

El Quijote de Shakespeare y otras reflexiones sobre la lectura y los libros

MIGUEL ÁNGEL MANRIQUE

Escritor y docente. Estudió literatura en la Universidad Nacional de Colombia, realizó una especialización en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona y es magíster en Educación de la Universidad Externado de Colombia. Es autor de artículos y ensayos sobre temas literarios, pedagógicos y culturales, así como de los libros de ficción *La mirada enferma* (2005) y *Disturbio* (2009), novela con la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura, en 2008. Actualmente es profesor de la Facultad de Comunicación Social - Periodismo de la Universidad Externado de Colombia. miguel.manrique@uexternado.edu.co



Los historiadores no tienen el genio poético misterioso de los escritores: son artesanos que trabajan dentro del taller de la historia.
Roger Chartier

RESUMEN

La presente entrevista se realizó en el marco de la 54 FERIA del Libro que se llevó a cabo en Porto Alegre, Brasil, en noviembre de 2008. El profesor Chartier es un hombre de maneras sencillas y amables. A pesar de los 28 grados centígrados de temperatura que hacía en la ciudad, llegó de traje y corbata, dijo no sentirse bien de vestido de otra forma. Es apasionado de Borges y Shakespeare, tiene una esposa que se dedica a la investigación en pedagogía, una hija que sigue sus pasos en Italia y un hijo que trabaja en un circo.

Palabras claves: Oralidad, Escritura, Memoria, Shakespeare

ABSTRACT

This interview took place during the 54th Book Fair held in Porto Alegre, Brazil, in November 2008. Professor Chartier is a man of simple manners and polite. In the city, the temperature was 28° C. However, Chartier wore suit and tie. He said this is the only way he feels comfortably. Chartier loves the works of Borges and Shakespeare. His wife and his daughter are dedicated to the research in education. His son works in a circus.

Keywords: Oral, Writing, Memory, Shakespeare

La conversación con el profesor Roger Chartier, historiador de la cuarta generación de la Escuela de los *Annales*, giró en torno a temas relacionados con la historia de la cultura escrita. El profesor Chartier habló de la importancia de estudiar fenómenos históricos particulares, como las obras literarias, para comprender cómo la cultura occidental moderna se las ha apropiado a través de la lectura. Explicó, también, la diferencia que hay entre el libro como obra (lo que trasciende) y el libro como objeto (sus diferentes formas de materialización impresa o electrónica). Contó cómo evolucionaron la oralidad y las artes de la memoria, mediante el desarrollo de dispositivos como las grabadoras y los computadores. Discutió sobre la transformación histórica de géneros literarios como el teatro y la novela. Expuso su interés por estudiar las obras perdidas del teatro isabelino, en especial por las obras de William Shakespeare, estableciendo una relación entre este autor inglés y el español Miguel de Cervantes Saavedra, a partir del *Cardenio*.

Resulta de gran interés para los historiadores, escritores, críticos literarios y en general, para los hombres que estudian la cultura escrita, saber que la Historia de Cardenio, que inicia en el capítulo XXIII de *Don Quijote*, vinculada a las aventuras del caballero andante en Sierra Morena, fue transformada por Shakespeare en una obra de teatro que estuvo desaparecida por trescientos años¹. Finalmente, el profesor Chartier habló de quiénes fueron sus principales maestros.

LA ILUSIÓN BIOGRÁFICA

Profesor Chartier, me gustaría comenzar esta entrevista preguntando ¿quién es Roger Chartier?

No me gusta hablar de mí, pero vamos a llamar a Borges.

La recepción de su obra en América Latina, en países como México, Colombia, Brasil, es amplia. Yo creo que sus trabajos sobre cultura escrita, historia y literatura son muy apreciados en nuestros países. ¿Quién es el hombre detrás de esas ideas?

Bueno, entonces vamos a hablar de Roger Chartier. Para responder a esta pregunta voy a citar un magnífico ensayo de Pierre Bourdieu llamado "La ilusión biográfica". Cuando la gente habla de sí misma, realiza dos operaciones, inclusive incons-

cientes y, algunas veces, conscientes. La primera, es leer o establecer una forma de necesidad donde, de hecho, las elecciones de temas, de carreras, de encuentros, se ligan con el azar, con las circunstancias, con lo improbable y con lo inesperado. Pero en el relato de vida supone que esto se ha construido como una continuidad, como una necesidad, y de ahí estas biografías ridículas que dicen que desde la infancia todo ya está preparado para que el individuo sea presidente de los Estados Unidos o el gran escritor de su tiempo. Cada uno cae, casi necesariamente, en esta idea de una maratón biográfica en la que debe encadenar secuencias.

La segunda operación para hablar de la ilusión biográfica, puede ser romántica de corazón aunque no intelectual, porque pienso que, como en los siglos XVI y XVII, las cosas se inventan dentro de trayectorias compartidas. Pero, evidentemente, toda la presión para construir las biografías de algunos escritores supone que olvidan que hay como un genio particular que se destaca de todo el mundo. No es el caso de los historiadores. Las evoluciones, inclusive si hay figuras destacadas, no sé, Michelet, los historiadores de los *Annales*, tienen un *star system* que sería absurdo negar. Pero la historia también es una serie de desplazamientos temáticos, metodológicos, compartida por generaciones o por una tradición disciplinaria o por una tradición nacional. Y cada vez una obra particular puede desplazar, inventar o proponer una perspectiva, pero dentro del establecimiento. Si hubiéramos hecho esta entrevista en los años setenta, sería diferente, porque en ese momento el paradigma de la historia cultural en Francia era dominado por fuentes masivas, búsqueda de la representatividad, el uso de las estadísticas y había una historia del libro muy útil. He contribuido a esto, a fundamentar sobre estos temas. Y en los años ochenta, noventa, por la lectura de, no sé, obras de Darnton, Carlo Ginzburg, por la crítica interna a esta tradición, porque algunas veces los problemas más fundamentales no tienen una respuesta estadística.

Esto porque se cuentan los libros y de esta manera había que discutir que la gente tenía de cinco mil libros, pero después había que responder a otras preguntas que la historia serial y cuantitativa deja abiertas, sin responder posiblemente. Y esto fue compartido por los historiadores del mundo social que se volvieron a casos individuales, siguiendo la microhistoria italiana, de deducción del objeto estudiado o criticando, dentro de la tradición de los *Annales*, la perspectiva dominante y haciendo hincapié en las apropiaciones más que en las distribuciones. Haciendo hincapié en la lectura de los textos más que en la cuantificación de los libros.

.....
1. Recientemente los medios informaron que el *Cardenio*, obra de Shakespeare que estuvo perdida durante trescientos años, apareció. Véase: *El Tiempo*, Bogotá, 16 de marzo de 2010.

Todo esto abría un espacio en el cual yo ubiqué esta relación, un poco particular, porque viene de una historia social de la cultura. Pero, no sé, por casualidad he tenido la posibilidad de manejar las disciplinas más técnicas, como la bibliografía material, como la historia de la cultura escrita y con gusto leyendo unos autores más que otros. Así como entrar en un mundo de la crítica literaria y discutir siempre con los colegas españoles, que son, en general, a la vez historiadores de la literatura, pero de una historia muy semiológica. Muy interesada por los problemas de la circulación y la recepción. Francisco Rico o la tradición anglosajona, de una historia de los textos basada sobre la disciplina bibliográfica, que se ha abierto a toda una manera de pensar la relación entre los discursos que tienen un fin estético y las prácticas, las normas, los mitos y las prácticas del mundo social.

Entonces, esta mezcla, estos cruzamientos de disciplinas que se ignoran, más o menos, una historia social de la cultura, las disciplinas técnicas del estudio de la cultura escrita, y un interrogante de cómo se debe leer el texto literario, ha definido una forma particular de mi propio trabajo dentro de un desplazamiento absolutamente colectivo. Tal vez esto es lo que le interesa a la gente, porque la recepción en España, en América Latina, en los

Estados Unidos es una recepción que atañe a los historiadores que se han interesado por la tradición francesa, que está un poco agotada, pero que sigue siendo de algún interés para la literatura. La literatura de los escritores contemporáneos y la dimensión de la literatura en el Siglo de Oro, los clásicos canónicos de la tradición de la literatura en la lengua castellana, catalana y el mundo de las bibliotecas.

