

Cervantes y Shakespeare: Coincidencia de fechas en un tiempo sin tiempo

Lisa Block de Behar

Lisa Block de Behar

lisabehar@netgate.com.uy

Es docente de Fundamentos Lingüísticos de la Comunicación en la *Universidad de la República* (Uruguay), seminario desde donde desarrolla varias bibliotecas digitales en las redes de la *Facultad de información y comunicación* sobre autores nacionales del pasado y publicaciones periódicas del Uruguay desde la introducción de la imprenta.

Doctora en lingüística por la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, París, fue profesora de Teoría Literaria y Lingüística en el *Instituto de Profesores Artigas* y de Teoría de la Interpretación en la *Universidad de la República*, donde dirigió la Licenciatura de *Ciencias de la Comunicación*. Dictó cursos, seminarios y conferencias en universidades de América, Europa e Israel.

Es autora, entre otros varios libros, de *Derroteros literarios. Obras y autores que se cruzan en tierras del Uruguay*, Montevideo, 2015; *Borges, the Passion of an Endless Quotation*, New York, 2014. *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*, Buenos Aires, 2009; *Borges. La pasión de una cita sin fin*, México, 1999; *Borges ou les gestes d'un voyant aveugle*, Paris, 1998. *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, México y Buenos Aires, 1990 y *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura silenciosa*, México, 1984.

Obtuvo el premio "Xavier Villaurrutia" al ensayo literario en México, y el "Premio a la investigación" de la Fundación Alexander von Humboldt de Alemania.

Resumen:

Una vez más recurriré, y la recurrencia es previsible, a esa noción, que Aristóteles llamaba *tópicos*, que sigue vigente, como esos y otros *lugares comunes*. De ahí que, sin apartarme de tales nociones fundacionales, me referiré a Cervantes y, en cierta manera, a *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, así como a Shakespeare y a *The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmark*, para abordar el tema del presente Congreso, aunque en lugar de tratar esas obras directamente, aludiré a ellas a partir de algunas de las muchas parodias, que no les han faltado. Una, insoslayable, "Pierre Menard, autor del Quijote", de Borges (*bien sûr*, decía Gérard Genette cada vez que lo nombraba, dando esa referencia tan necesaria como implícita); otra de Jules Laforgue, una de sus *Moralidades legendarias*: "Hamlet o las consecuencias de la piedad filial". Si se entiende por *parodia* la imitación satírica de una obra seria, de la que se deriva una trasposición irónica o cómica, ambas se ajustarían, con sendas diferencias a la definición convencional pero, más allá de sus particularidades, no siempre será posible distinguirlas porque así como las fechas coinciden, también las parodias tienden a confundirse. Espero que esta confusión no prevalezca.

Palabras clave: Tópicos-Parodias de los clásicos de Shakespeare y Cervantes. Pierre Menard-Jules Laforgue

Cervantes and Shakespeare: Coincidence of dates in a timeless time

Abstract:

Once again I shall draw upon, and this is foreseeable, the notion that Aristotle called *topics*, which remains in effect, like those and other *common places*. Thus, without taking distance from such foundational notions, I shall refer to Cervantes and, in a certain manner, to *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* as well as to Shakespeare and *The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmark*, to address the subject of this Congress, although rather than treating these works directly, I shall allude to them from the starting point of some of the many parodies. One,

unavoidable, ‘Pierre Menard, author of the Quijote’, by Borges (*bien sûr*, Gérard Genette would say whenever naming it, providing this both necessary and implicit reference); another by Jules Laforgue, one of his *Moralidades legendarias*: ‘Hamlet or the consequences of filial piety’. If *parody* is understood as satirical imitation of a serious work, from which an ironic or comic transposition derives, they would both fit, with their respective differences with regard to the conventional difference but, beyond their particularities, it will not always be possible to distinguish between them because, just as the dates coincide, parodies also tend to be confused. I hope such confusion will not prevail.

Key Words: Topics-Parodies of Shakespeare’s and Cervantes’ classics- Pierre Menard-Jules Laforgue.

—Sancho, Sancho —respondió don Quijote—, tiempos hay de burlar y tiempos donde caen y parecen mal las burlas.

Donde se cuenta lo que en él se verá. CIX,

We have been so used to this tragedy that we hardly know how to criticise it any more than we should know how to describe our own faces.

William Hazlitt: *Characters of Shakespeare’s Plays*

¿Quién resiste á la alegría del buen vivir que infunde Cervantes? Esa expresión de risa involuntaria dibujada en los labios del lector vale las más alambicadas filosofías.

