

LIMINARES

LIMINALS

Túa BLESA
Universidad de Zaragoza
tua@unizar.es

Resumen: Los que puedan entenderse como límites de la literatura se plantean en estas páginas como liminares, es decir, como la linde que separa dos espacios, como frontera, por lo que no impiden sino que dan paso a la entrada y la salida del espacio literario. Se presentan casos del devenir de textos científicos a la literatura y también de otros de la serie artística que hacen suyos textos literarios. Contra la exigencia de originalidad de los textos, de no admitir la reescritura, de la intertextualidad extendida a páginas y páginas de copia o plagio, se recogen varios textos en los que tal límite teórico se desvanece como tal límite y se muestra como liminar.

Palabras clave: Límite. Liminar. Literatura-ciencia. Literatura-arte. Plagio.

Abstract: Those that can be understood as limits of literature are presented in these pages as liminal, that is, as the boundary that separates two spaces, as a border, so they do not prevent but rather give way to the entry and exit of the literary space. Cases of the evolution of scientific texts into literature are presented and also of others from the artistic series that make literary texts their own. Against the requirement of originality of the texts, of not admitting rewriting, of intertextuality extended to pages and pages of copy or plagiarism, several texts are collected in which such a theoretical limit vanishes as such a limit and is shown as liminal.

Keywords: Limit. Liminal. Literature-science. Literature-art. Plagiarism.

El espacio literario, sus límites y liminares. «Liminar» es un derivado del latín *limes*, ‘senda entre dos campos, la linde que los separa, límite, frontera’. Otros derivados: «limitar», por tanto, ‘restringir el crecimiento’, y también, claro, «extralimitar», esto es, ‘salir de los límites, traspasar’ y, por tanto, ‘acrecentar’. De «liminar» dice el DRAE, ‘perteneciente al umbral, a la entrada’ y habrá que entender que también ‘perteneciente a la salida’. Con «liminares» nombro, pues, aquellos umbrales que, si marcan los límites de la literatura, son, en cuanto umbrales, la posibilidad de salir de la literatura y de entrar en ella.

Antes de presentar algunas de las obras que atraviesan el umbral del espacio literario, hay que advertir que los límites de la literatura son, al menos, de dos tipos. Por una parte, los límites propios de la literatura; por otra, aquellos que recaen sobre ella, límites, pues, impropios, límites que se trazan desde el afuera, un afuera que es la sociedad, el mundo en el que la literatura vive, y un afuera que no es toda la sociedad, sino alguno de los actores, alguno de los elementos de su estructura.

Uno de ellos es la perdurabilidad del texto; en efecto, la perdurabilidad es condición de lo literario y es lo que hace que la literatura oral haya estado y esté siempre en el borde del abismo. Confiado el texto al habla y la memoria, a la transmisión de unos a otros, ello ha hecho y hace que un número indeterminado de textos se haya extinguido y otros estén en peligro de extinguirse. Pero no es solo la literatura oral la que está en el peligro de extinción, la ligereza del soporte en los textos escritos ha hecho, por ejemplo, que de Safo nos haya llegado nada más que una muy pequeña parte de sus poemas.

Otro límite no literario de la literatura es el impuesto desde el poder, no un poder abstracto, sino concretado en fundamentos morales, religiosos, políticos, un fundamento, pues, que se nos muestra fundamentalista. Recordaré algunos casos. En el año 8 a. C. Publio Ovidio Nasón es en aquel momento el autor de *Heroides*, *Ars amandi*, *Metamorphoses*, obras canónicas, obras que han hecho de él un poeta muy leído y celebrado, pero en ese año el emperador Augusto ordena su alejamiento de Roma, su exilio. Afortunadamente para la posteridad sus escritos no fueron perseguidos hasta la destrucción. Otro caso muchos años después. Digamos que se puede pasar a la historia de la literatura por las obras escritas, pero se puede pasar también por, desde el afuera de la literatura, intervenir en ella. Es el caso de Ernest Picard, quien en 1857 actuó como fiscal en dos juicios en los que se acusaba a dos escritores por la inmoralidad, la obscenidad de sus obras: Gustave Flaubert y Charles Baudelaire. El caso es muy conocido, así que solo recordaré que el autor de *Madame Bovary* fue absuelto y el de *Les fleurs du mal* condenado a un pago de 300 francos y la censura de sus poemas de asunto lésbico. Desde el afuera, Picard tiene un lugar en la historia de la literatura y no menos en la historia de la infamia.

Esto parece muy lejano, pero se podrían citar muchos otros casos muy próximos, incluso actuales. Es la saña nazi contra las obras de autores judíos, la censura franquista, la de los actuales dirigentes de fundamentalismo religioso. ¿Cómo no recordar que la publicación en 1988 de *The Satanic Verses* de Salman Rushdie hizo que recayera sobre él una sentencia de muerte? Pero otros motivos recaen sobre las obras literarias y, si no persiguen a los autores, las modifican, como ha pasado, por ejemplo, con la novela *Ten Little Niggers* de Agatha Christie, titulada así en 1939 y durante años, ya en 1940 se publicó en Estados Unidos como *And Then There Were None* y en España en 2004 se editó como *Y no quedó ninguno*, bien que entre paréntesis en la portada se advertía que era *Diez negritos* en un curioso doble título.

O en fin, en julio de 2023 el Ayuntamiento de Valdemorillo (Comunidad de Madrid) canceló la representación anunciada para noviembre de este año de *Orlando*, adaptación teatral de la novela de

Virginia Woolf, aunque más tarde se explicó que no era por censurar una obra en la que un hombre se despierta un día siendo mujer, sino por motivos económicos. ¿Sería así?¹

Como se ve, la limitación de la literatura desde el afuera no acaba.

Pero vayamos a algunos liminares, umbrales, líneas de paso que tanto permiten la entrada como la salida.

No creo que haya nadie que piense la literatura como conjunto de textos literarios exclusivamente, siendo, como es, una institución, una institución que incluye, claro, los textos literarios, pero también los estudios literarios, que a su vez forman parte de la institución académica, los premios, becas y otros tipos de ayudas a escritores y editoriales, elementos que forman parte también de las instituciones políticas y financieras, y lo mismo, esa pertenencia a más de una institución, sucede con la legislación sobre la literatura, desde la definición de libro (según la UNESCO ha de constar de un mínimo de 49 páginas), a los límites de la censura, si la hay —y, ay, sí la hay—, los derechos de autor, etc. Pero la literatura no es una institución cualquiera, sino singular. Como señaló Jacques Derrida, «The space of literature is not only that of an instituted *fiction* but also a *fictive institution* which in principle allows to say everything» (Derrida, 1992: 36); otra cuestión es que el mundo en el que la literatura vive permita ese decir todo. ¿Hay más allá de ser ocasión de decirlo todo alguna especificidad de lo literario, como diversas teorías han propuesto? Valgan como respuesta estas palabras del mismo pensador: «there is no text which is literary *in itself*. Literarity is not a natural essence, an intrinsic property of the text» (44).

Por otra parte, la serie literaria mantiene una singular relación con, al menos, las series filosófica y la científica. Ya Novalis escribió en *La enciclopedia* que «Toda ciencia se convierte en poesía —después de haberse convertido en filosofía» (Novalis, 1996:17)—; no sería, pues, una serie con límites estrictos, sino porosos, no límites, sino liminares y no pueden no ser tenidas en cuenta estas palabras de Jacques Derrida en conversación con Antoine Spire:

Il y a dans le texte philosophique des effets de littérature et viceversa. Mais déterminer le sens, l'histoire et une certaine porosité des frontières, c'est tout le contraire de confondre ou mélanger. La limite m'intéresse autant que le passage à la limite ou le passage de la limite. (Derrida y Spire, 2002: 29).

En cuanto a la opinión de Novalis de que la poesía, la literatura, está en el trance de provenir de la ciencia, es pertinente recordar que el poeta Antonio Gamoneda cuenta entre su excelente obra con el *Libro de los venenos*, un texto que reproduce fragmentos del libro VI de *Pedacio Dióscorides anarzabeo. Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, obra traducida por Andrés Laguna, publicada en Amberes en casa de Iuan Latio en 1555, y otros autores. El de *Dióscorides* es, claro, un tratado científico —o lo fue— y en «Noticia» de su libro escribe Gamoneda:

1 Entre otras reacciones, Juan Soto Ivars escribió sobre la cancelación un recomendable artículo (<https://www.farodevigo.es/opinion/2023/07/03/orlando-cateta-valdemorillo-89394931.html>). Ya redactado este texto, el Ayuntamiento de Quintanar de la Orden (Comunidad de Castilla-La Mancha) censuró la representación de *Qué difícil es* con el (curioso) argumento de que los actores vestían ¡calzoncillos! Como era de esperar, no faltaron las reacciones, entre ellas, la de Antonio García Ferreras (https://www.lasexta.com/programas/al-rojo-vivo/ferreras-censura-obra-quintanar-orden-como-vean-partido-futbol-22-personas-pantalon-corto_202312206582e07af03b8e000141b977.html).