Porque, en este caso, hay un impacto muy grande en la discusión sobre qué es una biblioteca. Se debe contestar primero qué es un libro para saber qué es una biblioteca. Y la recepción, por tanto, de este entrecruzamiento puede interesar a gente de las bibliotecas, de las escuelas, de las aulas, del teatro o a los escritores. Me parece que esto representa la razón que explica el interés, también casualidad; si no hubiera quien tradujera los libros relativamente temprano, la situación sería diferente. Aquí he tenido una recepción, porque he corrido con la suerte de tener muchos libros en castellano o en portugués. Otros historiadores han escrito sobre temas importantes pero no han tenido el mismo contacto con este mundo latinoamericano. Porque no han encontrado a un editor que quiera publicar sus textos, o porque no han encontrado a alguien que podría ser como un mediador, no tienen tantos textos traducidos. No significa que sean menos interesantes.

QUIÉN ES ROGER CHARTIER

Roger Chartier nació en Lyon en 1945, se formó como historiador en la Universidad de la Sorbona, de París. Fue profesor en el Instituto Louis-le-Grand y en la Universidad de París, así como director de estudios en la Escuela Superior de Estudios en Ciencias Sociales. En 2006 fue nombrado profesor del *Collège de France*. Por sus estudios ha recibido diferentes distinciones y reconocimientos académicos. El profesor Chartier es uno de los grandes especialistas europeos en estudios sobre historia de la escritura en la cultura moderna. Entre sus muchas obras se destacan: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (1983-1990), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (1987-1991), *Sociedad y escritura en la Época Moderna. La cultura como apropiación* (1995), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (1998, con G. Cavallo), *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin* (1991) y *Cultura escrita, literatura e historia* (1999).

LA CULTURA ESCRITA

Hábleme de su interés por la historia de la escritura, ¿cuál es su importancia en la cultura moderna?

Lo que me sugiere esta pregunta, es que debemos ubicarnos en una perspectiva a la vez de larga duración y muy amplia, que es la perspectiva de una historia de la cultura escrita. Otros objetos más particulares, como la historia de la literatura, que es una forma de producción escrita, está vinculada por diversas razones con las prácticas y los productos de la escritura que no tiene un fin estético; o la historia de la lectura, que se ha desarrollado en los últimos años, también es una parte de esta parte de la historia de la cultura escrita.

En este sentido, me parece que la contribución de la historia de la cultura escrita abarca aproximaciones, tales como la historia de los géneros literarios, la historia de las modalidades sucesivas de la lectura, la historia de las comunidades de lectores, la historia de la edición, la historia de la relación en cada momento después del siglo xv, entre la estructura impresa y la estructura manuscrita; todos son temas inmensos e infinitos, dentro de esta categoría de la historia de la cultura escrita.

La publicación en la década de los noventa y durante esta primera década del siglo XXI, de libros sobre la historia de la cultura escrita hace evidente la importancia de este tema en el mundo. ¿Por qué es tan significativo para la cultura occidental, para Francia, incluso para América Latina, para Colombia, en donde se han traducido algunos de sus libros? ¿Por qué es vigente estudiar la escritura?

Por dos razones. La primera, porque cambió profundamente la cultura de la escritura. Cambió a partir del momento en que una nueva técnica de inscripción, transmisión y apropiación de los textos, se estableció con el mundo digital. Esto planteó una serie de problemas, no de competencia con la cultura escrita, que era el tema clásico de MacLuhan, quien afirmaba que el cine, la televisión, eran competidores de la cultura escrita, de la galaxia de Gutenberg. Hoy en día, los problemas son totalmente diferentes.

Por una parte, es el mismo ejercicio de competencia entre las imágenes de la televisión o de la computadora frente a los textos escritos; por otra parte, más profundamente, es la transformación de las pantallas que hoy son pantallas de textos, de una infinidad de textos. De esta manera, lo que cambia es la relación de un lector con un texto cuando está al frente de la pantalla, o la relación de un escritor, cuando compone un texto de manera electrónica. Es un cambio radical dentro de la cultura escrita. Es una primera razón para desarrollar una aproximación histórica que permite ubicar correctamente las transformaciones de las continuidades que se ligan con la textualidad digital.

La segunda razón es que en muchos países existe todavía un analfabetismo fuerte, que puede empezar con la imposibilidad de leer y escribir y de ahí que se realicen en todas partes del mundo las campañas de alfabetización. Creo que más allá de esto puede también ligarse con una competencia del escribir, pero que es muy funcional, únicamente para las necesidades más inmediatas de la vida y que no permite a estos alfabetizados entrar en el mundo de los textos para apropiarse de textos que están más allá de esta forma esencial, rudimentaria del conocimiento, del aprendizaje de la lectura y de la escritura. Es una cuestión a nivel del planeta entero, con todas estas partes del mundo en que sea el analfabetismo, o sea el analfabetismo funcional evidente, o en las sociedades occidentales cuando se plantea el tema del retroceso de la lectura, de la dificultad para muchos lectores alfabetizados de entrar en textos demasiado complejos. Son estas dos vertientes las

Debemos ubicarnos en una perspectiva a la vez de larga duración y muy amplia, que es la perspectiva de una historia de la cultura escrita

que me parecen la preocupación contemporánea y, más que todo, para los problemas de la cultura escrita y de la producción textual y de la lectura.

EL LIBRO COMO OBJETO Y EL LIBRO COMO OBRA

Existe una diferencia entre el libro como objeto y el libro como obra, importante para entender la trascendencia de los contenidos en diferentes soportes materiales a través de la historia. ¿Me podría ampliar más esa diferencia?

Cuando se anuncia siempre de manera repetida el discurso: “va a morir el libro”, “está muerto el libro”, es una cuestión a la vez legítima pero un poco excesiva. No sé discriminar suficientemente los dos elementos que definen para nosotros un libro. Pero sé que podemos encontrar el tema en la tradición de las luces, cuando Kant se planteaba la cuestión. Kant explicaba, explícitamente, lo que es un libro. En *La metafísica de las costumbres*, parte esencial del derecho, dice que un libro es un *opus mechanicus*, un objeto material que resulta del trabajo de producción mecánica y que pertenece a quien lo ha comprado. Y dice también que un libro es un discurso dirigido al público, que trasciende la existencia material particular de cada una de sus encarnaciones y que pertenece a quien lo ha escrito. En este orden de ideas, estaría planteada la desaparición posible del libro como objeto, cuando vemos más y más géneros y textos adquirir una existencia electrónica y la dificultad de mantener la distinción del libro como obra que no se ligue a una forma material particular.

Los diálogos de Platón o las tragedias de Sófocles han existido en forma de rollos en la antigüedad, han sido copiados en forma de manuscritos, han existido en una infinita serie de ediciones impresas que, hoy en día, se pueden leer frente a la pantalla y, sin embargo, estamos designando estos textos como los *Diálogos* de Platón o tragedias de Sófocles. De esta manera hay una existencia trascendental de la obra en relación con todas sus formas posibles de materialización. Pero cuando esta transformación encuentra la forma electrónica, evidentemente, hay criterios de percepción, de apropiación de las obras como libro; dentro

Un mismo libro puede abarcar diversas obras, obras completas, como hacemos hoy en día. Esto ha sido desafiado por el mundo electrónico, porque el concepto abstracto de obra que puede decirse a través de la palabra libro, no corresponde más a este objeto material

de los libros como obras, se transformaron. Y, por ejemplo, la materialidad del libro impreso, daba al lector inmediatamente una percepción de la coherencia, la identidad, a la importancia de la obra, le asignaba un nombre propio, que era el nombre del autor, y si el lector quería o no quería leer todas las páginas; sin embargo, debía o podía inconscientemente, inclusive, recibir la obra como tal, a través de la forma material adecuada a esta obra.