Alberto Nin-Frías “Cervantes”

La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie.*

Borges “Everything and Nothing”

Transcurre el año de gracia de 2016 y en este su quinto mes habrá que aproximarse a esas celebridades que, obituarios y necrologías al día, se evocan hoy después de cuatro siglos. Si bien son las letras las que nos interesan, llama la atención, incluso a quienes los conocimientos de la cábala y la gematría nos son ajenos, que aparezcan varios 16 en esta doble celebración: 2016, 1616, 1616. Cinco menciones, por lo menos.

Si son los aniversarios y las fechas las que nos reúnen hoy, en este Congreso, no debería pasarse por alto esta coincidencia de números, aunque se argumente que coinciden por mera casualidad, lo que también es verdad, en parte. Ese enigma que es el azar suele esquivar saberes racionales y prescindir de datos estadísticos apelando a exactitudes matemáticas pero sin descartar la eventualidad de otras probabilidades, a las que la propia estocástica¹ alude. ¿Cómo acceder a los misterios de los números, que son igualmente ‘figuras’ (ingl. *figures*)? ¿Simplificaría esas antiguas creencias judías que acreditan la mística numérica oponiéndola a métodos probablemente más lógicos pero menos precisos? Como sobre gustos hay mucho escrito, también hay sobre las interpretaciones, pero nada definitivo.

De acuerdo con tales procedimientos, a cada letra le correspondería un valor numérico, de modo que el intérprete la cifra y descifra según su clave hermenéutica, más la fe que deposite en ella. De ahí que también esta vez las cifras cuentan.

Desconociendo esos procedimientos, sabiendo apenas que existen, me atrevería a hacer una interpretación cuantitativa circunstancial. Solo que, en lugar de pasar de letras a números, me baso en las fechas ya señaladas y las cifro en ‘dieciséis’, que es el número atómico del azufre en la tabla periódica de Mendeleiev, un elemento, el azufre, al que se ha asociado el ominoso olor del diablo y, lo que no es diferente, a los gases malignos del infierno.

¿De dónde proceden tales supersticiones? Por una parte, son varias las menciones bíblicas que aluden a ese efecto destructivo del azufre. Bastaría recordar la destrucción de Sodoma y Gomorra, aniquiladas por lluvias de azufre y fuego, así como las referencias evangélicas y apocalípticas que ratifican esa devastadora connotación sulfurosa. No estaría de más tener presente el humo espeso que se desprende de los cráteres del infierno que son los volcanes, bocas del Averno, y las destrucciones y violencias satánicas en las que el fuego y el azufre arrasan, violencias que turban la visión y aterran desde siempre.

Ahora bien, convengamos en que las fechas coinciden por pura cábala, es cierto, pero también es cierto que *cábala* en hebreo significa “recepción” así como “tradición”, formas de prolongación y multiplicación cultural en ambos casos.

“La Casualidad cambia todo” decía Charles S. Peirce, un filósofo que estudió las casualidades, así que conviene recordar que esta coincidencia cronológica, determinante del Noveno Congreso de la *Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, se ha convocado según la consigna de “Tradición y ruptura”.

Además de apostar lúdicamente al juego que estos rodeos hermenéuticos introducen, me interesa, sobre

todo, darle una bienvenida continuidad a este Congreso con respecto al congreso anterior ya que se intenta contribuir a consolidar una tradición que bien requiere y merece APLU.

Por eso, si el VIII Congreso de la Asociación se convocó para abordar el escabroso tema de las *Literaturas infernales*, estas misteriosas coincidencias de símbolos numéricos y símbolos químicos, serían un trámite más para considerar esa continuidad que no se opone a la ruptura. Al contrario, tradición y ruptura son las caras de una misma moneda, indisociables y recíprocas.

Dieciséis, azufre, infierno forman una serie numérico-químico-teológico-hermenéutica que nos trae de lleno al día, a la fecha y al tema de hoy.

Entonces, contra los ardidés satánicos, predestinados a destruir y separar, pretendo reunir esos antecedentes y adelantar que “tradición y ruptura”, son términos opuestos pero necesarios, solidarios. De ahí que trate de encarar ambas, continuidad y ruptura, a partir de dos obras, las más célebres de los más célebres autores sobre los que deseamos volver durante estos días. Me refiero a *Don Quijote* y *Hamlet* y, en lugar de “La tradición de la ruptura” de la que hablaba Octavio Paz, que atribuye a la modernidad la introducción de una profunda fractura en el tiempo, nos comprometemos a observar esas obras a partir de cierta ruptura paródica, adoptando una perspectiva que concilia tradición y ruptura, recuerdo y desacuerdo de voces diferentes, referencia e irreverencia a la par.