El lector de este *Libro de los venenos* tendrá que decidir por sí mismo la especie de la obra que tiene en sus manos. Puede resolver que consiste en un tratado científico enraizado en la antigüedad [...] Puede, de otra manera, sentir el cuerpo de un texto narrativo, más alguna divagación lírica [...] también podría leerse, sin grandes posibilidades de error y a causa de su inclinación narrativa, como una disforme novela. (Gamoneda, 1997: 11).

y en cuanto a su posicionamiento sobre la cuestión añade: «Yo no puedo resolver por cuenta del afectuoso lector: estoy perfectamente instalado en la confusión» (12).

Volvió el poeta sobre la adscripción genérica de su *Libro de los venenos* en la reunión de su obra poética *Esta luz*, recopilación en la que el mencionado libro no está incluido, pero sí se leen en la sección «Mudanzas» una colección de textos inéditos que siguen a Dioscórides y Plinio, mudanzas de las que dice «las he preparado asido a mi convicción de que la ciencia médica arcaica ya no es ciencia sino poesía» (Gamoneda, 2004: 11). Y sobre el libro excluido escribe

Mi recolección no ha sido muy abundante (aquí, quiero decir, fuera de mi *Libro de los venenos*, que no tiene acomodo en esta poesía reunida por su extensión y porque, en contra de mi opinión —que no está solo y ello me consuela—, su pertenencia al género poesía —yo creo poco en los géneros— es, dicen, cuestionable). (12).

No es el único caso de poeta que partiendo de textos científicos, bien que más modernos que los que manejó Gamoneda, ha escrito un libro que se lee, ya no como un tratado científico sino como poesía. Me refiero a *El Bestiario de Ferrer Lerín* de Francisco Ferrer Lerín. Él mismo, muy a lo filólogo, anota en cada una de las entradas las fuentes, más de treinta, de las que reescribe la descripción, etc., de los animales, incluidos monstruos, que componen el volumen. A la pregunta que se hace Ferrer Lerín en el «Introito» sobre qué sea su libro se responde entre otras cosas «Sin duda un bestiario» y también «Poemas de vanguardia, aforismos totales, entradas de diccionario transmutadas en potente literatura: un bestiario cuya grandeza es más verbal que conceptual» (Ferrer Lerín, 2007: 13).

Tanto un poeta como otro, dos grandes de la poesía contemporánea, coinciden, pues, con la opinión de Novalis, de que la ciencia acaba por convertirse en poesía. De esas lecturas maravillosas que atraviesan los liminares de la literatura y entran en ese espacio selecciono prácticamente al azar un par de muestras:

De la comadreja dicen algunos que concibe por las orejas y pare por la boca, pero el papa Clemente lo dispuso al revés. En el *Physiologo* está escrito que pare los hijos muertos y luego los resucita, y todavía este animal tiene de extraordinario, según el dominico Tomás de Cantimpré, que su testículo izquierdo, envuelto en el pellejo de una gallina, es generación de un huevo. (Gamoneda, 1997: 196).

ANGUILA [AUT.] [INF.] Es pez que se cría en lagunas cenagosas, muy semejante a la culebra; no tiene escamas por cuya razón es tan lúbrico y deleznable. Se engendra de la crasitud y bascosidad del cieno porque nunca se hallaron huevos ni hay señal por donde se distinga macho de hembra. Si se deja morir a este pez fuera del agua, poniendo inmediatamente todo su cuerpo en infusión con vinagre y sangre de buitre y se coloca en seguida todo bajo de un muladar, esta composición hará resucitar a todo ser viviente. Cuenta Guillermo de Malmesbury: «Un deán de la iglesia del Gin, en la provincia de Murray, en Escocia, no habiendo querido ceder su iglesia a unos piadosos monjes los fue cambiando en anguilas a las que el hermano cocinero guisó a la marinesca». (Lo cita M. Salgues en sus «Errores y preocupaciones», tomo 1.º, pág. 323). (Ferrer Lerín, 2007: 87).

Uno y otro libro plantean además la cuestión de la apropiación, un liminar, a lo que me refiero más adelante.

Con el presupuesto, pues, y la confirmación de la porosidad de los límites de la literatura, deben pensarse esos límites como liminares, umbrales que dan paso a la extralimitación, a traspasar los límites, y en estas páginas propondré algunos trabajos de artistas y escritores que entiendo han atravesado los umbrales. Si, según hemos visto, la serie filosófica y, con Novalis y los ejemplos citados, también la científica los textos pueden presentarse con propiedades literarias, ¿qué objeción habrá que impida pensar que eso mismo sucede también con ciertas piezas de la serie artística?

Liminares, pues.

¿Es posible repetir un texto ajeno, todo el texto, sin que la ley, el autor o los herederos puedan acusar de plagio al autor que, apropiándose del texto, lo reproduce en su integridad?

A esta pregunta se puede responder con algunos de los trabajos del artista español contemporáneo Jesús Pastor Bravo. Una serie de piezas de entre 2010 y 2013 resultan de la apropiación de textos canónicos de la filosofía, Platón, Leibniz, Wittgenstein, Michel Foucault o Gilles Deleuze —no se olvide que, según Novalis, la filosofía sería el paso intermedio en la deriva de los textos científicos a la poesía—, y otros campos, y no solo de los textos propiamente dichos, sino de los libros que los contienen. Así, Jesús Pastor Bravo toma un libro y una herramienta insospechada para la realización de su obra, una obra que será la *apropiada* —en su doble sentido, ‘ajustado y conforme a las condiciones o a las necesidades de alguien o algo’ (DRAE) y hecho propio—, una obra que está ya escrita, ya editada, y al mismo tiempo es ahora nueva. La herramienta en cuestión será un taladrador de papel, uno de los objetos de escritorio de lo más común (figura 1).



Figura 1

El taladrador y el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. El *Tractatus* en la edición de Alianza Editorial de 2003 con traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Aguilera, la que el artista dice que ha utilizado y, puesto a trabajar, dándole una y otra vez al taladrador, el resultado final será la pieza del mismo título². Pieza que es todo el *Tractatus*, todas las proposiciones que Wittgenstein escribió allí, reducidas ahora a la ilegibilidad más absoluta más allá de algunas letras, haciendo verdad la proposición 7, aquella que cierra el *Tractatus* y que se ha hecho justamente famosa: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse», transformada ahora en «De lo que no se puede leer, mejor es reducirlo al silencio» o algo semejante.

¿Plagio? No creo que haya ningún tribunal en el mundo que admitiese una querrela contra Jesús Pastor Bravo, pues ¿dónde está el texto de Wittgenstein?, ¿dónde si no es en la ilegibilidad? Y, si no se lee, ¿cómo hablar de plagio? Y, sin embargo, el texto, en forma de libro reducido a pequeños círculos de papel, está ahí en su integridad.

Otro de los trabajos de este artista parte del libro de Gilles Deleuze *El pliegue. Leibniz y el Barroco* en la edición de Paidós de 1989 con traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta y de nuevo la herramienta de destrucción, o de transformación, del texto impreso y su reconstrucción es

2 <<http://www.jesuspastorbravo.es/project/tractatus-logico-philosophicus-autor-ludwig-wittgenstein-2003-alianza-editorial-s-a-madrid-isbn-978-84-206-5570-3-2013>>.

el taladrador³. El resultado: un nuevo montón de círculos de papel impreso en los que únicamente se dan a la lectura, como en el caso anterior, algunas letras, *El pliegue* de Deleuze reducido a la ilegibilidad. Como había escrito Deleuze en ese libro, hablando del Barroco, «la inclusión, la inherencia, es *la causa final del pliegue* [...] lo que está plegado es lo incluido, lo inherente. Se dirá que lo que está plegado es lo virtual, y solo existe actualmente en una envoltura, en algo que lo envuelve» (Deleuze, 1989: 34-35); el pliegue, pues, oculta y en efecto el trabajo con el taladrador y el amontonamiento de los círculos de papel resultantes, si no envuelven el texto, lo ocultan tal como lo hace el pliegue. De nuevo la pregunta. ¿Plagio? Ya he respondido antes a esta pregunta y me reafirmo en ello.

