escribir su retrato, por ende, es tratar de explicar el artilugio, el truco, la estrategia que hizo universal a Shakespeare. (No tiene sentido ahondar en su biografía o en el contexto histórico. No ayudan.) Y esto se relaciona con la forma en la que Shakespeare utilizaba ese extraño material que llamamos *realidad*.

La obra de Shakespeare que más amo es *Cuento de invierno*, y la razón por la que la amo es que en el escenario ocurre un milagro que, de hecho, no tiene nada de milagroso. El argumento de esta obra es un cuento de

1. Traducción del inglés: Eugenia Santana Goitia.

hadas. Leontes, rey de Sicilia, cree que su recientemente embarazada esposa, Hermione, le ha sido infiel. Ordena que la metan en la cárcel y que el bebé, una niña, sea abandonado en algún lugar desolado. Mensajes del oráculo en Delfos llegan para advertirle que sus sospechas son infundadas. Pero las noticias llegan muy tarde. Su hijo, Mamilio, muere del *shock*. Y después le dicen a Leontes que Hermione también ha muerto. Sus celos han asesinado a toda su familia. Luego hay una interrupción de dieciséis años en la acción. Leontes sigue de luto. A través de una serie de coincidencias pastoriles, se reúne con su hija Perdita, que no estaba muerta, sino que había sido adoptada por pastores. Y luego le muestran una estatua de su mujer, Hermione, que tampoco estaba muerta, sino escondida, esperando el momento de la restauración.

Leontes experimenta este momento como un milagro:

¡Ah, está tibia!

Si esto es magia, que sea un arte
tan lícito como comer (V, III)²

Pero claro, no es magia, es simplemente una mujer bajando de un pedestal, del mismo modo que no desciende Hermione, sino una actriz. Es a la vez un momento de puro literalismo y pura ilusión. Los dos son indistinguibles: forman un único plano. Y es la exploración de este plano lo que hace a Shakespeare tan infinito... y tan difícil de describir.

Esta forma de escribir, quiero decir, le hace cosas raras a nuestro modo normal de hablar. El mejor crítico de Shakespeare fue el poeta romántico Samuel Taylor Coleridge, quien acuñó la expresión “suspensión voluntaria de la incredulidad”, una frase a la que Coleridge vuelve en sus cuadernos siempre que necesita no sólo hablar de las ilusiones escénicas de Shakespeare, sino también de lo poco que nos sorprenden las imágenes de nuestros propios sueños y pesadillas. Del mismo modo que cuando Wittgenstein, en sus cuadernos, trataba de entender cómo las obras de Shakespeare podían estar tan lejos del decoro vienés y ser tan poderosas al mismo tiempo, se preguntaba si la analogía correcta era con los sueños:

Shakespeare y el sueño. Un sueño está totalmente equivocado, es absurdo, improvisado, y aun así es correcto: es en esta combinación extraña que crea un efecto ¿Por qué? No lo sé. Y si Shakespeare es grande, como nos dicen que es, entonces tenemos que poder decir de él: todo es falso, no está bien, y aun así es completamente correcto según sus propias leyes.

2. N. de la T.: Las citas de *Cuento de invierno* y *Sueño de una noche de verano* corresponden a las traducciones de Delia Pasini e Idea Vilariño, publicadas por Editorial Losada en 2007 y 2011, respectivamente.



Jealousy.

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? is meeting noses?
Kissing with inside lip? stopping the career
Of laughter with a sigh? (a note infallible
Of breaking honesty): horsing foot to foot?
Skulking in corners? wishing clocks more swift?
Hours, minutes? noon, midnight? and all eyes blind
With the pin and web¹ but theirs, theirs only,
That would unseen be wicked? is this nothing?
Why, then the world, and all that's in't is nothing;
The covering sky is nothing: nor nothing have these nothings,
If this be nothing.

¹ Disorders of the eye.

Y entonces, continúa Wittgenstein en otra parte de su cuaderno, el viejo vocabulario ya no aplica:

Diremos que las palabras *realmente*, *pretender*, *morir*, etc. se emplean de forma peculiar cuando hablamos de una obra y de otro modo *en la vida cotidiana*. O: las normas para que un hombre muera en una obra son diferentes a las de la muerte *en la realidad*. Pero se *justifica* decir que Lear muere al final de la obra. Por qué no.