No era el caso con el rollo de antigüedad porque, como contenido textual, un rollo era más limitado que el contenido textual de un *codex*, o la misma obra estaba dividida en una serie de rollos. La invención del *codex*, a partir de los siglos II, III y IV de la era cristiana, es al revés. Es decir, que un mismo libro puede abarcar diversas obras, obras completas, como hacemos hoy en día. Esto ha sido desafiado por el mundo electrónico, porque el concepto abstracto de obra que puede decirse a través de la palabra libro, no corresponde más a este objeto material. Y de ahí, para mí, lo más importante es la separación radical entre el fragmento unido y la difícil, sino imposible, percepción de la totalidad textual en la cual este fragmento se encontró.

Así que las dos preguntas son legítimas. ¿Va a desaparecer el libro como objeto material en relación con los textos electrónicos? Sería una primera discusión. Porque, según los géneros discursivos, me parece que el diagnóstico no es exactamente el mismo de la segunda pregunta, que es tan legítima como la primera: ¿van a desaparecer los criterios que nosotros designamos con la palabra libro, pero que no se refieren a la materialidad del objeto? Se refieren a la obra. Pero a la obra percibida a través de la materialidad de objeto, de qué va a suceder con los libros de historia, los ensayos filosóficos o las novelas, cuando adquieren una existencia electrónica que hace mucho más difícil la percepción por parte del lector de la obra como tal.

Ahora el tema de qué es un libro. En el siglo XVI y XVII, en el Siglo de Oro, había otra metáfora que comparaba al libro con un ser humano. Es decir, que tiene un alma y un cuerpo. El alma es la doctrina, el contenido textual. Pero ya dado en

una forma que implica la intervención de maestro impresor corrector, del contenido del tipógrafo y tiene un cuerpo, que es la encuadernación, que es la forma material, que resulta del trabajo de la prensa y del trabajo de la encuadernación. Y hay muchos textos de los siglos XVI y XVII que invierten la metáfora clásica que era describir el cuerpo humano como si fuera un libro: el rostro, el cuerpo. Aquí la metáfora está invertida: es el libro el que está descrito como un cuerpo humano. En castellano funciona bien esta metáfora, porque el cuerpo puede designar a la vez el cuerpo humano y los ejemplares de una edición. De esta manera, es una perspectiva de mucha derivación, de pensar esta dualidad, el cuerpo y el alma, el *opus mechanicus* y el discurso. Se plantea de una manera nueva, porque el cuerpo y el alma, se puede decir, están disociados, el único cuerpo de esta alma del texto de hoy es la computadora, pero es un cuerpo que sirve para muchas almas, para todas aquellas que se encuentran en el mismo objeto, mientras que, tradicionalmente, a cada discurso su *opus*, a cada alma textual su cuerpo.

LAS ARTES DE LA MEMORIA

En ese contexto ¿qué pasa con conceptos ligados a la historia de la escritura y el libro, como la oralidad, la memoria y el lenguaje?

Hay una voluntad, de cierta manera, de vuelta a la oralidad. Lo vemos en diversos elementos, como las obras grabadas y escuchadas o las cintas que permiten a la gente que no puede leer, como los ciegos. Pero también para la gente que quiere escuchar un texto, oír un texto durante el viaje en el coche. O simplemente, porque la voz pertenece, si es un género poético o inclusive narrativo. Lo vemos con una nueva importancia en las lecturas por parte de autores, de sus obras, en las bibliotecas o en las librerías. Y existe como cierta nostalgia de una oralidad perdida y esfuerzos para reconstruirla. Lo que significa que la historia de la perduración había reducido las relaciones entre oralidad y textualidad.

La idea, de la primera época moderna, de la lectura en voz alta, es una práctica omnipresente, es una práctica que se liga con otros géneros textuales y no únicamente con la poesía. Una práctica en la que se leían en voz alta novelas de galerías, como la novela de *El curioso impertinente*, se leían libros de historia, en Francia se leían en el siglo XVII libros de los moralistas, como La Bruyère. Es decir, que había una fuerte relación entre el texto construido para, no únicamente sino de una manera fundamental, una voz que va a leerlo. Era la antigua tradición de las inscripciones griegas de las sepulturas, en las

que el texto se dirige al que está parado frente a él y le pide su voz para que exista. Todavía esta presencia se daba en el siglo XIX, pero a finales de este siglo las situaciones de lectura en voz alta se han reducido, se han limitado a la escuela. Para controlar la capacidad de leer silenciosamente se pedía a los alumnos leer en voz alta. Se ha limitado a una relación entre padres adultos y niños, y en otras circunstancias más formales.

Lectures, las conferencias en inglés, se definen como *lectures* y, no sé, en el tribunal, en la iglesia y en el aula, se lee en voz alta, pero ha desaparecido de la sociabilidad común. Llega el caso hasta los siglos XVI, XVII y XVIII. Es una primera evolución histórica contra la cual estas formas de lectura en voz alta, grabadas, o en vivo, reaccionan. La otra dimensión del problema no era la transmisión oral de textos escritos: era la transcripción escrita de textos orales que es toda la entrada, pero muy temprano, dentro de los cancioneros o los pliegos de cordel, de una forma de poesía “popular”, de tradición oral, tal como en el mundo de lengua castellana, el romance.

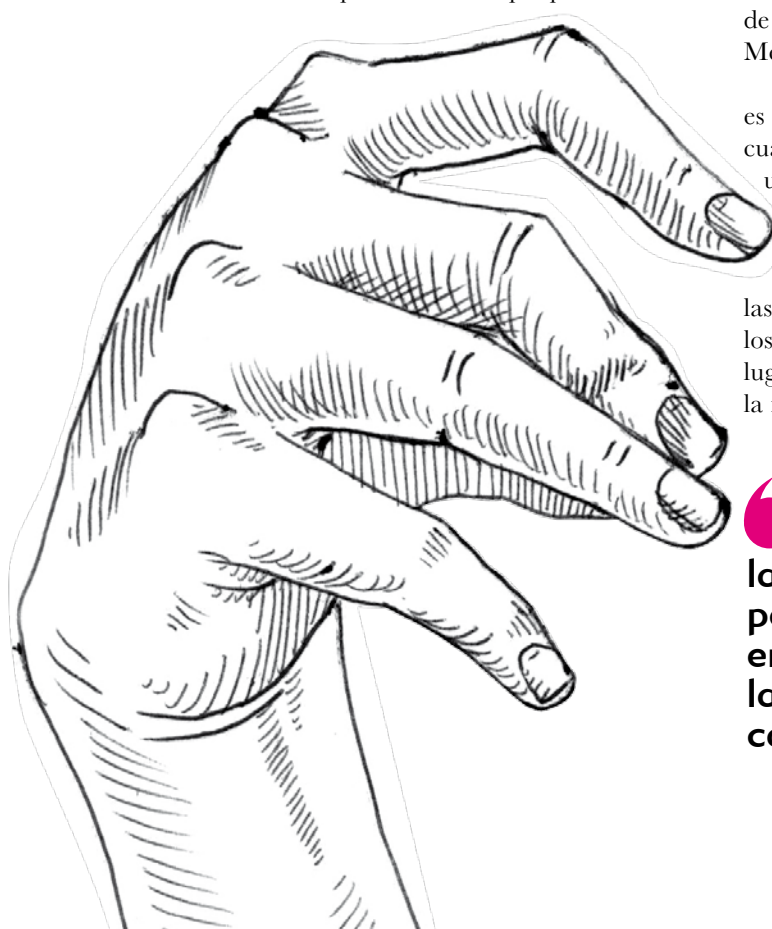
Está este tema de la transcripción escrita de la palabra. Tal vez hoy en día se encuentra menos vinculada con los géneros más populares, porque los etnólogos han construido todos estos repertorios de cuentos, de refranes, de romances, que no riñen con la palabra académica. La transcripción de los cursos de Foucault, la transcripción de los seminarios de Lacan, y hay más y más transcripción escrita de palabras vivas que podrían tener

una forma escrita, para empezar, pero que fueron pronunciadas como una palabra viva, que hoy en día a partir de las grabaciones y a partir de los apuntes, se publican. A veces la otra forma de retorno, la idea de que hay una comunicación de conocimientos y no únicamente de la belleza, a través de la palabra viva y que se vuelve parte de la obra del autor, lo que ha dicho y no únicamente lo que ha escrito. Esto para la oralidad.