Estos trabajos de Jesús Pastor Bravo enseñan algo sobre dos límites de la literatura, pues no solo ha trabajado con textos filosóficos, también literarios —el tomo II de las *Obras completas* de Jorge Luis Borges, por ejemplo— y, en último extremo, ¿no rigen los mismos criterios sobre el plagio en la serie literaria y en la filosófica? y, recordemos, ¿cuáles son los límites que separan de manera definitiva una y otra serie? Enseñanzas: por una parte, el plagio sin plagio, por utilizar esa fórmula *X sin X* que se lee en algunos pasajes de la obra de Maurice Blanchot y que a Jacques Derrida no le pasó desapercibida (véase Blesa, 2019a, 2019b). Plagio sin plagio, pues, que difumina, supera, en fin, deconstruye el concepto de plagio.

Y sobre un segundo límite: escritura, texto, enfrentados a su ilegibilidad, texto sin texto. La posibilidad de su lectura es condición de la literatura, eso es indudable, aunque vamos viendo y veremos que la ilegibilidad tiene formas de manifestarse en los textos y ser legible en cuanto tal ilegibilidad.

No es ni con mucho un caso raro el de los trabajos de Jesús Pastor Bravo en poner en juego el texto literario, el plagio sin plagio, la lectura sin lectura. Todo ello se da en algunas de las esculturas —uso ese término tradicional del ámbito del arte— del norteamericano Brian Dettmer.

Las esculturas de Dettmer a las que me refiero son libros. Libros manipulados, libros manipulados con verdadero ingenio y con un trabajo minucioso, se diría que de cirujano, libros de los que va eliminando fragmentos del volumen, de las cubiertas y de las páginas, hasta poner a la vista algo de lo que está impreso unas pocas o muchas páginas más adelante junto a otras anteriores, dando así profundidad a aquello que queda a la vista, profundidad a la superficie plana que es la página; fragmentos de distintas páginas expuestas a la lectura.

Entre los muchos trabajos de Dettmer de transformación de libros, algunos de ellos son libros que pertenecen a la serie literaria. Entre otros, *A Farewell to Arms* de Ernest Hemingway, una novela realista; otra, una de las esenciales de la serie fantástica, *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll; Dettmer labra, entalla los libros, elimina capas, trozos de las páginas, hasta hacer visibles otras del interior como en una búsqueda de lo oculto, diríase que del sentido que las obras guardan más allá de sus palabras. No sorprenderá saber que otro de los libros intervenidos es *Life and Opinions of Tristram Shandy. Gentleman* de Laurence Sterne, esa novela maravillosa, asombrosa en el siglo XVIII y asombrosa y maravillosa hoy. Recuérdese que en el capítulo XII del libro primero al hablar de la muerte de Yorick, tras reescribir a Shakespeare en «Alas, poor YORICK», el lector encuentra una página en negro, imagen de la tumba, página sin texto; página en negro que se corresponde con lo que encuentra el lector en el capítulo XXXVIII del libro VI: lo que debería ser el dibujo de la viuda

3 <<http://www.jesuspastorbravo.es/project/el-pliegue-leibniz-y-el-barroco-autor-gilles-deleuze-1989-ed-paidos-iberica-s-a-barcelona-isbn-84-7509-556-9-2013>>.

Wadman es una página en blanco; y tras leer «Let us go into the house» al final del capítulo XVII del libro IX (569) las dos páginas siguientes, con los títulos de capítulo correspondientes, no dan a leer nada más, páginas en blanco, sin texto, nada de la casa o de lo que sucediera allí; o en fin, en el capítulo XL del libro VI, se lee «I am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now» (432), y esta es la «straight line» anunciada (figura 2).

Por si la broma fuera poca, se pasa a esto otro: «These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes. —In the fifth volume I have been very good, —the precise line I have described in it being this» (figura 3).

Y la broma continúa con explicaciones:

By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to Navarre, —and the indented curve B, which is the short airing when I was there with the Lady Baussiere and her page,—I have not taken the least frisk of a digression, till John de la Casse's devils led me the round you see marked D;—for as for c c c c c they are nothing but parentheses, and the common *ins* and *outs* incident to the lives of the greatest ministers of state; and when compared with what men have done,—or with my own transgressions at the letters A B D—they vanish into nothing. (433).

Bromas, el garabato como escritura, páginas sin lectura, la ilegibilidad. Pues bien, Dettmer trabaja la novela de Sterne y la diversidad de planos del volumen da en una escultura en la que la ilegibilidad sterniana se reproduce en la ilegibilidad dettmeriana⁴.

Otras muestras de los liminares de la literatura. Como es bien sabido, 1922 fue un año extraordinario para la literatura, fue el año de la publicación de *The Waste Land* de T. S. Eliot, de *Trilce* de César Vallejo, fue el año de la publicación de *Ulysses* de James Joyce. En 2022 se cumplió el centenario de esas obras y fue, claro, un año de celebración. Reediciones, atención de la crítica, nuevos y viejos lectores. Uno de esos lectores fue el artista español Ignasi Aballí, un artista que, como se verá, ya había traspasado los límites, esos límites borrosos, esos liminares, entre literatura y arte.

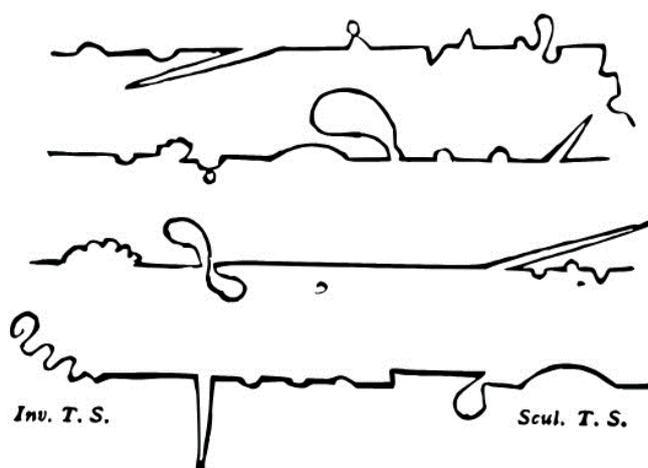


Figura 2

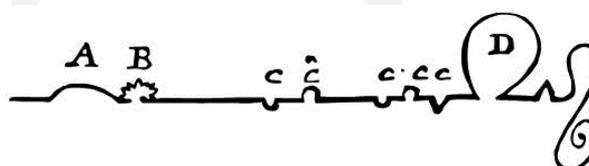


Figura 3

4 Véase *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, 2014, en <<https://briandettmer.com/art/>>.

El caso es que en 2022 Aballí realiza varias obras que suponen una vez más la apropiación del texto literario, su reproducción, la presencia de la letra en el arte, una apropiación, dada la efeméride, de algo del *Ulysses* de Joyce en la serie *Doble lectura (Joyce/Periódico)*.

En efecto, para esa serie Aballí toma el *Ulysses*, o, mejor dicho, algunas de las páginas o algunos fragmentos de una de sus ediciones.

Aballí selecciona el fragmento y, por considerarlo apropiado, es apropiado. Se trata, pues, de un caso más de esa práctica tan común en la literatura contemporánea que es la intertextualidad, un caso de intertextualidad que no es el de la reproducción de lo literario en lo literario, sino de lo literario en el arte, aunque, dado que lo adoptado es literario, la pieza artística no podrá dejar de ser literaria, pieza, entonces, artística y literaria a la vez, extralimitación de una y otra serie por cuanto sus límites no son tangentes, sino secantes, esto es, liminares.

Digamos, antes de pasar a las piezas que aquí importan, que Aballí es un artista que ha mostrado en otros trabajos su interés por la gama cromática, por ejemplo, en *19 colores del periódico* (2016)⁵ o en *Carta de colores (desordenados)* (2002-2003)⁶.

Atención a los colores. Y atención a *Ulysses* y los colores. *Ulysses* y los colores que son los elementos de la serie *Doble lectura (Joyce/Periódico)* con piezas como *Magenta*⁷.

De entre las ocasiones en que en la novela de Joyce se nombra algún color, Aballí se apropia de alguno de esos fragmentos que contiene algunas de esas palabras que los designan y esas palabras son las que se van a salvar de un proceso de tachadura —intertextualidad, entonces, con tachado— del texto, aunque sobrevivirán algunas pequeñas huellas de las palabras desvanecidas, palabras y fragmento que en *Magenta* están tomados del capítulo 17 de la novela, fragmento en el que pongo en cursiva las palabras apropiadas:

comfortable lounge settees and corner fitments, upholstered in *ruby plush* [...] club style, riche *winecoloured leather* [...], embossed mural paper at 10/- per dozen with transverse swags of *carmine* floral design [...] oval flowerbeds in rectangular grassplots set with excentric ellipses of *scarlet and chrome tulips, blue scillas*. (Joyce, 1992: 839-840).

fragmento que, ya que nombra colores, ha pasado del blanco del papel a un color⁸.