Respecto a Shakespeare, William Hazlitt (1778-1830), en su libro *Characters of Shakespeare's Plays* (1817), denunciaba la dificultad de aproximarse a una figura distante, rodeada de una aureola que ilumina demasiado, tanto que ilumina y nos encandila a la vez, un deslumbramiento la oculta a la mirada inmediata o ‘inmediada’ (si algo así existiera).

Con respecto a Hamlet, Hazlitt decía en los siguientes términos:

Nos hemos acostumbrado tanto a esta tragedia que ya no sabemos cómo criticarla de la misma manera que difícilmente sabríamos cómo describir nuestra propia cara.

[We have been so used to this tragedy that we hardly know how to criticize it any more than we should know how to describe our own faces].

Si así se pronunciaba Hazlitt hace dos siglos, qué diríamos ahora cuando el aura de prestigio alrededor de *Hamlet* crece día por día. Ayer, por ejemplo, veía *Final de partida*, de Samuel Beckett, y no sorprende que el

protagonista se llame Hamm, un Hamlet a medias, diría. El día antes visitaba una exposición sobre un cuento de Onetti, la curadora cita a Hamlet. A tal punto Hamlet nos es familiar que es muy difícil adoptar la distancia necesaria que requiere toda perspectiva crítica.

Aunque desde hace tiempo me propuse no citarlo, era previsible que para abordar el *Quijote* no podría evitar a Borges (y pido disculpas por la obsesiva recurrencia a un autor de cuyas maestrías no logro apartarme). Sin alejarme demasiado, recurriré a una lectura trans-textual y paródica de *Hamlet* a partir de Jules Laforgue, este poeta casi compatriota, que supo crear un “tono Laforgue”, un registro propio, disonante y original, una misma voz irónica que podría articular a los cuatro, Shakespeare, Cervantes, Laforgue y Borges.

Aquí estamos en Montevideo, a cuatrocientos años de la muerte del Príncipe de los Ingenios, y la del mayor Bardo británico, el poeta de los poetas, es decir, de sus respectivos ingresos a un tiempo sin tiempo, sorprendidos todavía ante una coincidencia de fechas que, si se deben al azar, ilustran o confirman la creencia de que las coincidencias se dan en el Cielo, como quien dice en la Eternidad y desde esta perspectiva temporal, terrenal, nos siguen asombrando.

Sin temor a caer en el lugar común ya que según Aristóteles es el que proporcionaría el mejor argumento, me permito ceder a la tentación de preguntar, una vez más, el consabido dilema:

¿Fue Shakespeare quien escribió sus obras o su venerado nombre ocultó, entre sus brillos rutilantes, otras identidades? Aunque su existencia vital, o esa identidad biográfica ya no importen, o nunca hayan importado demasiado. Pensando en Fernando Pessoa diría que Shakespeare es un “heterónimo” a la inversa, ya que un solo nombre, impuesto por el registro civil o por la crítica filológica, habría resultado de la conjunción de varios otros nombres.

Alphonse Allais (1854-1905), humorista, satírico, un genio de ingenios él también, burlaba la cuestión diciendo:

Shakespeare jamás existió. Todas sus obras fueron escritas por un desconocido que tenía su mismo nombre.

[«Shakespeare n’a jamais existé. Toutes ses pièces ont été écrites par un inconnu qui portait le même nom que lui».]

Desde antaño, como bien se sabe, los investigadores hablan del filósofo Francis Bacon (1561-1626), otros de Christopher Marlowe (1564-1593); otros, muchos menos, invocan a John Florio (1553-1625), ese genio humanista, ejemplo típico del Renacimiento, refinado

filólogo, y lingüista erudito. Traductor de los Ensayos de Michel de Montaigne, nació en Londres, hijo de un judío procedente de Italia. Otros sostienen que fue Edward de Vere, conde de Oxford, un noble de vida agitada, de enredos cortesanos que bien pudo haber trasladado sus propias aventuras personales al escenario, como explica Pierre Bayard en *¿Y si las obras cambiaran de autor?*².

El libro de Bayard, bastante reciente, del 2010, describe varios ejercicios similares pero, por minuciosos y detallados, no llegan a compararse con los dos párrafos que le bastaron a Borges para anunciar, divertido y profético, el acontecimiento literario del siglo que es “Pierre Menard, autor del Quijote” más de 60 años antes.

Por otra parte, el propio título de Bayard también usurpa (y desgasta) una ocurrente conclusión de Borges.³

A esta altura y volviendo al dramaturgo británico, se podría suponer que todo el mundo bien pudo haber sido Shakespeare dado que Shakespeare se asocia a todo el mundo. Fueron tantos quienes se identificaron poéticamente con él o con sus personajes que esa visión universal fue origen del dilema que aún hoy se discute. Esta “cuestión” shakesperiana es aún una cuestión abierta, *a quest*: una interrogante y una búsqueda, ambos significados valen a la vez.