Para la memoria, la evolución de la grabación será la que más y más fue objetivada. Hoy en día, la memoria está en las computadoras, ya la gente compite por una memoria más impactante en su alcance. La diferencia entre las computadoras va ligada a la capacidad de memoria. Si vamos a la antigüedad griega, romana y a la Edad Media, cuando la memoria estaba dentro del individuo, había una multiplicación de los métodos nemotécnicos, que permitían almacenar, dentro de la mente del individuo, citas, sentencias, textos enteros, para nosotros ahora, parece un poco extraordinario. Pero era una técnica que permitía incorporar dentro de los lugares de la memoria, lugares en un sentido a la vez metafórico y material. El almacenar de las cosas memorizadas, era una operación organizada dentro de la mente, según la arquitectura, como si hubiese un palacio con diversas salas, como si fuera una ciudad con diversos edificios y a cada uno correspondía una temática y dentro de esta temática el individuo; por un ejercicio mental, ubicaba los textos que había leído. Son técnicas conocidas como artes de la memoria en la antigüedad y desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Hay un momento cuando la memoria es exclusivamente mental y hay otro momento cuando la memoria es como una delegada, o una prótesis, como la memoria de la computadora. Se presenta otro momento cuando la relación memoria-escritura se establece a partir de aliviar la tarea de memorización de las artes de la memoria y utilizar el mundo de los libros manuscritos y después impresos, como lugares de memoria. Hay una ambivalencia de la memoria: es a la vez necesaria y peligrosa. Es

Hoy en día, la memoria está en las computadoras, ya la gente compite por una memoria más impactante en su alcance. La diferencia entre las computadoras va ligada a la capacidad de memoria





necesaria porque corresponde a la respuesta de la pérdida, de la desaparición, del olvido, de lo que va a faltar. Esta memoria es como un esfuerzo por mantener esta prudencia de lo que no se debe olvidar, de lo que no debe desaparecer.

Al mismo tiempo, Borges, en “Funes el memorioso”, dice que la memoria puede ser una parálisis. Funes puede aprender cosas, pero no puede hacer un razonamiento, porque, cuando se acuerda de una hoja y de sus detalles, necesita de un día para acordarse de todo lo que hace. Es una parálisis de la capacidad de abstracción, de la capacidad de construir, a partir de la infinita probabilidad del universo de categorías universales, que se pueden movilizar para pensar y no únicamente para memorizar. Este temor antes de Borges, fue recibido como el exceso de memoria, como la parálisis de la memoria y de ahí este proceso de delegación a los libros impresos. Hoy en día, se apela a la memoria de la computadora para que la mente no sea como estas arquitecturas medievales saturadas de textos, pero pueda ser movilizada para producir un razonamiento analítico.

En este sentido, el exceso de información también se puede entender como una parálisis.

Claro, lo que digo para la memoria vale para los textos y para la información. Es la contradicción del miedo a la pérdida y, de ahí, la búsqueda de los manuscritos, la construcción de las bibliotecas universales y la voluntad de resca-

tar todos los textos que pronuncia el escritor, es el sueño de los Ptolomeos en Alejandría. Cada vez que un barco entraba, confiscaban los libros y les hacían copia. Este sueño ha atravesado toda la era moderna, hasta hoy en día, cuando las bibliotecas electrónicas quieren transformarse en bibliotecas universales. De todas maneras, ya los esfuerzos para ir en contra de la pérdida son bien pocos, en las mismas sociedades, en medio del exceso: textos indomables, desorden del discurso, cultura escrita que no se puede tomar, que no se puede controlar, que no se puede utilizar y de ahí toda una serie de normas para poner en orden el discurso. Ese es era el título de la lección inaugural de Foucault.

Así, por un lado, se tiene la proliferación de los discursos y, por otro, la rarefacción de los discursos. Y el procedimiento para darle coherencia a este enrarecimiento es construir un orden del discurso. En las utopías del siglo XVIII a menudo hay un solo libro: un solo libro es suficiente para abarcar todo el saber útil del mundo. En el siglo XIX, en las escuelas se piensa que el libro de lectura puede ser el libro de los libros, con fragmentos de geografía o historia.

Como el concepto de enciclopedia.

Sí, pero la enciclopedia podría ser la agregación de la totalidad de un saber. O puede ser una forma de, como se decía en el siglo XVIII, extractos de espíritus, antologías; en las utopías, un solo libro; en la escuela, el libro de texto y así con todos los géneros que intentan dar formas anto-

lógicas de los saberes. De ahí la intención, dentro del proyecto enciclopédico, de la acumulación y, de ahí, en los siglos XIX y XX, las enciclopedias cada vez más voluminosas, en el sentido de la palabra, por el volumen, una *húbris* del enciclopedismo y, por otro lado, todos los géneros que se dedican a extraer lo más esencial del conocimiento del saber, para proponer al lector que no van a ser aplastados o enciclopédicos.

EL IMPERIALISMO LINGÜÍSTICO

Aunque los historiadores responden a preguntas más particulares, cuando usted hablaba de las transformaciones culturales del libro, de la oralidad y de la memoria, surgen otras preguntas ligadas a estos procesos: ¿qué pasa, por ejemplo, con el lenguaje y el pensamiento?

Me gustaría como historiador responder, por ejemplo, cuándo se publicaron las primeras ediciones de Shakespeare. Únicamente para ver la situación contemporánea, hay dos elementos que se ligan con el mundo electrónico. El primero es, evidentemente, la búsqueda de una lengua universal. Según el modelo de las lenguas universales del siglo XIX, cuando se inventaron todas estas lenguas, como el esperanto, el volapük y una serie de lenguas artificiales que debían estar en el lugar de una lengua universal. Existe siempre esta obsesión o este sueño.

Hay dos maneras de lograr esto en el mundo de las computadoras. Una, introduciendo un lenguaje gráfico. Los *emoticons*, en las computadoras, permiten indicar un registro de recepción, cómico, irónico, trágico. Estoy hablando de estas pequeñas caras que se hacen cuando se escribe en los *chats*. Es un poco, de una manera más seria, lo que se hace cuando se pensaba que una lengua universal debía utilizar signos organizados con tablas. Se tenía la prudencia marginal, parcial, de encontrar un lenguaje universal de las emociones. Mientras que en el siglo XVIII el interés era encontrar un lenguaje universal del pensamiento sobre la idea de imponer un lenguaje matemático que utilizara signos compartidos por la humanidad, para intentar formalizar los procedimientos del pensamiento.

La segunda vía, más clásica, es la introducción de una lengua que se transforma en una lengua universal, el inglés, o un cierto tipo de inglés, como comunicación universal, no solo en la computadora sino también en muchos de los intercambios intelectuales y científicos. Es un poco la idea del griego en la antigüedad o del latín en la Edad Media, una lengua que no es hablada por nadie pero que puede ser hablada, cuando se da una situación de comunicación que está más allá de las diversas lenguas particulares, inclusive, en un cierto sentido el inglés porque es un inglés que tiene sus formas particulares, su simplificación; este sería el segundo giro de tuerca en la búsqueda de una lengua universal.