En esta serie, la palabra «Periódico» en el título reitera el interés de Aballí por la prensa y su gama de colores. Sobre esta serie explica Aballí:

Las piezas están compuestas a partir de recortes monocromáticos del periódico, pequeños fragmentos de color muy ampliados que hacen de fondo de las piezas, y que componen en su conjunto los colores del círculo cromático.

Sobre el cristal del marco de las piezas, aparecen fragmentos del *Ulysses* de Joyce borrados, y en los que solo se pueden leer las referencias de color que había en los textos.

[...]

5 <<https://ignasiaballi.net/19-colores-del-periodico>>.

6 <<https://ignasiaballi.net/Carta-de-colores-desordenados>>.

7 <<https://ignasiaballi.net/Doble-lectura-Joyce-periodico>>.

8 <<https://ignasiaballi.net/Doble-lectura-Joyce-periodico>>.

La idea era superponer dos formatos de texto, el del periódico con su función informativa y neutra, y el texto narrativo y creativo de la novela de Joyce.

Lo que ocurre es que el texto del periódico ha sido sustituido por una parte vacía de información como es el color. Derivar un objeto como el periódico hacia el color es también desplazarlo hacia su vertiente más pictórica y menos informativa. (Aballí, 2023).

Ulysses, periódico, colores en un caso más de apropiación e ilegibilidad, recordemos, esa condición de la literatura, ese límite que es, en realidad, un liminar, un liminar por el que parte de la novela joyciana se lee en una pieza artística.

Otra muestra de esta práctica de llevar al arte un texto literario es la que Simon Zabell llevó a cabo a partir de *La jalousie* (1957), la novela del teórico del *nouveau roman*, novelista y director de cine Alain Robbe-Grillet, una novela en la que, como en todas las de Robbe-Grillet, la descripción tiene una función destacada; descripciones de espacios, de objetos, etc., se prolongan y prolongan como si lo que se pretendiera fuera poner ante los ojos del lector aquello de lo que se habla, misión imposible toda vez que el discurso no puede reproducir visualmente las formas, texturas, tamaños de aquello que se nombra, sí designarlos, calificarlos, describirlos, pero no mostrarlos.

Como se sabe, los personajes principales de *La jalousie* viven en una plantación bananera y cuando se describen las plantas, la plantación misma, ahí aparece la condición de ingeniero agrónomo del novelista.

Años más tarde, en 2006, Simon Zabell presentó la exposición titulada *La jalousie*, un conjunto de pinturas e instalaciones, piezas todas ellas que son una traslación, una transducción para decirlo con el término propuesto por Lubomír Doležel (1986), de la novela que incluso ella misma se hará presente en su materialidad de libro, como sucede en esta pieza⁹.

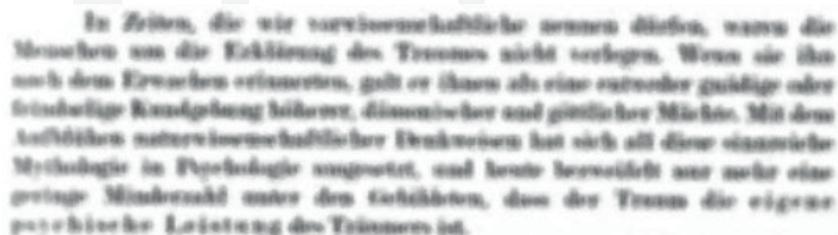
Zabell parte de la novela, sí, pero de un ejemplar de la novela editada, se deshoja el volumen y las ahora hojas sueltas con texto impreso se amplían y se recortan ramas de la planta del banano con lo que no solo se presenta la novela en su materialidad de papel, sino además en la representación icónica de un elemento de los que se nombran en no pocos momentos de la narración. Una representación a la que podríamos denominar *ékphrasis* inversa. Como es sabido, *ékphrasis*, del griego *ἔκφρασις* que significa ‘descripción’, es término bien conocido en los estudios literarios para referirse a aquellos textos o pasajes que describen una pieza artística, una escultura, un cuadro. En este caso, el proceso de *ékphrasis* está invertido: se parte del texto literario para producir una contrapartida visual, plástica, una contrapartida, una diríamos *ékphrasis* inversa, que no solo *describe* el texto sino que lo reproduce, así, en este caso lo que se produce es una representación y la presentación misma, una doble función, dos funciones simultáneas, en una única pieza. Además, como es obvio, las ramas de banano que se han recortado expuestas verticalmente se inclinan, caen, de manera que lo que estaba impreso en ellas se hace ilegible, con lo que la lectura que hace Zabell de *La jalousie* incluye la ilegibilidad, ese límite de la literatura que ahora vemos es liminar.

Nuevos ejemplos de intertextualidad extendida, de apropiación de todo el texto, de, como vamos viendo, plagio sin plagio los presentan algunas de las publicaciones de Roberto Equisoain, un

9 <<http://simonzabell.com/work/la-jalousie-2006/>>.

artista-poeta del que buena parte de sus trabajos son libros, ahora bien, libros singulares, extraños, libros que, siendo libros, son libros sin lectura pese a estar impresos.

En 1915 Sigmund Freud publicó *Über den Traum*, esa actividad que, como sabemos, no puede ser tomada literalmente, sino que exige el análisis que conducirá a la interpretación de traumas, de los deseos reprimidos, de las heridas del yo, un ejercicio de lectura que accede al inconsciente y lo revela. En 2015, hay que entender que como celebración del centenario de la publicación del texto freudiano, Equisoain reedita el texto en un libro cuya impresión está inspirada en la idea de la lectura no literal de los sueños, sino en una lectura que exige la interpretación, tal como muestra este fragmento (figura 4). (Equisoain, 2015: 8¹⁰).



In Zeiten, die wir wissenschaftliche nennen dürfen, wenn die Menschen um die Erklärung des Traumes nicht verlegen. Wenn sie ihn sich dem Erwachen erinnern, gilt er ihnen als eine entweder gütliche oder feindselige Kundgebung höherer, dämonischer und göttlicher Mächte. Mit dem teilweisen naturwissenschaftlichen Denken hat sich all diese sinnliche Mythologie in Psychologie umgesetzt, und heute beweist nur mehr eine geringe Minderzahl unter den Gebildeten, dass der Traum die eigene psychische Leistung des Träumers ist.

Figura 4

Lector, no tienes un problema de visión, ni se trata de un fallo del escaneado o reproducción del texto, es así. Para la impresión se ha utilizado una técnica de desenfoque, lo que se conoce como desenfoque gaussiano en honor del matemático John Carl Friedrich Gauss. El texto está ahí, la lectura de lo que Freud escribió ha sido proyectada a un ejercicio de interpretación. No sé si como humorada o con toda la seriedad imaginable, Equisoain ofrece en su página web lo que presenta como «Fragmento de lectura», que es, como cabía esperar, una sucesión de palabras sin sentido, un texto incoherente de principio a fin, un texto, se podría decir, de aire dadaísta:

Fragmento de la lectura *Sobre el sueño* (primer ensayo):

Flor/Por/Flan servía/seria/seria amplificaré/embaucada/
embarcaré admite/algunos ejemplos de vientos/sueños/sordos que he decapitado/aniquilado/re-
copilado de saliva. Una mina/niña/milicia de diciembre/diecinueve/dominante memorias debió
preguntar/postergar/guardar ayuda todo/lodo un día/vida (++++)* había/hasta/ilusión vomitado/
encontrado por la medusa/malicia y según/región de los libros/dátiles para la labada**/mostaza
(+) había interpretado/imantado/indignado con fresas. La coche/noche que sigue/aprendió a ese
día de almendra se le/la oyó decir en miércoles (+) nombrar y agregar: «Árbol/Aire de fresas,
Señor fresa, Ángel fresa, Pato/Padre.

* (palabras ilegibles con tantas sílabas como número de sumas)

**labada, con b

«Así como al jinete, si quiere permanecer sobre el caballo, a menudo no le queda otro remedio que conducirlo a donde este quiere ir, también el yo suele trasponer en acción la voluntad del ello como si fuera la suya propia» S. Freud.

(robertoequisoain.com/page/5/)

10 Que sea la página 8 es una interpretación mía, pues la impresión de la numeración de las páginas, como todo lo demás, es cualquier cosa menos legible.