¿Por qué este ensañamiento con la identidad de Shakespeare, por qué tan cuestionada la autenticidad de su civil e individual existencia? Por un lado se sabe que suele ser peligroso jugar a las máscaras y en el teatro no hubo juego mayor que el suyo. Quien juega a ser otro, puede devenir otro, muchos otros y se olvida de sí mismo, de ser él mismo. También decía Hazlitt en el mismo libro: “Sucede que nosotros somos Hamlet” [*It is we who are Hamlet*].

Sin embargo, ¿por qué no se plantea nada semejante con Molière, Racine, Corneille, ni con sus personajes? Claro que sus fechas avanzan hasta fines del siglo XVII, pero no creo que en esa diferencia de épocas radique el conflicto.

Ni con Cervantes, si bien decía Julio Herrera y Reissig:

Cervantes fue el primero que introdujo en España las apariciones de sombras y figuras representativas en concordancia de su fenomenal imaginación y su ardoroso temperamento, lo que dicho sea de paso, no está de acuerdo con el buen gusto moderno y la verosimilitud, reina filosófica de la escena.⁴

Con la novela de novelas, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, se da por iniciada la novela moderna, que sigue siendo el modelo del que derivan innumerables versiones literarias, cinematográficas, dibujos animados, teatrales, plásticas, historietas, caricaturas, musicales. Habría que ver si su perma-

nencia responde a la flexibilidad clásica que facilita la adecuación a las teorías o modas hermenéuticas o, al revés, si las teorías se inspiran en los clásicos para formular sus pasajeras doctrinas. En realidad, la novela logra superar indemne esas crisis de la cultura que se enmarcan en teorías, en sus formas, que devienen fórmulas.

Dada esa fortuna literaria y artística, no sería aventurado conjeturar que, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1941), el archifamoso cuento de Borges, que ha contribuido a consolidar la cuantiosa fortuna cervantina, multiplicó citas, estudios, teorías, fantasías y especulaciones de toda índole, que parten de la imaginación teórica, crítica, irónica, humorística que fue su origen.

En todo caso se trata de una originalidad contradictoria que las cuestiona a ambas, tanto a la originalidad como a la imaginación que la provoca. ¿Acaso alguien se atrevería a defender la originalidad de las copias? Sí, y hay antecedentes valiosos de esa posición. (Una actitud más que literaria estética que se verá en otro momento).

No dudaría en presumir que, así como se considera el *Quijote* la novela de las novelas, se debería considerar este cuento de Borges, el cuento de los cuentos, un modelo narrativo pero, paradójicamente, de narración escasa o nula. Sin embargo, y a pesar de esa nada, suele ser referencia obligada, cuando de materia paródica se trata, o de teorías de la lectura, o de literatura comparada, o de ironías desconstructivas se abunda.

Si Mallarmé habló de “le poème critique” este cuento de Borges bien podría inscribirse en una presunta categoría de “cuento-crítica”.

Resulta muy significativo que, entre Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce o el propio Borges, Pierre Menard, figure entre las cumbres literarias de mayor fortuna del siglo XX. Decíamos que la trama, sutil, casi inexistente, más crítica que narrativa, cede a una discursividad irónica que contamina cada mención. Paradójica al extremo, se constata la fama de un autor que no existe, famoso por una obra que tampoco existe como propia sino que transcribe un discurso ajeno al pie de la letra (como quien dice al pie del canon). ¿Y de dónde sale tanta gloria? ¡¡¿Acaso la apreciación crítica unánime canoniza un plagio?!! Sería un verdadero escándalo. Habría que acusar, incluso, a Pierre Menard de haber anticipado esta cultura de *Cut and Paste* y hasta de haberla legitimado. ¿Cuántos plagios se habrán amparado en su ejemplo para reivindicar una discutible autenticidad? Pierre Menard es famoso, doblemente famoso, como autor y como personaje. Pero semejante a Shakespeare, semejante a Odiseo, también él es Nadie. Y, sin embargo, como pocos, el Menard, personaje del cuento, reúne y contrae en una sola figura todas las

funciones literarias: es un lector apasionado, un crítico metódico, autor de ensayos, un traductor, un poeta, un filósofo (se ocupa de Descartes, de Leibniz, de Russell). Según algunos estudiosos es solo un personaje literario, una máscara, una persona, un hombre o todos los hombres.

Diría en inglés *Men...ard*. Aplicaría en su caso las palabras de “*Everything and Nothing*”, la estampa que de Shakespeare hace Borges: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”⁵.