Tres observaciones. La primera, es que todo esto se impone a una forma, de lo que Emilia Ferrero ha calificado como imperialismo gráfico. Porque en muchos casos, con los sistemas de las computadoras, modelados sobre el inglés, que es una lengua sin acentos y sin tildes, hay un imperialismo gráfico que se impone sobre las otras lenguas; obligando, de una manera muy compleja, a suprimir los acentos del francés y del castellano. Es una forma peligrosa, más allá de la idea de que se establece un medio de comunicación. Hay un efecto sobre la escritura y la grafía misma de las lenguas.

La segunda, es que ya hay un efecto sobre el inglés mismo, con el uso de las abreviaciones o después en las diversas lenguas, frente a la computadora, y aun más cuando se introduce la comunicación de los textos escritos en los móviles telefónicos, que suponen una reducción fonética de la escritura.

Y la última observación, es la utopía de un hombre que está muy cansado. Se acuerda que es una proyección en el porvenir, de cómo está este mundo en el porvenir. Y el viajero es un viajero que entra en el futuro y en este momento el mundo ha regresado a una lengua única. Pero es un mundo aterrador ese mundo del porvenir, de la utopía de un hombre que está cansado, es un mundo sin libros, es un mundo en donde acaba en las cámaras de gas.

De esta manera, la idea de una reducción de la pluralidad lingüística a la dominación imperialista, que se paga de una sola lengua,

En las utopías del siglo XVIII a menudo hay un solo libro: un solo libro es suficiente para abarcar todo el saber útil del mundo. En el siglo XIX, en las escuelas se piensa que el libro de lectura puede ser el libro de los libros, con fragmentos de geografía o historia

es una pérdida considerable. Pero entonces, a partir ahí, se deben deducir acciones críticas, esfuerzos que van en todas las direcciones, pedagógicas, para que la gente pueda aprender lenguas pasivas, de manera que cada uno pueda, dentro de ciertos límites, utilizar su propia lengua y ser comprendido sin necesidad de hablar la lengua de los que comprenden.

Es grande el esfuerzo que se ha hecho para respetar la pluralidad lingüística en los congresos, en las diversas instituciones. Pienso que para alguien que habla castellano la perspectiva es un poco diferente, porque es una lengua, la única que compite en cierto sentido con el inglés, por la población que habla español, por la importancia de la producción intelectual y literaria, que están para todas las obras inclusive en francés.

Hay un problema realmente de relevancia como lengua de comunicación o inclusive como lo vemos en la revistas más científicas, con la lengua de escritura. Hay muchas revistas que se escriben únicamente en inglés y esto es importante para las disciplinas de las ciencias humanas, en las cuales la manera de escribir es parte integrante de la manera de pensar. Me parece que aquí hay una consecuencia política de traducciones, nadie puede conocer todas las lenguas del mundo, de esta manera la traducción es un elemento clave.

Veo el problema de la lengua de esta manera, es decir, una transformación gráfica, sintáctica, gramática, léxica y la dominación de un imperialismo lingüístico que se esclarece inclusive cuando la lengua escrita no es el inglés sino la otra lengua, pero que se escribe como si fuera inglés. Y también está el problema, que era el tema de un libro de Umberto Eco, de la defensa de un pluralismo lingüístico, pero que supone que no va a existir por la buena voluntad de los individuos, que implica esfuerzos políticos, pedagógicos, editoriales e intelectuales. Esta sería una vertiente de la cuestión entre cultura escrita y lengua.

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

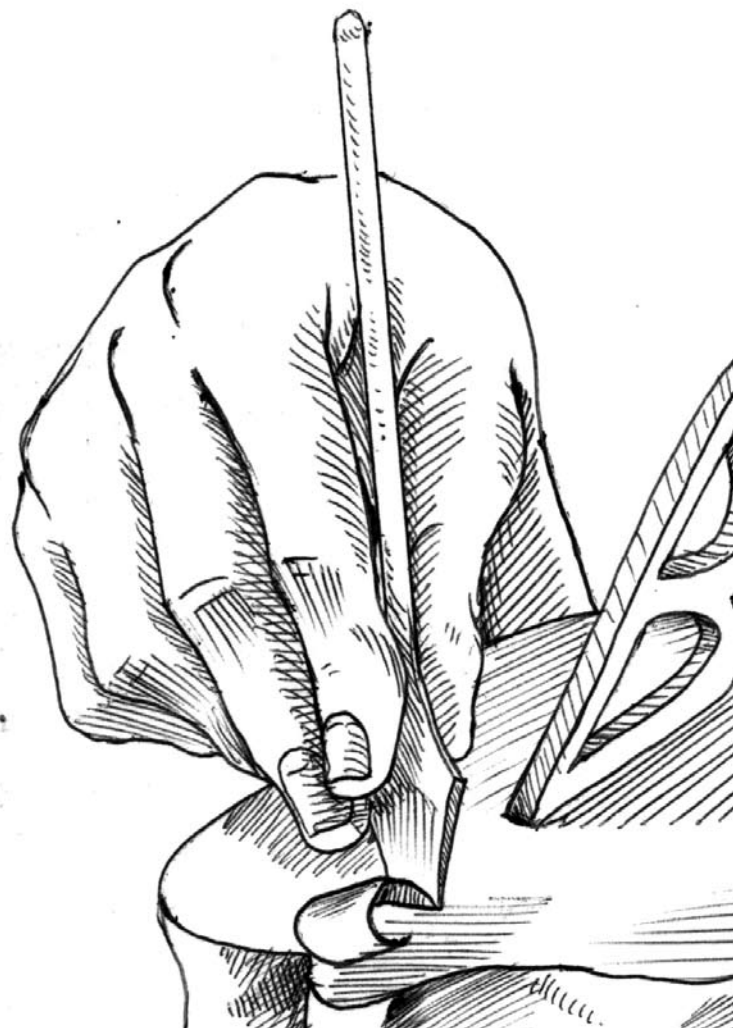
El hecho de que ya no existan tantas obras de teatro, el hecho de que a veces se hable de la muerte de la novela, el hecho de que ya la poesía no tenga tanto impacto cultural, me sugiere lo siguiente: ¿hay alguna explicación histórica para comprender la relación entre el desarrollo de la cultura escrita y la aparición y desaparición de los géneros literarios?

No sé, es una buena pregunta a la cual hay que darle una buena mirada histórica desde los

géneros. Podemos decir que la matriz está establecida desde la antigüedad y el repertorio canónico de los géneros está establecido desde la historia. *La poética* y el libro buscado en *El nombre de la rosa*, que es una comedia. Aunque los géneros están más o menos establecidos, hay una serie de evoluciones muy importantes.

La primera tiene una relación entre momentos históricos o sociedades históricas y la dominación de tal y tal género, particularmente, si se piensa en la capacidad de los géneros de plasmar representaciones colectivas. Si pensamos en los siglos XVI y XVIII, en Inglaterra y España, la comedia o el teatro como una actividad, como en el cine de hoy, a la que asistía mucha gente que no necesariamente sabía leer ni escribir y, sin embargo, en los corrales de la comedia encontraba los temas más fundamentales sobre el poder, las relaciones entre los seres y las pasiones.

Se ve que aquí había una fuerza pero al mismo tiempo se puede decir que no sucedía lo mismo en Francia. El teatro, en el mismo período, se mantiene más como un teatro de la corte, un teatro de los colegios. En París sí hay en el siglo XVII, con Molière evidentemente, salas cerradas, pero que no corresponden, de ninguna manera, al inmenso público. Hay dos mil o tres mil en *El globo* de Londres. Así que, en el mismo período,



hay países que tienen muchas semejanzas en un cierto sentido y unas diferencias que otorgan al teatro un papel particular en el mundo español, en Castilla, en Aragón, en Portugal. En Inglaterra hay una variación interesante que supone toda una investigación para explicarla. Considero que en el caso inglés hay una relación conflictiva o de apropiación entre el teatro y la iglesia; la referencia bíblica y naturalmente la Biblia traducida en inglés como un zócalo común.