No es de menor interés la apropiación de «Was ist Metaphysik?» de Martin Heidegger. La edición de Equisoain presenta la conferencia del filósofo en una caja que contiene las hojas del texto arrancadas y reducidas a bolas de papel (figura 5).

El discurso sobre la metafísica despojado de su posible lectura en la materialidad — metafísica despojada de su meta-, de su más allá de la física— de papel en bolas, esas bolas a las que van a parar aquellas hojas de papel que se desechan antes de ir a parar a la papelera y finalmente, en el mejor de los casos, al contenedor de papel. El texto de Heidegger sobre la metafísica, pues, como desecho. Eso sí, presentados esos residuos en una caja que recuerda las de los bombones de Ferrero Rocher, aunque sin ningún brillo.

Y varios textos más han sido también apropiados por Roberto Equisoain con el mismo resultado de la ilegibilidad o al menos ofrecidos a una lectura que no es más que el puro sinsentido, el hablar por hablar. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda o *Die Verwandlung* de Franz Kafka han sido reproducidos íntegramente en nuevas ediciones, ahora bien, antes han sido traducidos a otra lengua, una lengua infantil —no se olvide que *infans* en latín es ‘el que no habla’—, o burlesca, una lengua que tiene una única sílaba, «bla», una sílaba bla que traduce cualquier sílaba de cualquier otra lengua y cuyo nombre cuando algún lingüista decida incorporarla al catálogo universal de las lenguas es «blabláblá». Así, todo texto traducido a esta lengua equisoaiana suena a enigma, a palabrería, el mencionado título de Kafka, por ejemplo, se corresponde con «bla, blablábla».

Como es notable, estos textos, como otros más de las publicaciones de Equisoain y otros de los que presento aquí, son casos de representación del silencio, un silencio que no es negación del texto, sino silencio que se textualiza, que se hace texto, tal como propuse en mi libro *Logofagias. Los trazos del silencio* (Blesa, 1998). Identifiqué allí una serie de figuras retóricas que añadir al repertorio tradicional con las que trataría de responder desde la teoría a lo que algunos escritores presentan en sus textos.

Über den Traum, ese texto ilegible por el desenfoque gaussiano, sería producto de la figura que denominé tachón en homenaje a los poemas de *Alarma* de José-Miguel Ullán, libro en el que el procedimiento de composición es claro: apropiación de una página de alguna publicación, como en la página de la figura 6 (Ullán, 2008: 258).

Apropiación en este caso de un comentario a la Ley de Asociaciones Políticas de 1974, aquella especie de quiero-y-no-puedo del franquismo sobre la libertad de partidos políticos; apropiación, pues, y tachaduras, esos mismos tachones que utilizaba la censura franquista y que se vuelven ahora contra el sistema al que la censura servía. Apropiación y tachado, tachones que inscriben el silencio en el texto.



Figura 5

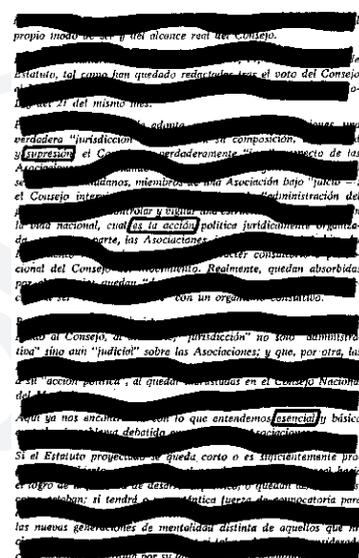


Figura 6

Pues bien, *Über den Traum* sería un texto logofágico por tachón, variedad desenfoque, que ofrece un texto ilegible, aunque no puede descartarse que hubiera o haya un lector de paciencia infinita o con un defecto óptico que no sé si existe que pudiera revertir el desenfoque y acabara leyendo el texto freudiano.

Y, como tachón que da nombre a esta figura no debe entenderse en su significado estricto y designar solo a textos como los de *Alarma* de Ullán, *Was ist Metaphysic?* en edición de Equisoain es, por la imposibilidad de leer todo aquello que ha quedado oculto al hacer de la hoja de papel una bola, es, pues, también un caso de esta misma figura. En cuanto a la novela de Kafka o el libro de

poesía de Neruda mencionados vertidos a la lengua blablablá, esa verdadera lengua universal, habrá que decir también que son logofágicos, ¿quién habla en ellos si no es el silencio?, y serán producto de la figura logofágica criptograma. Textos encriptados, como algún otro al que me referiré enseguida.

En la obra, siempre sorprendente, de José-Miguel Ullán, uno de los grandes poetas contemporáneos, está el libro *Ardicia* (1978), título con palabra desusada en el español general y que la Real Academia define como ‘deseo ardiente o eficaz de algo’, y que, aunque sobre decirlo, es un derivado del verbo «arder». *Ardicia* es uno de los varios libros que Ullán publicó con artistas, Antonio Saura, Eduardo Chillada, Antoni Tàpies, Joan Miró, etc. En el caso de *Ardicia* el coautor es Pablo Palazuelo. Además de imágenes del artista el libro contiene, claro está, un conjunto de textos de Ullán, como el de la figura 7 (Ullán, 2008: 169).



Figura 7

Como está a la vista, esta página de *Ardicia* presenta doce fragmentos de texto, fragmentos de texto que, como es notable por lo chamuscado de los bordes, proceden de alguna o algunas páginas de algún libro que se ha quemado, que han *ardido*, quema de la que algunos trozos de papel se han salvado de la combustión. Ello hace recordar las numerosas quemaduras de libros que se han producido a lo largo de la historia. Libros de caballerías y otros arden en los capítulos VI y VII del *Quijote*. Estando en la biblioteca del caballero el alma, el cura y el barbero, se lee

— [Este libro] Es —dijo el barbero— *Las Sergas de Esplandián*, hijo legítimo de Amadís de Gaula.

— Pues es verdad —dijo el cura— que no ha de valer al hijo la bondad del padre. Tomad, señora ama, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer.

Hízolo así el ama con mucho contento, el bueno de Esplandián fue volando al corral, esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba.

[...]

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa.

(Cervantes, I, VI y VII).

Claro que se trata de una quema de libros en la ficción, como también pertenecen a la ficción los libros reducidos a cenizas y humo en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Pero en el mundo, en la realidad, sabemos de numerosas quemaduras de libros. En el año 292 ardieron los libros de alquimia, ese saber tan divertido, de la Biblioteca de Alejandría, en 1562 los conquistadores españoles quemaron los códices mayas que consiguieron reunir, en 1933 los nazis iniciaron la quema de aquellos libros que iban contra el espíritu alemán, entre otros, libros de Heinrich Heine, de Karl Marx, Sigmund Freud, por citar algunos casos.

Volviendo a *Ardicia*. Los fragmentos que componen la página antes reproducida salvados de la reducción total a cenizas, ya por azar, ya por intervención del pirómano que los rescató, dejan leer algo, poco pero algo: en el que ocupa el lugar superior, por ejemplo, se puede leer «diez nudos nimbados... paj... / del feto al corazón la escarcha y lo / s niños... pujarán». Palabras, frases inconexas, letras sueltas, lectura fragmentada que es una lectura que no da paso a la construcción de un sentido.

Ilegibilidad y lectura, lectura de la ilegibilidad una vez más. Ahora bien, quien sea aficionado a la obra de Ullán, afición muy recomendable, y si tiene además buena memoria, reconoce en esos fragmentos de discurso que el lugar de donde provienen los trozos de papel es la propia poesía de Ullán, en concreto de los poemas de uno de sus libros anteriores, de *Maniluvios*, publicación de 1972. En efecto, en el fragmento (figura 8) se puede leer «s...es la arboleda / violines mojigangas e / eludio». Y para quien frecuenta la obra de Ullán es suficiente. Esas palabras las había leído en el texto VIII de la sección I «La llave en la mano» de *Maniluvios*, que copio poniendo en cursiva lo que pasó a *Ardicia*.

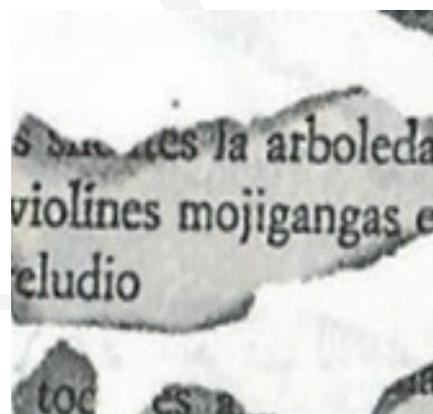


Figura 8

allí la luz juvenil sima el yelo verde matinales
iris ríos silentes *la arboleda* en eco traspies adiós
mejor *violines mojigangas ea* duérmete hoy todo
será *preludio*
gritad milagro entre los robles luego
de este pellizco en la palabra oreja
(Ullán, 2008: 96).