Shakespeare le hace algo a la realidad, pero puede hacerlo porque está usando un nuevo medio, la *representación*. Es la versión más exitosa de un fenómeno que suele ser melancólico: el artista literario en Hollywood. El poeta que inventó intrincados mundos ficcionales como *Venus y Adonis*, y *La violación de Lucrecia*, luego desarrolló un método para conformar mundos en tres dimensiones. Lo único que se necesita para realizar un truco cosmogónico como este es darse cuenta de que –dado que cada lectura es una parodia y una adaptación del material– no hay razones para no entregar la escritura a su más drástica adaptación posible: el terror de la representación.

En *Sueño de una noche de verano* los amantes se despiertan y tratan de entender si lo que pasó es verdad o no. “Creo ver esas cosas con ojos divididos / cuando todo parece doble” (IV, I), dice Hermia. Y Demetrio responde:

¿Estáis seguros
de que estamos despiertos? Me parece
que aún soñamos (IV, I)

No saben que también los está escuchando un público escondido dentro de la obra, Teseo e Hipólita, que después tienen su propio diálogo acerca de la naturaleza de la realidad. “Más extraño que verosímil” (V, I), dice Teseo. Pero Hipólita responde con una explicación de la ilusión comunal como verdad:

y sus mentes trastornadas así, del mismo modo,
son testimonio, no de fantasías,
sino de algo muy cierto (V, I)

Pues todos ellos tienen otro público, el público en vivo, mirando la obra –un público que está siendo obligado a considerar qué es lo que las palabras *realmente*, *pretender* y *morir* pueden significar, y cuyas mentes también se trastornan juntas–. Ese público, en Buenos Aires o en Londres, ha entrado al plano sobrenatural de la ficción –un arte tan lícito como comer–. Y Shakespeare ha desaparecido.



Adam Thirlwell es escritor y novelista. Su primera novela, *Politics* (2003), ha sido traducida a treinta lenguas. Es editor en *The Paris Review*.



Orlando y Rosalinda (disfrazada de Ganímedes) en ilustración de Hugh Thomson (1910).

Carta a Shakespeare

por Yves Bonnefoy

Que le escriba a usted, Shakespeare... ¿por qué?¹

Le entregarían mi carta² –en el escenario donde le habla a sus comediantes, o en plena tarea en su gabinete de trabajo, o en la taberna, discutiendo con vehemencia sobre los acontecimientos que le preocupan de la sociedad de su época, lo sé bien–, acaso la guardaría en el bolsillo, la olvidaría. ¿Y, por otra parte, por qué hacerle preguntas u observaciones que ni siquiera serían de su interés? No es que no le preocupe lo que nosotros retenemos cuando lo leemos. Su manera de reflexionar, empero, no brota al nivel de la conciencia sino más bien en la tan desordenada forma de trabajar en sus obras, en las horas donde las intuiciones subconscientes o las demandas del inconsciente ya no están reprimidas –tan fuertemente, en todo caso– por las palabras y las convicciones del intelecto.

Lo veo a usted, de pie en un rincón del teatro, hace frío, pareciera que hay corrientes de aire, le habla a unos hombres, jóvenes y viejos. Uno va a ser Hamlet, otro Ofelia. ¿Tienes alguna idea para expresarles?³ No, *Hamlet* se escribe en ese mismo instante, aquí, en frases que se te aparecen, que te sorprenden, es casi una improvisación de algunos días repartidos entre tu mesa, no sé dónde, y el escenario: un texto, ciertamente,

1. Traducción del francés: Alicia Chiesa.

2. N. de la T.: Texto originalmente aparecido en *Lettres à Shakespeare*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2014, en una compilación, a cargo de Dominique Goy-Blanquet, de misivas literarias dirigidas a William Shakespeare solicitadas a diversos escritores y críticos.