Por ejemplo, en el siglo XIX la fuerza de la novela se liga en toda Europa occidental con la multiplicación de las formas de publicación. A partir del momento en que la misma novela aparece cada semana, cada día, en el periódico, surgen las publicaciones por entregas, emergen los fascículos sucesivos, aparecen los libros para los gabinetes de lectura, en donde se dividían las obras para poder darlas en préstamo a diversos lectores pero de manera fragmentada. La antología aparecía desde el siglo XVIII en formas abreviadas. Nadie ha leído las novelas de Richardson. Mucha gente ha leído textos abreviados de Richardson o lo que constituía el repertorio de las bibliotecas populares. Surgieron iniciativas editoriales en Francia, en Inglaterra y España para proponer la lectura de los clásicos en formas baratas, en series homogéneas que permitían a los lectores populares comprar a bajo precio y, finalmente, la aparición

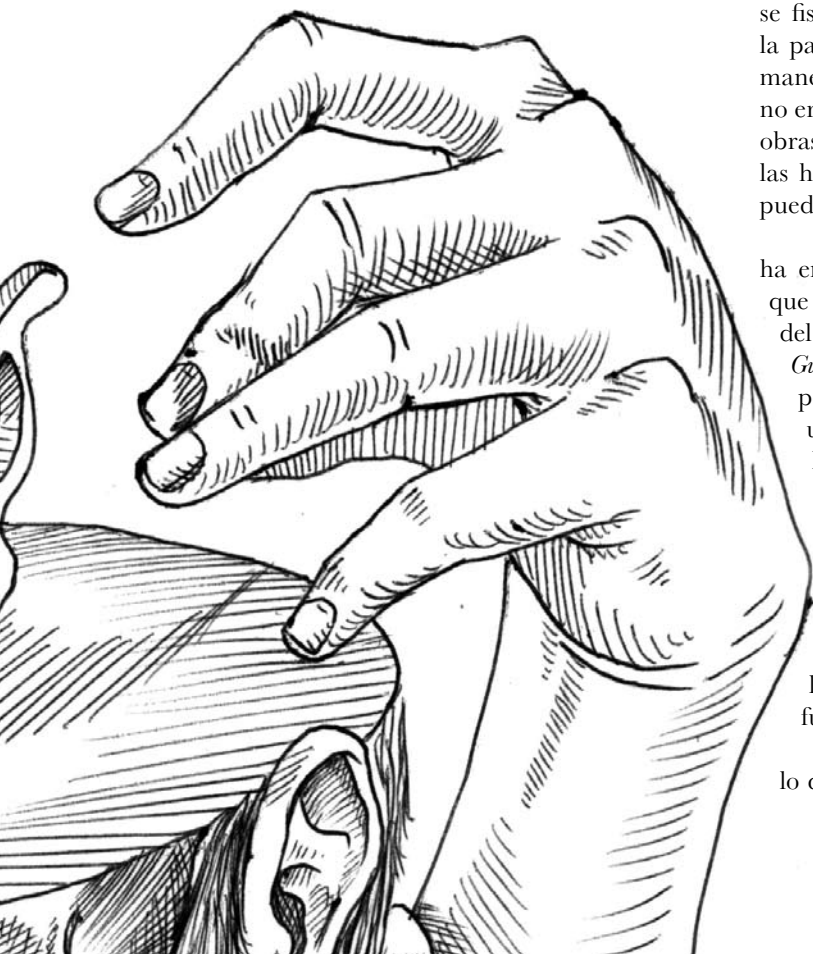
de la construcción del saco de lectura; el escritor, el novelista fue consagrado como rey.

Todo esto explica por qué la novela sustituyó al teatro, que era importante, como género capaz de plasmar la representación colectiva. Hasta tal punto, que hay un estudio reciente sobre las cartas mandadas a algunos de los novelistas, Balzac, Eugene Sue, el autor de *Los misterios de París*. La gente escribía estas cartas utilizando el léxico y las intrigas, para expresar su propia vida en la lengua de la ficción, de la manera más auténtica. Y esta paradoja es una ilustración de la fuerza de la novela.

Pero, ahora, aquí hay una relación claramente con la omnipresencia de la novela. A través de los siglos XVI y XVII había una omnipresencia teatral por una circulación más limitada de los textos narrativos y, al revés, en el siglo XIX hay gente que va a los teatros, pero hay una omnipresencia de la novela porque está presente en todos los nuevos géneros editoriales. En la prensa, en las comunicaciones por entregas y en las colecciones populares. Entonces se ve que hay una primera definición y como segunda, la más fundamental, tal vez sería la idea que tenemos cuando hablamos de literatura. Hay una literatura griega y hay una literatura medieval. Pero el concepto de literatura, tal como lo construimos, supone, en general, una relación entre el texto y un autor, presume la originalidad de la obra, e implica la propiedad intelectual sobre la obra, consecuencia de los derechos de autor. Todo esto se fiscalizó en el siglo XVIII. Anteriormente, ni la palabra ni el concepto existían de la misma manera, es decir que el criterio de originalidad no era el primero si usted era escritor a partir de obras ya existentes. Se supone, hoy en día, que las historias pertenecen a cada uno, que no se puede aceptar una situación de plagio.

En el Siglo de Oro cada texto importante ha encontrado una continuación por un autor, que no era el autor de la primera parte. Caso del Quijote con Avellaneda, lo mismo con el *Guzmán de Alfarache* y con *La Celestina*. No se podía hacer un pleito como se haría hoy, por un robo de personajes o por el robo de una historia. Hoy las historias, los personajes y las intrigas, pertenecen a cada uno. Y se ve que, en el mundo literario de hoy en día, se da importancia al tema de los derechos de autor. Por eso se ven muchos pleitos de editores y autores contra el plagio, contra el *Down load* de la computadora. Es un mundo literario que tiene una dimensión económica fuerte, que tiene una concreción jurídica.

En el siglo XVII lo jurídico era únicamente lo que concernía a los libreros editores; cuando





Inclusive las palabras, las citas, las referencias no son personales. Es como otro mundo ideal. Esto para decir que estamos prisioneros de las palabras



un librero editor tenía un privilegio o un *copyright* sobre una obra, los otros debían respetarlo; el texto era monopolizado durante un cierto período como un bien inmaterial, como una propiedad. Los autores no tenían ningún papel en esto, durante este siglo no recibían dinero, recibían ejemplares de las ediciones que le permitían buscar una protección, un mecenazgo. Se ve que es un mundo completamente diferente. Inclusive palabras que parecen tan originales no pertenecían a los autores: *to be or not to be* es un ejemplo de gramática de la época y se puede mostrar como Shakespeare está utilizando este tipo de lugares comunes. La diferencia es que los utiliza para producir un efecto poético, estético, político e intelectual fuerte, y aquí se introduce la diferenciación; no quiero decir que Shakespeare era tal como los otros autores, pero se debe, en primer lugar, estudiar más a Shakespeare dentro del mundo de su época.

¿Por qué ese interés por Shakespeare?

Inclusive las palabras, las citas, las referencias no son personales. Es como otro mundo ideal. Esto para decir que estamos prisioneros de las palabras. Para hablar, por ejemplo, de la literatura del Siglo de Oro, de la literatura de la Inglaterra isabelina, debemos siempre pensar la discontinuidad fundamental que se estableció con la ideología prerromántica y romántica de la literatura.

Hay una relación inmediata, transparente, entre la vida, la experiencia, los sufrimientos, las felicidades y la escritura. Es lo que fundamenta todas las biografías de los escritores. Se busca la vida en las obras, se busca la obra en la vida. La biografía más reciente de Shakespeare, por ejemplo la magnífica de Stephen Greenblatt, está basada sobre este principio. Pero si se lee, como lo hacía Greenblatt en otros trabajos, la condición de producción de los textos, naturalmente con otro género de tipos teatrales, en los siglos XVI y XVII, se leían todas las demandas de los directores, de las compañías, de los propietarios de los teatros, se buscan temas que ya han existido en una u otra forma, se escribe con una antología de lugares comunes; algunas veces no más que esto, otras veces sí hay una capacidad por parte del escritor. Puede ser Shakespeare.