Y lo mismo sucede con el resto de las palabras o letras legibles en los restantes poemas de ese libro. Así, lo que se nos presenta es un nuevo escrutinio de la biblioteca o, al menos, de uno de los libros de la biblioteca de Ullán, incineración de la que unos pocos fragmentos se salvan y sirven para componer un nuevo libro.

Estamos, pues, ante la apropiación por Ullán de un texto del propio Ullán, apropiación como otro nombre para el plagio en cuanto copia del texto, ¿autoplagio?, ¿apropiación de lo propio?, en cualquier caso, extralimitación de los límites de la literatura, autoapropiación, un ejemplo de la originalidad de la escritura de José-Miguel Ullán, quien en la contraportada de *Maniluvios* dejó escrito a modo de máxima «La poesía practica la destrucción», un programa que en el caso de *Ardicia* se lleva a cabo en su literalidad.

Se podrían traer aquí bastantes otros textos de Ullán que sobrepasan los límites de la literatura, literatura que, es evidente y ya ha quedado dicho, exige la lectura, la posibilidad de la lectura. Límite

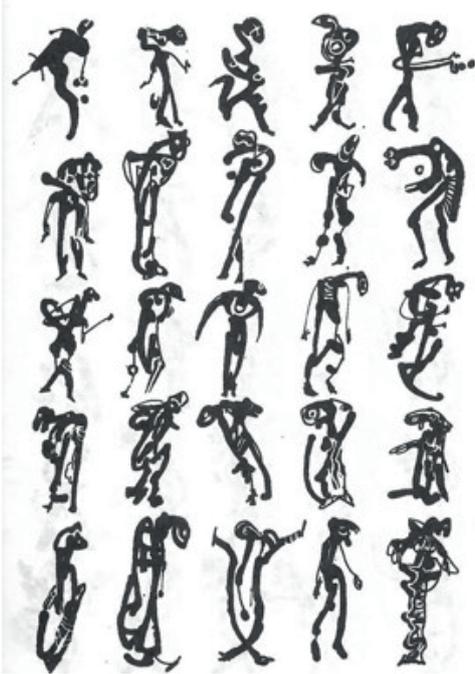


Figura 9

Soneto de la amistad a José Antonio Llardent

Hallar palabras para recordarte /
fuera admitir que pueda ya olvidarte



Figura 10

que es liminar en el libro de 2002 titulado *Ni mu*, es decir, el no hablar, ya sea como orden de no hablar «Tú ni mu», ya como en «No dijo ni mu», expresión de silencio. Pues bien, las páginas de *Ni mu* no dicen «ni mu», como muestra esta página y todas las demás del libro (figura 9). (Ullán, 2008: 1049).

Entre las estrategias de producir textos que no digan ni mu de Ullán citaré el caso de uno de los poemas de *Visto y no visto* de 1993 (figura 10). (Ullán, 2008: 646).

Está claro, aparte del título y de la leyenda inicial, el texto propiamente dicho, el soneto es, al menos lo es para mí, ilegible. Es verdad que esas líneas de figurillas son catorce, el número de versos de un soneto, y es verdad que si nos fijamos en la figurilla final de cada una de esas líneas, la de la primera y la de la cuarta son la misma, también es el mismo dibujillo el de la línea segunda y el de la tercera, y si continuamos hasta el final es cierto que las figurillas repetidas se corresponden con el dispositivo de la rima de un soneto tradicional. Así, se puede decir que si las catorce líneas de figurillas, por cierto, catorce por línea, por lo que el soneto es, como si los dibujos fueran sílabas, en alejandrinos, se corresponden con las líneas de un soneto, y si las figurillas repetidas al final de las líneas reproducen la disposición de las rimas de un soneto, no es descabellado que el título designe a este poema como soneto. Ahora bien, ese soneto o apariencia de soneto por sus elementos estructurales es, sin más, ilegible y no puede ponerse en duda, hay que recordar una vez más, que un límite de la literatura es la ilegibilidad del texto. Texto ilegible, pues, y es que, como se advierte en la leyenda inicial, el poeta no *halló palabras*, palabras que hubieran provocado el olvido del destinatario.

Dado que cada una de las figuras del citado soneto tiene el valor de escritura de una sílaba, ese texto es una realización de la ya mencionada figura logofágica criptograma. Al encriptar un texto se impide la lectura a quienes no comparten el código, una práctica tópica de los servicios secretos y de

otras corporaciones o individuos que quieren limitar la información a quienes no conocen las claves de la escritura encriptada. La cuestión está, pues, en el conocimiento o no del código de escritura; crípticos eran los jeroglíficos egipcios hasta que se descriptaron y crípticos son los textos en mandarín, en árabe, en caracteres latinos, etc. para quienes desconocen sus códigos. Y crípticos son los textos de *Ni mu* y unos cuantos más de José-Miguel Ullán.

Un límite de la literatura, como ya he recordado varias veces, es el plagio. Responde esa limitación a una razón económica, los derechos de autor, de ahí que las legislaciones penalicen la práctica de la copia literal. Pero también, desde otro punto de vista, por la cuestión de la originalidad. La idea de la originalidad, de la exigencia de originalidad ha ido acompañando a la literatura, la exigencia de una nueva obra ha de ser una obra nueva y no la repetición de otra u otras anteriores. Originalidad que iría unida a la noción de genio. Independientemente de esto, si se considera la obra literaria como manifestación de la personalidad del autor y pensamos en las lecturas psicoanalíticas de los textos literarios, ¿remitirían a inconscientes idénticos dos obras que fueran exactas?

Un ensayo tan importante para la modernidad como «La tradición y el talento individual» de T. S. Eliot abordaba este asunto. Habla allí de

nuestra tendencia a insistir, cuando elogiamos a un poeta, en aquellos aspectos de su poesía que menos se asemejan a los demás. En esos aspectos o pasajes de su obra pretendemos encontrar lo individual, lo que constituye la verdadera esencia del hombre. Nos regodeamos en aquello que diferencia al poeta de quienes le precedieron [...] Pero en cuanto nos enfrentemos a un poeta sin ese prejuicio nos damos cuenta de que, no solo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, manifiestan su inmortalidad con más vigor. (Eliot, 2004: 219).

Para Eliot, pues, todo estaría en el juego entre identidad y diferencia entre el texto nuevo y otro u otros que lo precedieron. Eliot está describiendo un estado de cosas general para la literatura, pero sobre todo me interesa esa llamada de atención sobre lo que en un texto sobrevive de otros anteriores. Él mismo, con una obra de la que no puede negarse la originalidad, tomó lo que le pareció conveniente de algunos de los que le precedieron, por ejemplo, véase la deuda que tiene «Burnt Norton», el primero de los *Four Quartets*, con el «Cántico espiritual» de san Juan de la Cruz.

Pero vayamos a algún caso concreto y que plantea en toda su crudeza la cuestión de la identidad y la diferencia. Sea un relato de Ignacio Prat, poeta sobre todo y un investigador de la literatura con trabajos originalísimos sobre, entre otros autores, Juan Ramón Jiménez. El relato al que me voy a referir se titula «Las intrigas venecianas o el síndrome Myslowitz-Braunschweig» y así comienza, digamos que de un modo tradicional:

Hallábase Venecia en su mayor auge, cuando un joven alemán llamado Alberto, movido del deseo de aumentar la herencia que acababa de recibir empleándola en especulaciones mercantiles, llegó a aquella célebre ciudad, que, cual Señora del Adriático, parecía nave grandiosa que flotaba sobre sus olas. (Prat, 1983: 131).

Hay que advertir ahora que entre sus trabajos filológicos Prat había publicado el volumen *Luisa de Bustamante o La huérfana española en Inglaterra y otras narraciones*, un conjunto de textos de José María Blanco White, un escritor con no demasiada fortuna, aunque de verdadero interés. Se incluye allí la narración «Intrigas venecianas o Fray Gregorio de Jerusalén», un relato que comienza con estas palabras:

Hallábase Venecia en su mayor auge, cuando un joven alemán llamado Alberto, movido del deseo de aumentar la herencia que acababa de recibir empleándola en especulaciones mercantiles, llegó a aquella célebre ciudad, que, cual Señora del Adriático, parecía nave grandiosa que flotaba sobre sus olas. (Blanco White, 1975: 129).

