

[Itziar Pascual]

A orillas del

“La Historia puede ser definida en verdad como una guerra ilustre contra el Tiempo...”¹. Así arranca el manuscrito hallado por Alessandro Manzoni; un sorprendente testimonio de la dominación española sobre el Ducado de Milán durante el siglo XVII y que, según las propias palabras del novelista italiano, habría recuperado, transcrito y continuado, para concebir *I Promessi Sposi (Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni)*, una de las obras más sobresalientes de la narrativa italiana. De ese manuscrito arrancarían por tanto la historia sentimental, política, histórica y religiosa que envuelve a dos humildes campesinos, Renzo Tramaglino y Lucia Mondella, en los oscuros tiempos de una Lombardía insegura, asediada por la peste y por las tropas fieles a Felipe IV y al gobernador Gonzalo Fernández de Córdoba.

Hoy sabemos que ese manuscrito también era obra del propio Manzoni; que, careciendo de conocimientos del castellano, leyó *El Quijote* y tomó nota de buen número de vocablos, que habían sido adoptados por el dialecto milanés; que reconstruyó —y no halló— las pulsiones, los hábitos, los modismos y los males de una época, que, dos siglos más tarde, tenían ecos evidentes para unos italianos que se enfrentaban a la presencia de otras tropas y otro imperio, el austríaco. Y sin embargo, Manzoni, quiso recurrir a esa experiencia literaria tan habitual en otras épocas: el hallazgo de un manuscrito, que, humildemente, se habría limitado a transcribir y continuar.

Traigo a colación este ejemplo, porque me parece modélico de una actitud ante la literatura y la tradición literaria. Hallar manuscritos no sólo fue durante determinados tiempos históricos un modo de evitar asperezas y suspicacias del Poder y de limitar las responsabilidades y consecuencias de esas escrituras; era también un modo de entrelazar el yo del autor con una otredad anónima, indefinida, enigmática,

que aportaba humildad y generosidad a la experiencia autoral. La soledad del escritor, el único, el solo, se rompía a favor de una pluralidad que concernía a su sociedad y a su entero oficio. El escritor no afirmaba su originalidad ante el mundo; proseguía un camino esbozado por otro, por otros, desconocido, desconocidos, pero que formaban parte del mundo literario y real. La labor entonces, del escritor, era la de proseguir adecuadamente el camino trazado por otro, que, además, había dejado ese material inacabado. Fernando de Rojas podría explicar también esta experiencia, unas veces real, otras, juego literario.

Y traigo este ejemplo ante una polémica visible en los medios de comunicación, limitada, desgraciadamente, a desenmascarar supuestos materiales originales, siempre de escritores, de oficio o casuales, reconocidos en el ámbito público. Es la polémica de los plagiaros y plagiarias, del concepto de intertextualidad, me temo que utilizado con bastante ligereza, como respuesta inmediata ante un plagio demostrado. Planteada en estos términos, la cuestión queda reducida a un cruce de declaraciones bastante indefendibles, a un puñado de titulares con intención escandalizadora.

Queda, por debajo, la sensación de que existe un lector o lectores centrados en la tarea de capturar fragmentos ajenos, que esperan el momento adecuado para desenmascarar al autor/a de éxito. Algo así como un Tribunal Inquisitorial de la Originalidad, especializado en demoler la buena fama de escritores famosos. El resultado, real y simbólico de sus juicios, es la sospecha de que la creación contemporánea, incluso la avalada por las más amplias fórmulas de promoción editorial, no aporta nada, porque es el resultado de una mera operación de “cortar” y “pegar”. La misma que cualquier usuario de un buen procesador de textos realizaría en su casa. Es la convicción de Celso, el personaje de *El lector*



Cartel de *Las voces de Penélope*.

lago de Como

por horas, de José Sanchis Sinisterra: “Me atrevería a decir que lo tengo todo. Todo lo que vale la pena, naturalmente. Mis asesores son muy competentes. Por lo tanto, nada de los últimos veinte años. (...) Créame: nada que valga la pena. En obras de creación, me refiero: novela, poesía, teatro... En los últimos veinte años, nada. Se acabó la creación. Sólo plagios, citas, remedos, refritos, obras de segunda mano...”²

En estos términos, la polémica no trasciende el anecdótico del café matutino, por mucho que ese Tribunal pretenda lo contrario. Otra cosa, bien distinta, sería indagar en las relaciones de la creación con ese magma de referencias, lecturas, alusiones e imaginarios que no pertenecen exclusivamente al autor y como la propia historia de la literatura ha ido modificando sus relaciones con ese conjunto de materiales culturales.