Son muchas funciones, muy detalladas tratándose de un solo personaje, pero, como si multiplicara por nada, por ‘cero’, la *cifra*, ár. *sifr*; que reúne todas las cifras, se excede y suprime a la vez, configurando el imaginario crítico, teórico y estético de una época en que sobreabundan los textos, las obras, y se desvanecen a la par.

En resumidas cuentas, Menard no hace más que sacar partido de la licencia lúdica que le habría otorgado el propio Cervantes al convertir a Alonso Quijano, un hidalgo caballero, en ‘un lector’, un lector crédulo que lleva a cabo toda suerte de aventuras pero sin salirse de su debida diégesis.

Sedentario, recluido, ingenuo, no sospechó que no debía tomar los libros de caballería tan al pie de la letra ni que las fantasías novelescas confundieran sus delirios de lector. ¿Habría sido Don Quijote un buen ejemplo de lo que se ha llamado ‘mala lectura’? ¿Es esa también la lectura errada de Pierre Menard? Considerando tales casos, es posible que la mejor lectura sea una suerte de *misreading*. El término es capcioso y no fue acuñado por Harold Bloom, ya que existía antes de que él trazara su *Map of Misreading* (1975). Ante el acontecimiento de lectura literaria que propicia Don Quijote, uno vacila porque no sabe si considerar buena la lectura de Alonso Quijano o, por el contrario, considerarla una experiencia ‘delirante’. En francés esa acción ambigua daría lugar a un buen y previsible juego de palabras ya que *délire*⁶, en este contexto, también podría entenderse como “desleer”.

Menard no es Cervantes, ya se sabe, y más que “autor del Quijote”, es su muy obcecado lector y, anacronismos al margen, también su personaje, ya que no se diferencia demasiado, *mutatis mutandis*, de Don Quijote y es tan Alonso Quijano como el que más.

En cuanto a Shakespeare, más allá de esa trillada cuestión del nombre, reivindicaría la fortuna de *Hamlet*, un nombre que da título a la tragedia, al personaje, al fantasma, asociado a la melancolía que prevalece. El drama representa la tragedia de la humana condición, a la necesidad de decidir, al castigo o salvación por el libre albedrío, pero sometida a las fatalidades, a la ambición del poder, al fratricidio (¿Caín y Abel?), a las dualidades de las palabras, esas espadas de doble filo, que a hierro hieren y a verbo matan.

Estas obras maestras precipitan imitaciones que el tono paródico, la gracia, la ironía, rescatan, porque ya existían en ellas.

Las burlas a la tragedia por excelencia abundan en la narración de Laforgue en “*Hamlet o las consecuencias de la piedad filial*” [“*Hamlet ou les suites de la piété filiale*”], de 1883, un cuento que se distancia de la escena aunque, a su vez, fue objeto de transformaciones paródicas y es Carmelo Bene quien, restituyéndolo de la narración literaria al espectáculo teatral, continúa la saga en reiteradas y “pervertidas” versiones, entre 1967-1994.

Por muy conocidas, la trama de la tragedia, la nobleza o sordidez de sus personajes, sus vicisitudes, sus citas, se prestan a las burlas que Jules Laforgue prodiga en ese cuento, una parodia que tanto celebra su fama como se ampara en ella para tergiversarla.

De la misma manera que la gran novela de Cervantes deviene un cuento, *Hamlet*, el drama por antonomasia, también deviene un cuento, una de las *Moralidades legendarias*⁷ de Laforgue. Si para Mallarmé todo el mundo existe para devenir un libro, se podría adecuar esa finalidad o fatalidad a las obras maestras que terminan, desde su diferente naturaleza, transformándose en otro libro o, por lo menos, en un cuento.