En efecto, los dos pasajes son idénticos y no son los únicos, sino que la identidad verbal se prolonga a lo largo de casi cuatro páginas con unas muy pocas sustituciones léxicas. Lo que allí escribió Prat lleva la marca de la identidad textual.

La narración continúa y lo sorprendente, si es que lo anterior no es lo suficientemente sorprendente, es que cuando se abandona la reescritura del relato de Blanco White va a suceder algo insólito. Digamos que el tal Alberto ha tomado una porción de opio y empieza a describir sus efectos, se convierte en un «contemplador de fisonomías» y se cuenta que

devoraba literalmente los rostros que tenía a su alrededor y que eran, en parte, de destacada fealdad o rudeza. Rostros que, por regla general, hubiese evitado por dos razones: por no desear atraer sobre sí sus miradas y por no soportar su brutalidad [...] Comprendió entonces de pronto cómo a un pintor —¿no le sucedió lo mismo a Rembrandt y a muchos otros?— puede la fealdad parecerle el verdadero depósito de la belleza, mejor aún el guardián de su tesoro, la montaña partida con todo el oro de lo bello dentro relumbrando entre arrugas, miradas, rasgos. (Prat, 1983: 134-135).

Llegados a este punto, hay que recordar que Walter Benjamin, una de las inteligencias más poderosas del s. XX, llevó a cabo algunas experiencias con hachís y fue tomando notas de cómo le afectaba, notas que dieron lugar a varios textos. Con el título *Haschisch* se editó en 1974 en España una colección de escritos sobre ese tema, entre ellos, el titulado «Myslowitz-Braunschweig-Marsella. Historia de una embriaguez de haschisch», donde los dos primeros nombres serían reproducidos en el título del relato de Ignacio Prat. El escrito de Benjamin comienza diciendo «Esta historia no es mía» (Benjamin, 1995: 13) y será, dice, la del pintor Eduard Scherlinger, historia, pues, del tal Scherlinger de la que se dice que «yo la repito con sus propias palabras» (14) y así se hace manteniendo el yo autobiográfico del pintor, pintor ficticio y yo narrador:

me puse lo que se dice a devorar los rostros que tenía alrededor y que por regla general hubiese evitado por dos razones: por no desear atraer sobre mí sus miradas y por no soportar su brutalidad [...] Comprendí entonces de pronto cómo a un pintor —¿no le sucedió lo mismo a un Leonardo y a muchos otros?— puede la fealdad parecerle el verdadero depósito de la belleza, mejor aún el guardián de su tesoro, la montaña partida con todo el oro de lo bello dentro relumbrando entre arrugas, miradas, rasgos. (25).

Como queda a la vista, no es solo que los dos nombres del título de Benjamin, Myslowitz y Braunschweig, hayan pasado al del relato de Prat, no es solo eso, sino que, con algunos añadidos y otras pequeñas modificaciones, la segunda parte de ese relato, casi tres páginas, es copia del protocolo de Benjamin. Copia con algunas modificaciones, el hachís por el opio, por ejemplo, pero los pasajes son fundamentalmente idénticos, idénticos, como he dicho, con algunas pequeñas diferencias, algunas de las cuales responden a ser la continuación de un texto anterior y del cambio de narrador de uno a otro.

En fin, el relato de Prat es la apropiación de parte de un relato de Blanco White y de parte de otro texto de Benjamin. ¿Plagio? Desde luego, dado el tiempo transcurrido entre los dos textos

apropiados y el nuevo y en ausencia de herederos que pudieran esgrimir los derechos, la respuesta es no; no hay plagio desde la perspectiva legal.

Así, plagio no en lo legal, pero sí, en principio, en una perspectiva puramente literaria o, dicho de otro modo, un caso de apropiacionismo, ese método de producción en la literatura y en el arte que consiste en la reproducción y que, en el estado actual de la literatura, no se entiende como plagio reprochable a no ser prestando oídos sordos a Lautréamont cuando en sus *Poesías*, significativamente subtituladas *Préface à un livre futur*, es decir la exposición un programa de lo que la literatura debería ser en la modernidad, y no es lo de menos que se califique de *poesías* lo que es una preceptiva, bien que en algunos pasajes de un modo enigmático, como «Je ne chante pas ce qu'il ne faut pas faire. Je chante ce qu'il faut faire. Le premier ne contient pas le second. Le second contient le premier» (Lautréamont, 1961: 380). Y muy poco después un precepto decisivo: «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.» (381).

Como hemos visto, Ignacio Prat en «Las intrigas venecianas o el síndrome Myslowitz-Braunschweig» responde a esa necesidad, reescribir es exigencia del progreso en literatura y supone una extralimitación del pensamiento tradicional, es un gesto de ruptura con las prescripciones clásicas, gesto de estirpe lautreamontiana, para ir construyendo una literatura actual, un mostrar vivo el espíritu de las vanguardias, el espíritu de la (re)fundación de la literatura, cuyo pionero para la contemporaneidad fue Arthur Rimbaud.

En un contexto, pues, en el que la originalidad es un valor y no la copia, la copia resultará ser original y tendrá un valor de ruptura e innovación.

Y no es solo ese texto, en la literatura contemporánea esta práctica es (relativamente) común. Añadiré un par más de casos. Un ejemplo de este mismo modo de composición se lee en el libro *Hiel a sangre* del poeta y novelista Francisco Ferrer Lerín.

Libro de Cetrería del rey Dancos

El primer capítulo es del dolor de cabeça.

El segundo capítulo es del malo agro.

El terçero capítulo es del malo tesgo.

El quarto capítulo es de la gota artética.

El V capítulo es de la gota que naçe en la gorja.

El VI capítulo es de la gota mortal que naçe en la cabeça et en las rrenes.

El VII capítulo es de la gota ffilera.

El VIII capítulo es de la gota de la garffa, et aqueste es mal que parece de fuera.

(Ferrer Lerín, 2013: 91).

El poema se extiende hasta el verso que nombra el capítulo 29, pero baste con este fragmento. Como es evidente, se trata de un índice y lo es, en efecto, de un libro medieval, del que se reproduce en el título del poema; añadiré que el poema pertenece a la sección «Experimenta», de lectura muy recomendable con variadas apropiaciones en los textos. Todo es, pues, copia en «Libro de Cetrería del rey Dancos» y hay que añadir que al mismo tiempo todo es innovación en el poema. Por lo demás, no es el único caso en la poesía de Ferrer Lerín en que todo el texto es resultado de la apropiación de otro texto, con la singularidad de lo inusual de los textos apropiados, como en el ejemplo citado, un

tratado medieval sobre las enfermedades del halcón, una obra hoy muy restringida a unos pocos eruditos, medievalistas, estudiosos de las aves, como lo es Ferrer Lerín, ornitólogo al tiempo que escritor singularísimo, un poeta contemporáneo que lee un texto antiguo, lo rescata, quizá porque el progreso lo implica, y vuelve a ponerlo de actualidad. Recuérdese, por cierto, lo que escribió Novalis.

Otro caso. En 1985 Enrique Vila-Matas, el novelista español más interesante de este tiempo publicó una novela que desde el título es ya extraña a la serie novelesca: *Historia abreviada de la literatura portátil*, un título que más que una novela parece anunciar el trabajo académico de un estudioso de la literatura y el texto no lo desmiente. De manera muy resumida, lo que allí se cuenta es los principios estéticos de un movimiento literario, los de la literatura portátil, quiénes fueron los que participaron en él, sus aventuras y, en fin, la disolución del grupo y el fin del este ismo literario; y su estructura reproduce la de los trabajos académicos, pues no faltan en esta *Historia abreviada* una bibliografía final y el aparato de notas. Todo, pues, responde a las exigencias de la escritura académica, todo, salvo que el movimiento portatilista del que se habla nunca existió.

El capítulo final se titula «Un shandy dibuja el mapa de su vida» y hay que aclarar que los portatilistas —uno de ellos, el último, resultará ser Walter Benjamin— adoptaron la denominación genérica de *shandies*, nombre que remite, claro está, a la novela que, como hemos visto, atrajo la atención de Brian Dettmer, a *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne. Todo en *Historia abreviada* es muy *shandy*, muy *sterne*, muy vila-matas. Ofrezco a continuación en la columna de la izquierda un fragmento del ensayo sobre Walter Benjamin de Susan Sontag «La mirada de Saturno» y a la derecha otro de *Historia abreviada*.