3. N. de la T.: El texto original ofrece una ambivalencia en el modo de dirigirse a Shakespeare. Comienza con un trato distante, bajo formas de voseo, y lentamente va virando hacia una modalidad más familiar, de tuteo, aunque la ambivalencia aflora nuevamente en pasajes intermedios del texto. Recogemos aquí esas ambigüedades, presentándolas simplemente al lector.

pero con tachaduras en carne viva, como cuando escuchas, en este mismo momento, a tu futuro Hamlet no entender demasiado lo que tratas de decirle. Tachaduras, puesto que no sabes mucho más que él lo que quiere este príncipe, este esbozo de personaje cuyas réplicas son aún tan evasivas. Lo que surge de él en tus palabras proviene de lo que está oculto en lo que imaginas o proyectas. Y esto ocurre, ciertamente, porque la gran idea es, me place decir, figurativa. Hecha de símbolos que nos toman por sorpresa, de impresiones que abarcan todo nuestro cuerpo. Si hubieras preparado tu *Hamlet*, meditado el sentido que darías a tus personajes, a sus relaciones, hoy ya no te leeríamos, habrías hecho lo que hizo Ben Jonson. ¡Ah, te veo tan bien, intuitivo como sos, y felizmente! Corres a través del texto como correrás luego por la ciudad, buscando dinero o aventuras. Trabajas mal y de prisa –diría Ben Jonson– las réplicas, los miedos, las llamadas, los soliloquios, porque sientes, oscuramente pero tal es tu genio, que hay que escribir de modo veloz para no dejarse atrapar por ideas completamente terminadas. Pienso que escribiste *Hamlet* en apenas quince días. No me desmentirás.

¿Una reflexión consciente, en ti? Sí, ha habido una, pero fue solamente aquella vez en la que tomaste distancia de tu trabajo en el escenario porque algunos allegados, en la Universidad, en la Corte, te miraban por encima del hombro, considerándose poetas, siéndolo tal vez. Esto ocurrió, puedo incluso darme cuenta, unos pocos años antes de este *Hamlet* de hoy que es, según mi criterio, la consecuencia de ello. Entonces, por un momento, meditaste y pudiste entender que tenías razón en confiar en esa agilidad de la escritura, ya tan fácilmente perceptible además en tus dramas inspirados en la historia de Inglaterra.

¿Fue acaso esa reflexión, antes de tu nueva época, sobre todo con *Julio César*, la que hace que te amemos tanto hoy? Y bien, para comenzar fue una mirada escéptica, irónica, sobre esos sonetos que los letrados, los doctos, escribían por todas partes en esos mismos años. Fue la toma de conciencia –leyendo a Spenser, leyendo incluso al tan emocionante y noble Sidney, y recorriendo, con cuánta impaciencia, con cuánto desprecio, las páginas insustanciales de sus imitadores desvergonzados– de que lo que surge en todo poema regulado por formas dadas *a priori* y cerradas en sí mismas no es más que una simplificación en la percepción de los sentimientos y de los seres, un pretexto de estereotipos, de los que uno podría en apariencia mofarse, pero que son en realidad peligrosos, devastadores.

Seguramente es imposible registrar en esos catorce versos que idealizan, exclamativos, los grandes encuentros que tú habías plasmado, tú mismo, en *Ricardo II*, por ejemplo, o en *Enrique V*, de hecho tan a menudo en tus piezas históricas: las de hombres y mujeres desbordantes de deseos, de pasiones, imprevisibles por eso, pero que permitían percibir en sí mismos maneras de ser semejantes, esta vez con la plena, brutal y, a menudo, desagradable autenticidad de la vida. Esos sonetos constituyen ¡un

renunciamiento a la verdad! Y escribirlos es fácil; tú mismo eres capaz de demostrar que sabes producirlos tan fácilmente e incluso mejor que ningún otro: mejor, porque los hacías vibrar en el sonido, en el bello sonido de palabras armónicas que sólo tú eres capaz de captar. En el escribir sobre lo armónico, lo culto, lo elocuente, lo fácilmente memorable, pero verificando en tu adhesión momentánea a la forma fija –tal fue tu reflexión completamente espontánea– que lo ilusorio de esta forma sustituye, palabra por palabra, la presencia de los seres, la tentación que hace incontrolable el observar al hombre por el catalejo de los sueños, a la mujer por el de los prejuicios, a la sociedad por el del consentimiento más o menos cínico de sus injusticias.