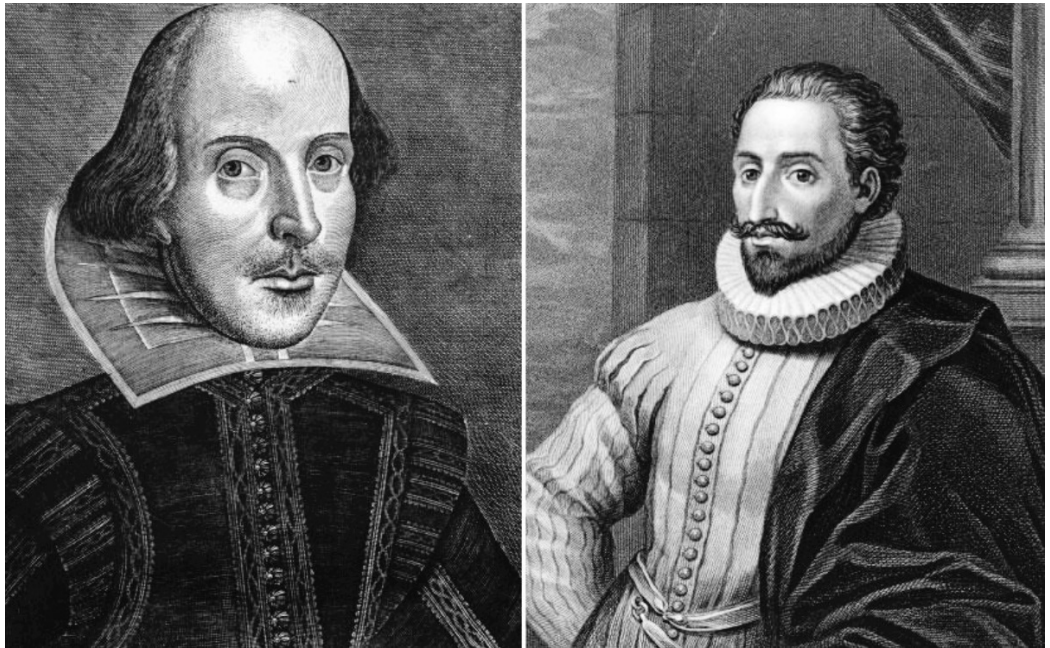
Su narración, animada por la ironía, atraviesa géneros literarios, recuperando mitos y leyendas, para trivializar su clásica sobriedad, mofándose de la *inflación* que las loas infligen a los monumentos del gran canon.

To be or not to be, el notable film de Ernst Lubitsch (1942) que se desarrolla en Polonia durante la ocupación nazi, también retoma, en registro paródico, la tragedia entrecruzando como en tantos otros casos la literatura con la historia, entre cánones y cañones, entre las letras y las armas, las ambivalencias de un tópico a las que Cervantes apela, con oficio y con ilustrada convicción.

Las palabras que el escéptico Hamlet repite, se confunden con el filo de su acero, pero solo en la escritura: “Palabras, palabras, palabras, espadas, espadas, espadas”. Un duelo doble (casi una redundancia) enfrenta a los personajes, las voces resuenan como el ruido metálico de tizonas cruzadas: “*wordswordswords*”.

El Hamlet del cuento de Laforgue, no deja de repetir las, alternándolas desde el principio con la igual triplicación del horror: “horrible, horrible, horrible”, sugiriendo que su Hamlet ya había leído el *Hamlet* y conocido el trágico desenlace.

La repetición cifra las duplicaciones de la parodia, esa ruptura contradictoria que produce una continuidad pero que se siente a contrapelo. “Ser o no ser”, vacila Hamlet en el drama; “*aixo era e no era*”, eso era y no era, dice y se contradice el exordio habitual de los narradores mallorquinos según Roman Jakobson. Son



William Shakespeare y Miguel de Cervantes

ambigüedades que desdoblan la ficción para insinuar que en parte no es tan ficticia ni la realidad tan real sino realista apenas.

Como se sabe, Karl Marx presumía que G. W. F. Hegel debió haber dicho “en alguna parte, que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen dos veces”. Pero (prosigue Marx) Hegel se olvidó de agregar que aparece “una vez como tragedia y la otra como farsa”. Yo diría que, a su vez, Marx se olvidó de agregar que esa sentencia rige no solo para la historia, sino también para la ficción. El origen de la parodia se pierde en la noche de los tiempos, como aclara, o no aclara Gérard Genette⁸ y ya que de autores clásicos se trata, no está de más recordar que el propio Homero, un aeda, un rapsoda, un *ermeneus*, como el Ion de Platón, transformaba sus poemas para adecuarlos al gusto de su auditorio. Según dicen los filólogos heleenistas especializados en su “poética”, cuando Homero advertía que sus oyentes se aburrían, cambiaba de tema o de tono, intentando divertirlos.⁹

Por eso, si de lectores literarios se trata, no omitiría los desvaríos del lector extravagante que es Don Quijote, ni los de la lectora apasionada que es Emma Bovary, ni los rigores del lector autor que es Menard, ni los del profesor Sidney Kugelmas, el exaltado lector y especialista en la novela de Flaubert, en el cuento de Woody Allen, ni en la de otros lectores tan vehementes como él, que leen al pie de la letra, sucumben en el abismo que entreabre la reflexión o los reflejos de una escritura especular que repite la imagen y el pensamiento a la par. El personaje sabe que es tal y, desde su perspectiva interior, se permite formular una crítica adversa al autor “acudieronme lágrimas a los

ojos, y hice una lamentación que, si no la puso el autor de nuestra historia, puede hacer cuenta que no puso cosa buena”.¹⁰

Fascinados todos por sus lecturas, se las ‘apropian’ y, sin apartarse de las vidriosas trampas de la literalidad, las transforman en aventuras épicas o eróticas, trágicas o graciosas, convirtiendo dicciones en acciones, fugas vicarias de la imaginación en fugas de verdad, de verdad pero en la ficción, claro. Una verdad a medias, como casi todas.