¿Por qué el interés por Shakespeare? Porque efectivamente, cuando hay una ideología romántica, en un cierto sentido todo está resuelto al

momento de empezar. Hay un genio singular del escritor que se traduce en la belleza de su creación. Si se está en un mundo social de cada forma de escritura, la discusión se vuelve más complicada: ¿por qué Shakespeare y no Middleton?, ¿por qué Shakespeare y no Fletcher? Cuando no era necesariamente Shakespeare, Shakespeare, sí, vendía, pero no de la manera tan destacada como lo hizo después. Vendía textos pero la gente, a partir de cierto momento, puso el nombre de Shakespeare en las portadas inclusive de las obras que nunca había escrito, porque el nombre lo hacía atractivo. Lope de Vega se quejaba de que había muchas comedias que circulaban con su nombre y nunca las había escrito. De tal manera que el plagio era al revés, no era poner el nombre sobre un texto robado, sino difundir un texto con un nombre robado.

Entonces, pasando a Shakespeare, si se plantea esto como la continuidad de una forma individual dentro de un paradigma, en el cual la originalidad singular no es el primer elemento, se resuelve todo el tema de la construcción canónica de Shakespeare a partir de 1623, cuando dos de sus ex compañeros de la compañía teatral deciden reunir sus comedias, historias y tragedias. Si no lo hubieran hecho, sería otro Shakespeare; empezando por el hecho de que la mitad de las obras publicadas en 1623 nunca habían sido publicadas antes, es decir, era un continente de textos perdidos del mundo de la literatura.

LAS OBRAS PERDIDAS DE SHAKESPEARE

Cervantes y Shakespeare fueron autores contemporáneos. Sin embargo, parece que mientras Cervantes no tenía idea de Shakespeare, Shakespeare tenía conocimiento de Cervantes. ¿Cómo es eso? ¿Podría hablarme de las obras perdidas de Shakespeare?

Es que dentro de este continente de textos perdidos, como en el caso de la antigüedad griega, aquí conocemos algunos textos únicamente a partir de las citas de estos textos en otras obras, un universo de textos perdidos. En el caso del teatro isabelino se piensa que quizá el sesenta por ciento de las obras nunca fueron impresas. Cuando se compara el número de títulos que conocemos, de diversas maneras, y el número de las ediciones

conservadas al menos con un ejemplar, se infiere que hay ediciones que posiblemente desaparecieron totalmente debido a su limitada tirada de 1.000 o 1.250 ejemplares, y que hay ediciones enteras que desaparecieron.

Pero en el caso de Shakespeare, sin el folio de 1623, la mitad de nuestro Shakespeare nunca había sido impreso. Había dieciocho obras impresas, de treinta y seis de ese primer folio, y dieciocho que nunca habían sido impresas. En ese caso se ve que la idea de los textos perdidos podía también ser aplicada a Shakespeare.

De los textos perdidos, menciono a dos: uno que no ha interesado mucho, se llama *Trabajos de amores perdidos*, que había claramente escrito Shakespeare, porque tenemos *Trabajos de amor ganados*, y que se entiende, porque el final de la última escena de *Trabajos de amor perdidos*, es como la apertura de una obra posterior, donde las doncellas vuelven a la corte de Francia, porque el rey falleció y claramente se puede esperar que van a volver a Navarra para encontrar a los príncipes enamorados.

El otro es *Cardenio*, de 1613, dos veces representado en la corte. En 1653 un librero quería protestar contra el cierre de los teatros, porque la revolución inglesa cierra los teatros a partir de 1642, para obtener propiedad de una serie inmensa de títulos y uno de los títulos es *Cardenio*, con los nombres de los dos autores, Fletcher y Shakespeare. A partir de este momento, el *Cardenio* perdido se volvió una obsesión dentro de la crítica shakesperiana. Si tuviéramos tres días más te podría contar cómo hoy en día hay gente que ha recuperado el *Cardenio*.



Pero lo más interesante es que *Cardenio* es un personaje, como se sabe, del Quijote, que participa en una intriga secundaria pero vinculada a las hazañas del caballero andante, que son los amores de *Cardenio* y *Lucinda*, y de su amigo *Fernando* y *Dorotea*, y que acompañan desde el capítulo de la Sierra Morena, hasta casi el final del libro, las aventuras de *Sancho* y de don Quijote. Porque don Quijote encuentra a *Cardenio*, que es un joven noble que por desesperanza de amor ha huido a la Sierra Morena, a donde don Quijote quiere entrar para hacer una forma de retiro, como *Amadís* o como *Orlando*, y lo ha encontrado. Después el cura y el barbero encuentran a *Cardenio*, encuentran a *Dorotea* y a *Fernando*, y las historias se mezclan.

¿Por qué en 1613 los dos dramaturgos, Fletcher y Shakespeare, han elegido el Quijote? ¿Por qué, si han elegido el Quijote, han elegido *Cardenio*? La razón de todo esto radica en problemas de recepción y apropiación de don Quijote. Este *Cardenio* perdido es un ejemplo, hay otras

comedias que fueron escritas a partir del Quijote. Y focalizando la atención general hasta mitad del siglo XVII sobre *Cardenio* y don Quijote apareciendo en una comedia de Guillén de Castro, en una obra francesa como un personaje cómico, que era como el gracioso de la comedia, pero la intriga fundamental era la historia de amores y desamores; finalmente todo acaba bien en la historia de *Cardenio*. Este es un tema.

El otro tema sería seguir esta historia de la obra perdida, hasta ahora, dentro del marco de la crítica shakesperiana o de la producción teatral ficcional inglesa. En el siglo XVIII, a partir de 1709, hay una serie de ediciones de las obras completas de William Shakespeare. Las dos primeras en 1609 y 1625 y la segunda, de Alexander Pope, quien fue uno de los editores.

El tercer editor, llamado Lewis Theobald, publicó en 1733 las obras de Shakespeare, desde una rama filológica muy interesante, volviendo a los textos originales. Theobald es un filólogo y editor destacado para la historia de la edición crítica y la historia de la filología. En 1727 hizo representar una obra teatral que conocida como *La doble traición*, que pretendía estar fundada sobre tres manuscritos y era una obra perdida de Shakespeare. Esta obra narra los amores y desamores de *Cardenio* y *Lucinda*, de *Fernando* y *Dorotea*, con otros nombres pero es, estrictamente, la historia del Quijote. Así que todo esto sería como la relación entre Cervantes y Shakespeare, y la mediación sería la obra de *Cardenio* de 1613. Aquí el problema sería la relación del siglo XVIII con Shakespeare y con Cervantes, que es otro tema muy interesante.

 **¿Por qué el interés por Shakespeare? Porque efectivamente, cuando hay una ideología romántica, en un cierto sentido todo está resuelto al momento de empezar. Hay un genio singular del escritor que se traduce en la belleza de su creación** 

Se puede decir que don Quijote es más que una novela del siglo XVIII que del siglo XVII, porque es una novela cuya tema no es únicamente la locura divertida y graciosa de don Quijote. El tema es la lectura. La lectura como peligro, la lectura como instrumento, porque don Quijote es un personaje dividido. Cuando habla, está totalmente loco, ha proyectado su lectura sobre el mundo y los libros han entrado en su memoria libresca. Pero cuando habla de otras cosas y, claramente,

porque ha leído otros libros, habla de una manera muy cuerda y sensata, esta ambivalencia de doble relación con los textos le ha dado una imagen en el siglo XVIII. La lectura que podía conducir a la quimera, toda la denuncia del exceso de lectura y, por otro lado, la lectura como el instrumento del aprender, del saber, del conocimiento.