¡Ah, huir de esta supuesta poesía que no es más que literatura vana! Volver a la escena, y con una confianza renovada en sus poderes y una ambición por ello más grande e, incluso –tú acabas de presentirlo–, más importante, la forma abierta, en movimiento, elevada aunque no atenuada por los afectos, en diálogo constante con el inconsciente de la vida: esta palabra viva, febril, que habías aprendido a amar y a practicar durante la acción política o guerrera en tus crónicas. El pentámetro yámbico –esa insuflación de ser al mundo– es más meritorio que esas beldades de simple apariencia que los versificadores pulen; la palabra es, debe ser la clave para penetrar en la finitud esencial de la vida, esa relación con uno mismo que es la de las verdaderas alegrías, la de los verdaderos sufrimientos, la del verdadero amor. Y entonces la obra será no simplemente el espejo de la sociedad tal como es, sino el de la vida tal como sería mejor que fuera: una lección de existencia.

Que le escriba a usted, William Shakespeare, no, no me leería, tiene demasiado que hacer con este lenguaje de la verdad, que es como si hubiera surgido en usted dos o tres años antes de ese *Hamlet* de hoy, y que se convertirá mañana y pasado mañana en los gritos desgarradores de Lear, en los del espanto de Macbeth, en las reivindicaciones sublimes de Cleopatra y en las exquisitas palabras de Perdita. No me entendería usted, y, por cierto, es una lástima, tendría tantas preguntas para hacerle. Pero lo que puedo hacer, de todos modos, es soñar que le pongo una nota en el bolsillo –sí, tome esta hoja doblada en cuatro– para pedirle por favor una entrada a la sala del espectáculo, una de esas noches en las que se interpretará una pieza suya. Una entrada por alguna puerta disimulada, si es que hay alguna, ya que a nosotros, los de otro tiempo, en todo caso sus mejores lectores hoy en día, escritores, críticos y, a menudo, mujeres, no nos gusta demasiado mezclarnos con esos robustos muchachos de espada fácil y que hablan en voz alta, empujándose, en la puerta del Globo. A ellos les disgusta hacerles sitio a personas que no se les parecen. Contrariamente a usted, que lee a Montaigne, a Ariosto, a Maquiavelo. Que incluso ha leído a Goethe o a Baudelaire y ha echado un vistazo a Freud, aunque su forma de reflexionar le haya parecido, si entiendo bien, un poco simplona.

¡Pero justamente! Si le pido que me ayude a entrar esta noche es para poder sentarme al lado de ese joven de otra época al que reconozco, lord Chandos, y al que acompañan dos señores que también me interesan. Uno de ellos no parece más que yo de Londres o de su siglo. Sus rasgos revelan una subjetividad inquieta, que en su tiempo no afloraba en los rostros –pues no se alarmaban de la misma manera– tan fuertemente: en todo caso, los retratos que usted nos ha legado no dejan ningún vestigio de ello. Pero el otro hombre es, evidentemente, uno de sus contemporáneos, quizás incluso uno de sus amigos. Él mueve, por encima de su barbita, los ojos brillantes de malicia y de una bella y libre filosofía. El primero de esos dos tiene una carta, una más, que trata de deslizar en una de las manos de Chandos sin demasiado éxito, ya que el joven tiene visiblemente la mente en otra parte. Tómela, le murmura, entréguesela ahora mismo a Francis Bacon, es el momento, puesto que escucharemos Shakespeare. Pero Bacon, ¿podrá descifrar el texto de Hofmannsthal? Es poco probable, ya que esos dos o tres no son –como todos nosotros, al menos esta noche– más que sombras entre sombras.

Dirijo mi mirada al escenario, aún vacío. ¿Vacío? Yo diría incluso vacante, ofrecido sin reservas a todas las corrientes del espíritu. Ya que casi no hay cosas en ese plató. Una especie de silla, que oficiará de trono si es necesario, una pieza de artillería a la que habrá que evitar echarle el ojo, al menos de momento, ya que está allí para reemplazar otra, mañana. No hay decorado, no hay requerimientos de los asuntos del mundo visible para sostener la palabra de los comediantes; por el contrario, sí hay una trampa en el suelo para comunicar con el mundo invisible, o, dicho de otro modo, con el inconsciente.