Si Don Quijote, este lector tan “leído” (un lector que lee mucho y que es muy leído por otros, esa doble dirección semántica que imprime el español al término) lee “literalmente” las hazañas de los caballeros de novelas precedentes, Pierre Menard, convencido de que su versión es la más fidedigna, la copia letra por letra. Menard es un lector del Quijote, así como Quijote es un lector de novelas y hasta del *Quijote*, aunque dude de las calidades de su propia condición:

—Y por ventura —dijo don Quijote— ¿promete el autor segunda parte?

Sí promete —respondió Sansón—, pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene-, y así, estamos en duda si saldrá o no, y así por esto como porque algunos dicen: «Nunca segundas partes fueron buenas», y otros: «De las cosas de don Quijote bastan las escritas», se duda que no ha de haber segunda parte;

Como todo lector, Menard solo eligió algunos capítulos o, menos aún, un párrafo que se refiere precisamente a la historia, como bien se sabe: “madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.”

¿Por qué el lector-e-lector-se-lector que es Menard elige justo esas pocas líneas sobre la verdad de la historia, y no otro pasaje más próximo a la ficción literaria? ¿Por qué el narrador transcribe precisamente el fragmento dedicado a la verdad? Es una elección suya, una libertad que se arroga el lector, así como es su libertad y derecho introducir la historia en su lectura, en su interpretación. Los dos fragmentos idénticos elegidos por el leal narrador es uno solo, opuestos ambos únicamente por la locución adverbial “En cambio”. Más allá del desgaste semántico que le produce el uso, “en cambio”, además de la locución adverbial que expresa contradicción, significa “un cambio”, el proceso en continua transformación que produce la fortuna, la posteridad o, simplemente, el tiempo.

Hasta ahí Cervantes-Borges-narrador-Menard. Ahora para pasar de Cervantes al Hamlet de Jules Laforgue (Montevideo, 1860-París, 1887), a su parodia que es “*Hamlet ou les suites de la piété filiale*,” recurro a unos versos del propio Laforgue, uno de sus famosos lamentos, “*Complainte du pauvre chevalier-errant*” [“Lamento del pobre caballero errante”], que termina invocando

Al buen Caballero-Errante
Restaurante

Hotel amueblado, gabinetes de lectura, precios
de antes¹¹

El Caballero-Errante es un híbrido épico-patético que inventa Laforgue para integrarlos y escarnecerlos a ambos, al Ingenioso Caballero Andante y al Pobre Judío Errante por medio de un aviso comercial y humillante que se limita a anunciar, bajo sus calificativos: andante, errante, hotel-restaurante.

Todo sea por rimar... y, de paso, burlar también la rima y por ella, la poesía toda.

Son parodias que se juegan el estatuto literario por entero. El cuento, los cuentos duplican la broma, la replican, lo impugnan.

Cervantes, como Quijote, como Hamlet, como los personajes de Shakespeare, son todos gente de letras (y de armas tomar), que se instalan en esa extraterritorialidad sin límites que es jurisdicción de la parodia dentro de la República de las Letras.

Más que un príncipe, Hamlet es un hombre de teatro. Se vale de las tablas para “mostrar y decir” (*to show and to tell*) la abominable felonía que sospecha y necesita confirmar. Más que en las palabras, confía en la representación muda de los comediantes, ese *dumb-show*, del que espera una diversión diferente, un espectáculo revelador.

Parece que la revelación no necesita de palabras y prescinde de ellas. Hamlet es autor de teatro en el tea-

tro de Shakespeare porque ambos creen en el teatro, porque confían en que solo en las tablas, como si fueran las otras Tablas, encontrarán la prueba, en este caso, más que los Mandamientos, descubrirá la evidencia del crimen y revelará su oprobio.

Una de las estrategias de la puesta en abismo es ‘exponer’ la verdad pero doblándola, en una acción especular o espectacular que la duplique. En el teatro hasta las dualidades se ponen a la vista. ¿Por qué Hamlet exhorta a Ofelia: “Get thee to a nunn’ry”? ¿Adónde la manda? ¿A una “nunnery”? ¿A un convento, un conventillo, un burdel? ¿Cómo desconocer esa ambivalencia cuando ser o no ser es la divisa?