Pienso que don Quijote encarna esta ambivalencia que es más fuerte en el siglo XVIII que en el XVII. La prueba de esto es que en Inglaterra, a partir de 1687, hay más de diez traducciones nuevas de la obra. Aunque cada vez se dice nueva, utilizan la previa. Hay un flujo ininterrumpido de traducciones del Quijote, lo que lo hace un libro fundamental del siglo XVIII en Inglaterra y en Francia.

En relación con Shakespeare es que, por un lado, se presentan los primeros esfuerzos filológicos de recuperar el texto tal como el autor lo había escrito, lo que supone todo un saber filológico. Theobald había leído los otros dramaturgos para ver lo que era específico en la escritura de Shakespeare, había buscado las primeras ediciones. No estaba satisfecho únicamente con el folio o los folios de 1620. Hay una actitud filológica, un poco de la misma manera, en que al mismo tiempo se define una filología clásica con los textos de la literatura o, más peligroso, una filología bíblica para establecer las variaciones del texto bíblico. Pero, por otro lado, al mismo tiempo, para acabar con las otras adaptaciones, porque Theobald había adaptado no únicamente el *Cardenio* perdido y no podemos saber lo que hizo. Pero había adaptado

Ricardo II, y sometido a una rescritura total. De esta manera, el mismo individuo que tiene un respeto filológico por el texto editado, cuando adapta para el teatro, inventa totalmente una nueva historia, suprime escenas, modifica el desenlace. Hay una ambivalencia, que un crítico shakespeariano ha hablado de una relación esquizofrénica con Shakespeare. Respetado y violado.

SOBRE LAS LECTURAS ROMÁNTICAS

¿Estamos ante una nueva lectura de Shakespeare y Cervantes? En el sentido de que, como usted decía, se habían leído románticamente las obras de estos autores, ocultando otros sentidos. ¿Se deja un poco de lado esa interpretación romántica?

Empieza a reforzarse, particularmente, en el momento del romanticismo con las ilustraciones y el tercer don Quijote que no es más gracioso, que no es más lector. El lector loco-cuerdo, es el don Quijote romántico que sueña con un mundo imposible, que sería mejor del mundo tal como es. Lo que explica toda la importancia de Cervantes para el movimiento socialista, para las publicaciones críticas que han venido en el siglo XIX, utilizando como título don Quijote.

Es el hombre que dice una verdad ocultada pero que es una verdad que no se puede soportar y, finalmente, el desencanto es un fracaso, pero un fracaso admirable. La tradición de esta lectura romántica, me parece que está dicha factualmente en las ilustraciones de Gustave Doré en las ediciones del siglo XIX. Y también hay en Inglaterra un personaje solitario, un personaje víctima de nosotros, un personaje que combate por un sueño imposible. Hasta las adaptaciones teatrales más recientes.

Había una adaptación del cantante belga Jacques Brel, *El hombre de la Mancha*, y la canción más importante de *El hombre de la Mancha* tiene como título "Un sueño imposible". De esta manera, todo este acto de recepción romántica de Cervantes existe, paralelamente, a la recuperación romántica de Shakespeare. Ésta nació un poco antes, en el siglo XVIII en Inglaterra y se vinculó con los grandes actores románticos, como Garrett, y con las primeras traducciones en francés. Quien lo tradujo de forma completa y románti-



De esta manera, todo este acto de recepción romántica de Cervantes existe, paralelamente, a la recuperación romántica de Shakespeare

ca por primera vez, fue el hijo de Victor Hugo. Cuando Victor Hugo estaba en las islas de Guernsey y Jersey, exiliado por el segundo imperio, él hacía fotografía y su hijo había comenzado a traducir a Shakespeare.

Un ejemplo magnífico de lectura romántica sería el monólogo *to be or not to be, that is the question*. La interpretación romántica que va hasta el siglo XX, es una reflexión profunda sobre el destino humano. Pero en el siglo XVII *to be or not to be* era una forma de parodia o de apropiación de un discurso académico universitario, cuando se debía estudiar una afirmación, su contrario y luego hacer una conclusión.

Y aquí el argumento es: es mejor ser o no ser y después todo el texto está construido como una cuestión universitaria. En la cual se establece una relación entre la cuestión y su situación. Pero no es tan fuerte porque, según las primeras ediciones, este momento del *to be or not to be* está en diversos momentos de la obra. Es como un pasaje destacable que se puede poner aquí o ahí. Y la forma, es esta forma de la cuestión, lo que explica porque el primer verso es *to be or not to be: that is the question*.

Question, no es la cuestión filosófica profunda de un interrogante sobre la vida, es la *question* académica en la que se plantean dos afirmaciones contradictorias, cuyo razonamiento se debe reducir a una conclusión: *Whether 'tis nobler in the mind to suffer*. Es la articulación de la *question*. Lo anterior, para caracterizar a Hamlet como un joven estudiante que había vuelto de Wittenberg, la universidad alemana. Fue un momento de apropiación de un género académico por parte de la cultura dramática y era esta relación, pero muy diferida entre la obsesión de Hamlet y su manera de razonamiento, que venía directamente de su cultura académica universitaria. Para ilustrar lo anterior, se puede evocar la escena iconográfica del cráneo, con la mano levantada, que es profundamente válida, porque se corresponde con el momento de la representación.

Es interesante saber que es el resultado de un trabajo de apropiación, es decir, que este texto puede ser apropiado por otro contexto al que no está totalmente ligado. Y se puede disfrutar de este texto sin saber lo que estoy diciendo ahora. Es interesante saber lo que estoy diciendo ahora, si se interesa por el proceso de transformación de un texto, sin que el texto cambie, aunque el mundo cambie. Pero no todos los textos pueden resistir a este cambio del mundo, por razones de construcción de un canon o por razones de la densidad del texto. En un cierto sentido, Shakespeare escribió algo que estaba más allá de lo que pensaba escribir.

¿Qué sería entonces un texto clásico?

Se podría definir un clásico como la capacidad de cierto texto de transformarse, sin que el texto cambie, aunque el mundo cambie. De esta manera, se considera al texto, en este nuevo mundo, como un texto contemporáneo. Esta definición de un texto clásico sería diferente de la definición de una obra canónica. El canon podía suponer más el papel de las instituciones para excluir, porque el canon tiene como primer objetivo excluir. La definición de clásico sería algo más interno a los textos, algo como su capacidad de superar fronteras cronológicas, lingüísticas, culturales y de peregrinar dentro de las sociedades de todos los tiempos.

LAS LECCIONES DE LOS MAESTROS

Una última pregunta: George Steiner escribió un libro que habla sobre las lecciones de los maestros, sobre el legado de conocimiento que dejan a la humanidad. ¿Quiénes han sido sus maestros?

He tenido los maestros de papel: Lucien Febvre, Marc Bloch, Braudel y Foucault. Y considero a dos maestros reales que no han sido tan conocidos; un historiador llamado Denis Richet, quien falleció muy joven, y que tiene un libro magnífico traducido al castellano sobre la sociedad francesa de la Francia moderna. El otro, afortunadamente está vivo, se llama Daniel Roche, y ha trabajado sobre la cultura material, la cultura popular, París en el siglo XVIII y las academias de provincia. Daniel Roche fue profesor en el *Collège de France*, y se jubiló recientemente. En un cierto sentido, mi presencia en el *Collège de France* tenía algo que ver con una tradición de la época moderna, de los siglos XVI, XVIII y de historia cultural.

Richet y Roche son los dos maestros, en este sentido, de los que aprendí cómo se hace una conferencia, cómo se construye un curso y cuáles son los requisitos que hay que respetar cuando se publica un libro.

Denis Richet siempre empezaba con la historiografía de un problema. Para luego poder ligar y conocer el estado del arte del tema. Era una antigua tradición alemana de la filología del siglo XIX, conocer el estado de la cuestión. Y Denis Richet empezaba de esta forma cada presentación de un tema histórico. Roche era un hombre de quien se podía aprender cómo trabajaba, como en un taller. Los historiadores no tienen el genio poético misterioso de los escritores: son artesanos que trabajan dentro del taller de la historia. ♦

OTRAS VOCES