Esa escena sin nada más que uno mismo, ese lugar –en suma– metafísico, pertenece a las dimensiones de la esperanza a la que está anclado el lenguaje. Ella se ofrece sin reservas al buscarla en la obra de los poetas y resulta siempre algo más profundo que la letra de sus obras. Ella permite entrever lo que hay de indecible en sus percepciones del mundo o de oculto en sus relaciones consigo mismo: dos situaciones inexpresables cuya conjunción, la consumación recíproca, constituye el acontecimiento de la poesía, tal como sucede a veces en su teatro, por ejemplo, bajo la luz radiante de ciertos pasajes de *El cuento de invierno* –en el Globo, Shakespeare, ante la desnuda escena, incluso con la afortunada posibilidad del proscenio para permitir a Hamlet ensimismarse hasta reencontrar sus grandes preguntas, está usted, Shakespeare, solo consigo mismo ante esas mismas preguntas, esas angustias–. Nadie está aquí para empujar cerca de Hamlet un almohadón victoriano, como si esa gran palabra tuviera que buscar dónde apoyar el cráneo del “poor Yorick”.

Y pienso en esa extraordinaria invención que habrá sido (¿en qué momento?, ¿dónde?) la puesta en escena. En ese agregado de significantes que desde un comienzo entran en juego esquemáticamente –esa silueta



DODD'S
BEAUTIES OF
SHAKSPEARE

de árbol en el ámbito del jardín, ese almohadón en el ámbito del patio—, en ese lugar y en ese instante donde la voz de los actores está invadida por los significados de la profundidad de un texto que es la vida y su devenir: esos presentimientos, esos terrores, esas aspiraciones, esos deseos que ninguna lectura de la obra podría identificar y comprender completamente. El director tiene por tanto la obligación de comprenderlos, de transitar por la significación, antes de encontrarse en su presencia. Y cuando esa presencia es grande, sabrá por instinto que ese rodeo constituye para la poesía un peligro, al que se debe enfrentar por una muy ardiente exigencia para con su propio inconsciente. Por ello, advierto que es natural que la puesta en escena haya aparecido a finales de la Época de las Luces, cuando se sacaba al espectador de su silla o de su butaca sobre el plató y, junto a ello, también se le arrebatában muchos prejuicios emanados de sus puestos de mando en el pensamiento. Ello ocurría cuando la subjetividad podía empezar a tomar conciencia de sí misma en la novela gótica y la poesía de esos jóvenes a los que hemos denominado románticos.

¡Y cuántos problemas se plantean, de ahora en adelante, que no existían en su escenario del tiempo de Isabel o de Jacobo! Veá, hoy, en este atardecer otoñal, me parece, la luz exterior ya es bastante brumosa, propia de un cielo bajo, y lo que queda en la sala es muy poco: una antorcha llevada al escenario o la tenue llama de un mosquete podrán destacarse sobre el fondo con toda la intensidad que hay en el rojo, con toda su tragedia, con toda su apelación al pensamiento de lo trágico. Y esto fue perfecto para representar *Julio César*, donde está esa llama, en el momento más decisivo, cuando Bruto acepta finalmente asomarse a su inconsciente, levantar esa trampa; y es propicia también para representar *Hamlet* ahora, cada vez que se requieran movimientos de noche, entre las almenas, con resplandores en los rostros de los que arriban, o cuando un rey que tiene negro su corazón reclama antorchas, más antorchas, *lights, lights, lights*, y a continuación su testigo, fascinado, exclama (y hay que darle la significación correcta con un efecto de más iluminación): “Tis now the very witching time of night...”.⁴

La noche, la más profunda noche, con todos sus sentidos, tiene significación en su escena, Shakespeare, y también por ese mismo hecho, por contraste, por rebote de la mente, por esperanza finalmente libre de expresarse, sí, es también el día más puro, la luz de los instantes de reencuentros, de los trances terminados, de la verdad reconquistada: Perdita ya no está perdida. Su experiencia más íntima de la luz, mi amigo, el deseo secreto de su teatro y su desenlace, ese bien que usted nos ha legado —todo esto que posee un lugar propio en las palabras— está preservado también en esas tablas que no agregan ningún significante particular a la

4. N. de la T.: “Es ahora el embrujadísimo tiempo de la noche”. El verso pertenece a *Hamlet*, acto 3, escena II.

universalidad de vocablos de su lengua inglesa. Un privilegio –le señalamos– que los pintores no tenían, ni siquiera en su época. Sin duda presentían en lo cotidiano, en su mirada, en el corazón, esas epifanías de una luz más verdadera, pero sólo eran capaces, a falta de palabras, de explicar las situaciones evocadas mediante cosas que, lamentablemente, portan el riesgo de retener la atención.