¿Tiene sentido a esta altura invocar la consabida alternativa que el drama pronuncia? ¿Dormir o soñar? ¿Dormir o morir? El teatro pone en escena las dualidades, los significados varios y opuestos. Desde la tragedia ancestral se sabe que la dramática es la escena que favorece el espacio del enfrentamiento, donde se finge y legitima la diatriba o se simula una rivalidad, que es profunda: y mortal

I need better evidence than the ghost to work
with.
The play’s the thing to uncover the conscience
of the king.

Laforgue, él mismo, deambula como un príncipe en un palacio ajeno, melancólico e irónico como el personaje del que no puede deshacerse: “*C’est plus fort que moi*”, es el epígrafe de esta su “Moralidad legendaria”. Laforgue confiesa que se inclina por el tono paródico con el fin de “deshamletizarse”, para deshacerse al fin de su propio fantasma, y apartarse de Hamlet, como de sí mismo, de una buena vez.

Como si barajara, mezclara y repartiera de nuevo, Laforgue juega con los textos como si jugara a las cartas con la tragedia, con los dichos de Hamlet, con sus ideas hamlélicas, con el teatro, con los dramaturgos y personajes, cruzando sus papeles, con la dulce Ofelia, a quien “tierna o piadosamente” llama “Lily”.

Cuando su amada muere, Hamlet se consuela fácilmente pensando que hubiera sido peor para ella envejecer: “Pero la muerte es la muerte, ya se sabe desde toda la vida.”

Si el Hamlet de Shakespeare es un personaje irónico, Hamlet, el personaje del cuento, no lo es menos y además es el autor de la obra. William, o como se llame, es el actor que encarna a Claudio, enamorado de Kate, la actriz que interpreta a Gertrudis. Ambos deploran verse obligados a interpretar personajes que no les son simpáticos. Un entrevero de personajes, actores, escritores que entreveran la ficción con la no ficción y no se distingue quién es quién. Da igual.

Si ya se había visto que Shakespeare es el autor *más nombrado*, o el que detenta más nombres, Laforgue agrega a esa larga lista más que un nombre, varios sobrenombres. Will, al que le atribuye la voluntad de nombrar, William, o Bill, o Bibi y el narrador se detiene a explicar entre paréntesis: “(Bibi es una abreviación de Billi, que es un diminutivo de William)”. Hacia el final del cuento Kate encuentra el cadáver apuñalado de Hamlet, “lívido de luna y de deceso”.

El cuento de Laforgue se burla de *Hamlet* y de su trágica muerte, escarnece el cadáver de Hamlet para concluir, resignado: “¡Un Hamlet de menos: la raza no está perdida!”

Y la historia le da razón a su feliz conjetura. Desde entonces son inúmeros los actores que encarnaron al Príncipe de Dinamarca, que repitieron o trastocaron sus versos y quienes no dudaron en consustanciarse con él. Muchos más los que, igualmente conmovidos o divertidos, sabrán observar ese juego infinito de quien regresa al palacio a hacer justicia o, a su aldea, luego de intentar hacerla, protagonizando extravagantes “sucesos dignos de saberse y contarse”¹², como es costumbre de los buenos y andantes caballeros.

Notas

1. Stochastique.- Se dit de phénomènes qui, partiellement, relèvent du hasard et qui font l'objet d'une analyse statistique.
2. Pierre Bayard. *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Éd. de Minuit, 2010
3. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?
4. Julio Herrera y Reissig. “El Renacimiento en España” *EVOLUCION*, Año XI, Nos. 7y 8, setiembre y diciembre de 1917. Anáforas.fic.edu.uy. Agradezco la referencia a Arturo Rodríguez Peixoto.
5. Borges, “Everything and Nothing.”
6. Larousse.Fr. “Qui dépasse les limites raisonnables ; extravagant, insensé, fou”.
7. Genre dramatique de la fin du Moyen Âge et du XVI^e s., caractérisé par des intentions morales et satiriques, et qui met en scène des allégories personifiées.
8. G. Genette. *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, P.22.
9. Ibidem, 20
10. Cervantes, ...*Don Quijote*... Segunda parte. Cep. III
11. Au Bon Chevalier-Errant, Restaurant, Hôtel meublé, Cabinets de lecture, prix courants.
12. Cervantes, ... *Don Quijote*. Ibidem

Bibliografía

- Bayard, Pierre (2010) *Et si les œuvres changeaient d'auteur?* París: Les Éditions de Minuit.
- Borges, Jorge Luis (1975) *El hacedor* Madrid: Alianza Editorial, S.A./ Emecé editores.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature de second degré* París: Edition du Seuil.
- Hazlitt, William (2009) *Characters of shakespeare plays* Cambridge: Cambridge University Press.
- Laforgue, Jules (1977) *Moralités légendaires* París: Gallimard
- Paz, Octavio (1987) *Los hijos del limo* Barcelona: Seix Barral.