El Romanticismo ha depositado un poso sobre el arte que aún parece imborrable. El autor original, universal, omnipotente, embriagado en una inspiración trascendente es una invención romántica de la que descreo. Debo demasiado a quienes leí, de quienes aprendí, de quienes me mostraron una opción y una porción de experiencia como para abrazar esa visión del autor como solitario misantrópico. No habría escrito *Las voces de Penélope* sin Homero, pero tampoco sin Antonio Buero Vallejo, sin Pessoa, sin Safo y sin muchos otros, que elaboraron ese “manuscrito”. Yo lo recogí y lo continué, intentando mostrar en él la máxima porción del sentir de mi tiempo y de mi experiencia.

He citado una obra, pero creo que podría citar todas las demás. Cada una de ellas procede de un “manuscrito” literario, plástico, musical, audiovisual y vivencial, expresiones de una colectividad o varias, que habían depositado sus saberes artísticos para el porvenir.

En esa polémica antes citada, el término intertextualidad, ya añejo en la crítica literaria, se ha convertido en sinó-

nimo del plagio no asumido. Escritores que sostenían la autenticidad de sus materiales han esgrimido este concepto como salvavidas a la vista de plagios demostrados. Si en la guerra la verdad es la primera víctima, me temo que la intertextualidad es la primera mártir del plagio.

Si concebimos la intertextualidad como una forma de homenaje literario, de relación con otredades culturales, ¿por qué eliminar las huellas de su existencia? ¿Por qué negar lo que se ejerce como miembro de una comunidad creativa amplísima? ¿No existen formas, múltiples —desde la cursiva o las comillas, a la nota a pie de página, pasando por la dedicatoria y los agradecimientos, entre otras— para reconocer la identidad del “manuscrito”? ¿Por qué no asumir, humildemente, que nuestros escritos están habitados de otros, que nuestra creatividad y originalidad no es infinita? ¿Por qué cuesta tanto agradecer?

Manuel Rivas, en *Ella, maldita alma*³ resuelve esta cuestión de un modo muy interesante. No sólo porque incluye explícitamente los agradecimientos a un conjunto de personas, desde quien le dio la idea de esta colección de relatos hasta quienes le ayudaron en su realización concreta o le inspiraron. En el cuento que cierra este volumen, *O'Mero*, deja entrever una bellísima metáfora del arte de narrar y de la impotencia y las incapacidades del narrador. “En tierra sólo quedamos los que no servimos para otra cosa”, concluye Rivas.

Me gusta la idea del escritor como aquel que permanece en la orilla, empapándose en las aguas de unas tradiciones que le van bañando, que forman parte de su ser y de su oficio, que le constituyen tal y como es. Me gusta la idea del escritor como aquel que espera en la orilla la llegada de ese “manuscrito”, que él descifrará con los ecos de su tiempo. A fin de cuentas, Manzoni inicia su obra a orillas del lago de Como, las fecundas orillas que niegan soledades egoicas.■

El autor original,
universal,
omnipotente,
embriagado
en una inspiración
trascendente es una
invención romántica
de la que descreo.

¹ Manzoni, Alessandro. *I Promessi Sposi*. Introduzione, commento e note bio-bibliografiche a cura di Giovanni Titta Rosa. Edizioni A.P.E. Milano, 1979.

² Sanchis Sinisterra, José. *El lector por horas*. Proa. Teatre Nacional de Catalunya. Barcelona, 1999.

³ Rivas, Manuel. *Ella, maldita alma*. Traducción de Dolores Vilavedra. Ed. Alfaguara. Madrid, 1999.