Apenas los más grandes entre ellos intuyeron las posibilidades de la vida; y entre sus contemporáneos, Caravaggio ya consigue casi tanto como el extraordinario Goya, su semejante: significar la noche, la intensa noche, y la esperanza en lo profundo de la noche, gracias –justamente– al uso de antorchas y a esos bruscos rostros que aparecen en su claridad. En cuanto a Veronese, o ya Tiziano en su *Bacanal de los andrios*, casi alcanzaron esa irrefutable e irresistible luz de fusión, de dicha, de calma, que todos deseamos en lo profundo de la noche: habiendo tomado de ella no la vía trágica de los pintores del claroscuro, que aún continúa Goya de a ratos, en su casa de sordo, sino la más difícil, y evidentemente la más arriesgada, de la confianza.

Sus contemporáneos, Shakespeare, son ese Caravaggio, ese Veronese. Caravaggio pinta en este mismo momento, en Roma, entregado a la religión. En *La vocación de San Mateo* la luz proviene del exterior, de arriba a la derecha, pero en otras obras hará grandes zigzags: morirá tal vez desesperado en esta superficie salvaje justo en los días en los que usted escribirá *El cuento de invierno*, su pensamiento sobre la verdadera resurrección, su victoria. Veo vínculos esenciales con él, pero aún más con uno de sus discípulos, que muere también, extrañamente, en 1610: Adam Elsheimer. A mi modo de ver, Elsheimer ha ahondado más profundamente que Caravaggio en la noche del ser. Y la razón es que Elsheimer había capturado furtivamente ese día secretamente guardado que usted terminará por saber liberar, usted, de las arenas movedizas del lenguaje. Observo su *Judith*, pintado uno o dos años después. ¡Pero si es su Lucrecia! Con la misma representación de la muerte pero –aunque sea ella ridiculizada hoy o mañana– con la misma fe en la vida. Shakespeare, ese pintor presente como usted, como usted en tanto dramaturgo, que su momento en la historia –habiéndonos ya Galileo devuelto el cielo– podría abrirnos a esta intuición: la poesía misma. Con esta convicción surgida de su pensamiento consciente pero exigente y astuto, desciende usted en un momento desde lo alto de las murallas de Elsenaur al más intenso negro para refundar el mundo.

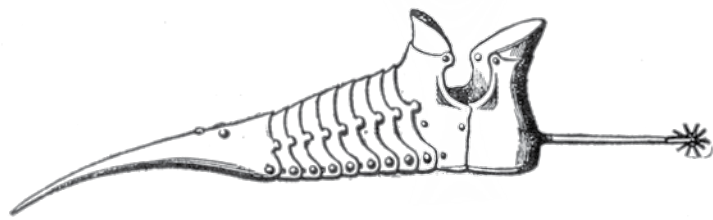
Observo esa escena donde los espectadores se instalan, pero está vacía, metafísicamente, vacía como la página blanca donde mediante la poesía la voz humana se arriesga, tan inquieta, sin embargo, tan profundamente herida, tan horadada por las dudas. Un último pálido rayo de sol viene de no sé dónde, en cierta ciudad donde mi sueño se detiene... sin embargo, ya hay suficiente penumbra para que alguien, impreciso, pueda en presencia de otro tan poco descifrable exclamar: "Who's there?". Ahí

comienza la acción, el rey muerto aparece con su exclamación ambigua, lo arcaico del mundo se confirma un instante para dislocarse rápidamente cuando, en las tablas del “teatro en el teatro”, más sombras, sombras entre sombras, también caerán tan abajo en los lugares comunes del lenguaje –una última mirada al soneto, ¿no es cierto?– que esta vez sólo podrán plantearnos la pregunta por la “palabra en la palabra”... ¿Y esas antorchas, entonces, llegan realmente? No, porque Hamlet ve esas nubes pasar en el cielo, tomando las formas que las palabras quieren: una comadreja, una ballena. ¿Es acaso “the very witching time of night”? ¿El abismo que se halla en el fondo del lenguaje? Me digo que su desnuda escena ha sido su gran suerte, Shakespeare, ya que preservó para usted, mercedamente, lo más grande y lo único verdaderamente posible de la palabra. ¿Fue usted un ecléctico que pasó de las comedias a las tragedias, de Venus a lady Macbeth, de los cuerpos felices a la evocación de los peores sufrimientos? No, usted hundió sus manos en el lenguaje y, por ello, sacó a relucir las dichas y las penas, las sorpresas y las certezas, el bien y el mal, el sinsentido y las esperanzas que se obstinan.

Y cómo se prendieron de ellas sus manos para mover ese fango, esos colores, ese frío, esos misteriosos arranques de calor, quisiera preguntárselo, es el motivo de mi carta, o más bien, no, quisiera decirle lo que pienso de ello, explicarle lo que ha hecho, ya que la idea que tengo, en efecto, usted quizás la admitiría... Pero no es el momento, lo sé muy bien, algunos espectadores ya están sentados cerca nuestro sobre el escenario, y veo a Chandos meter distraídamente en el bolsillo –lo está mirando a usted– la carta que alguien de otro tiempo, como yo, le ha escrito. La sombra se extiende también sobre mi página, en mis palabras. Y alguien, ¿es usted?, exclama: “Who’s there?”. La representación acaba de empezar.



Yves Bonnefoy (1923-2016) fue poeta, crítico y ensayista, particularmente reconocido además como traductor de Shakespeare y de Leopardi. Sutil estudioso de las inflexiones de la palabra, desarrolló una poética fuertemente visual. Su ensayística recorre la literatura universal y el arte europeo de la Modernidad, vinculando con originalidad la pintura y la poesía. Muchas de sus obras fueron traducidas al español, entre ellas: *Lugares y destinos de la imagen* (2007), *La traducción de la poesía* (2002) y *La lluvia del verano* (1999). El 1 de julio de este año falleció en París a los 93 años.



Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Director

Alberto Manguel

Subdirectora

Elsa Barber

Directora Técnica Bibliotecológica

Elsa Rapetti

Director de Administración

Marcos Padilla

Director de Cultura

Ezequiel Martínez

Guión histórico y supervisión: Roger Chartier

Curaduría: Guillermo David

Investigación y textos: Shaul Bassi, Yves Bonnefoy, Roger Chartier, Gloria Chicote, Nélida Piñón, Francisco Rico, Rubén Szuchmacher, Adam Thirlwell, José Emilio Burucúa, Roberto Casazza, Florencia Abbate, Guillermo David, Silvia Glocer, Eugenia Santana Goitia

Áreas de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno que intervinieron en la exposición y el catálogo: Investigaciones, Producción, Diseño, Publicaciones, Corrección, Montaje, Relaciones Públicas, Prensa y Comunicación, Tesoro, Archivo, Preservación, Microfilmación y Digitalización, División Libros, Hemeroteca, Audioteca y Videoteca, Mapoteca y Fototeca

Agradecimientos: Marcelo Lorenzo, Laura Rosato, Germán Álvarez, Susana Arenz, Ezequiel Semo, Robert Kelz, Karina Caruso, Anita Coacci, Alicia Chiesa, Teatro Nacional Cervantes, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Fundación IWO, Museo Nacional de Bellas Artes, Complejo Teatral Buenos Aires, Biblioteca Argentores, Fundación Shakespeare Argentina

Agradecemos especialmente a la Casa Ronco de Azul por facilitarnos para esta exposición una veintena de valiosas piezas bibliográficas cervantinas de su acervo.

Las viñetas utilizadas en las páginas de biografías provienen de ilustraciones de Salvador Dalí (31), Joan Junceda (41), Atuyoshi Sugimura (47), Gustave Doré (57), Georges Picard (77), Edward Gordon Craig (87) y de compilaciones shakesperianas de The University Society (65) y de William Dodd (71). El arte de tapa fue realizado a partir de grabados de Martin Droeshout y Julio Castro de la Gándara.

ALTA
PIAZZA

CASA DI APPARTAMENTI



BISTRO ARGENTINO
EST. 1994



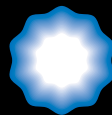
ISBN 978-987-728-081-4



9 789877 280814



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO



ARGENTINA
200 AÑOS DE
INDEPENDENCIA