En la mayor parte de sus retratos, tiene la mirada baja, la mano derecha en el rostro. La más antigua que conozco le muestra en 1927 —tiene treinta y cinco años— con cabello oscuro ondulado sobre una frente alta y un bigote sobre el grueso labio inferior: juvenil, casi guapo; la mirada baja tras de sus gafas —la suave y soñadora mirada del miope— parece salir flotando hacia el extremo izquierdo inferior de la fotografía.

En una foto de finales de los treinta, el cabello ondulado casi no ha retrocedido, pero no queda ni rastro de juventud ni de guapura; el rostro se ha ensanchado y la parte superior del torso no solo parece alta, sino enorme, hinchada. El bigote más grueso y la mano regordeta, doblada, con el pulgar hacia abajo, le cubren la boca. La mirada es opaca, o solo más absorta [...] Hay unos libros tras su cabeza (Sontag, 1987: 127).

En la mayoría de sus retratos está con la mirada baja, con la mano derecha cerca de la cara. La más antigua que conozco lo muestra en 1927 [...] Su pelo es oscuro y rizado por encima de una frente amplia. Se le ve juvenil, casi guapo; la mirada dirigida hacia abajo —la suave y soñadora mirada de los míopes— parece flotar hacia la parte inferior izquierda del retrato.

En la fotografía que le hicieron durante la fiesta de Viena, el pelo rizado ha retrocedido apenas, pero no queda rastro de juventud o de belleza; el rostro se ha ensanchado y la parte alta del torso parece no solo levantada, sino maciza, enorme. La mano, plegada, con el pulgar metido en el hueco, cubre su boca, el labio inferior carnoso. La mirada es opaca, o simplemente más hacia adentro. Hay libros detrás de su cabeza. (Vila-Matas, 2000: 117-118).

A la vista está: apropiación, reescritura, que no reduce a ese pasaje sino a bastante más texto¹¹, el límite de la originalidad, del no ser copia, no es tal, es un liminar.

Según Enrique Vila-Matas, fue al escribir *Historia abreviada* cuando comenzó a tomar palabras de otros y hacerlas suyas. Así lo explicaba años después de la redacción en una entrevista con Anna María Iglesia:

Mi relación con el arte de las citas no ha sido siempre la misma, y en realidad ha ido variando con el tiempo, han existido varias etapas en ella. En la primera de todas, mientras escribía *Historia abreviada de la literatura portátil* [publicada en 1985], las citas me servían para no perder tiempo, más bien para ganarlo. *Historia abreviada* es el libro que he escrito con mayor rapidez, con menos problemas, en un estado de alegría absoluta. Llegaba a momentos en los que un *shandy* famoso —pongamos que Valery Larbaud participando en las Jornadas Mundiales de Sordos que tuvieron lugar en la Shakespeare & Company— tenía que decir alguna frase, la que fuera, daba igual porque cualquier frase podía acabar relacionándose con la sordera. Bueno, pues en lugar de pensar en una frase ingeniosa y escribirla, me levantaba y buscaba con los ojos cerrados entre mis libros al azar uno cualquiera, lo abría por las páginas del medio y abría los ojos de golpe y la primera frase que leía era la que normalmente ponía en boca de Larbaud [...] Con este sistema, llamémosle *ready-made* descubrí que podía ir deprisa y, además, llegar a ideas que no pensaba por mí mismo, sino que surgían de esa especie de método cibernético a lo Raymond Roussel, que [...] era un autor que combinaba dos frases parecidas y hacía surgir una tercera de la mezcla de esas dos (Iglesia, 2020: 98-99).

Hasta aquí la exposición de un método de composición que se habría iniciado en *Historia abreviada*; sin embargo, hay abundantes pasajes en sus obras anteriores que muestran que la composición por apropiación era ya el método vilamatesiano de escritura. Citaré ahora solo dos casos que remiten nada menos que a la primera de sus novelas y uno de ellos a sus palabras iniciales, como señalé en (Blesa, 2023a, 2023b). En 1973 se publica *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, titulada más adelante *En un lugar solitario*. El yo narrador de esa novela es un escritor joven que dice ser autor de «un relato juvenil de aventuras» (Vila-Matas, 1973: 50) y de unos versos que recitará en el entierro de su madre (56), versos en una carta, o versos y una carta, esto queda sin precisar, pues más adelante escribirá que en el entierro «me desplomé sobre la cruz del leño a cuyo pie del árbol dejé escrita una carta cuyo texto era copia del diario poético de mi abuela» (70), donde deja expresa su condición de reescritor, lo que el lector ya sabía por las palabras que copia del relato de aventuras unas páginas antes, si es que no desde el comienzo, y es que al hablar de su relato juvenil, dice que en él «la sangre es cerveza de los cuervos y la tierra es caballo de la neblina y los ojos son piedras de la cara y una nave es el lobo de las mareas» (50), en lo que el lector reconoce cuatro *kenningar* de las que Jorge Luis Borges había citado en su ensayo «Las kenningar», que estaba incluido en *Historia de la eternidad*, publicado en 1971 (Borges, 1971: 59, 58), tiempo de la redacción de *Mujer en el espejo*. Antes, pues, de *Historia abreviada* Vila-Matas se había manifestado como un reescritor. Pero más relevante es que en *Mujer en el espejo* el inicio es producto de una apropiación, como señalé en (Blesa, 2023b). El joven escritor comienza dirigiéndose a sí mismo: «Elige tu mejor aspecto [...] y busca las palabras que han de llevarte al silencio pues llegó la hora de mirar de frente la vida cuando ya no te queda vida» (Vila-Matas, 1973: 7) y la elección no será sobre el léxico de la lengua, sino que recaerá sobre

11 Véanse (Blesa 2003, 2001-2003).

un conjunto mucho más restringido y ni siquiera de la lengua española, la elección será la de algunas palabras de Juan Larrea, de su poema «Une fois pour toutes», incluido en *Versión celeste*, libro que se había publicado en 1970, concretamente de sus versos iniciales: «Elis ton plus beau jour et ton cœur préféré / c'est l'heure de s'asseoir au milieu d'une vie / il ne te reste que ce peu d'eau», que dicen en la traducción de Gerardo Diego: «Elige tu más hermosa claridad y tu corazón preferido / es hora de sentarse en medio de la vida / ya no te queda sino este poco de agua» (Larrea, 1970: 154-155). El joven narrador, pues, decide elegir su mejor aspecto, lo que el lector no llega a saber cuál es, pero lo que sí sabe es que lo que elige para comenzar su novela son, con alguna modificación, palabras de otro, apropiadas.

En Blesa, 1990: 97, al hablar de la pulsión reescritora de Ignacio Prat propuse para designar este modo de escritura «síndrome Pierre Menard» en evidente homenaje al personaje de Jorge Luis Borges, autor del que una de sus obras «tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós» (Borges, 1972: 44). La diferencia es que Menard es escritor de la ficción y no quienes están aquejados del síndrome Pierre Menard.

Olvidando y maldiciendo los límites de la literatura que le vienen del afuera, censura, persecuciones, penas de muerte como la dictada contra Shalman Rushdie, vayamos a las propias de la literatura. Pero a la vista de los textos de los he hablado en todo lo anterior ¿tiene límites la literatura?

Hay que responder que sí si la mirada la dirigimos a la literatura que es tal como la vemos en un momento concreto, en una de las páginas de su historia, estática, como una fotografía, pero no es así; si la mirada se dirige a la literatura en su dinamismo, lo que se nos ofrece a la vista es cómo los límites de un cierto momento han pasado a ser liminares y, como tales, traspasados y la literatura expande su espacio.

Es como si hubiese una extraña ley que prescribiese que la literatura en cuanto a los textos, en cuanto institución, no puede permanecer idéntica a sí misma en el tiempo. Creo que tenía toda la razón Jacques Derrida cuando al hablar de una ley de la literatura decía, y lo repito, «The law of literature tends, in principle, to defy or lift the law. It therefore allows one to think the essence of the law in the experience of this «everything to say». It is an institution which tends to overflow the institution.» (Derrida, 1992: 36) Algunos de esos desbordamientos, salidas del cauce, traspaso de límites, han ido quedando señalados, ya desde dentro de la literatura misma, ya desde fuera de esa serie, de esa institución, esos casos en que piezas artísticas, sin dejar de serlo, se apropian de (algo de) lo literario de manera que el espacio literario y el artístico son superficies secantes, piezas, entonces, que pertenecerían a las dos instituciones, a las dos series. Y desde dentro: cómo ese límite de la no repetición, ese límite del plagio, se muestra ahora como liminar y al atravesarlo el texto que reproduce otro texto está diciendo renovación, originalidad, valga la paradoja.

¿Límites? Liminares.

Referencias bibliográficas

- ABALLÍ, Ignasi (2023). Correo electrónico del 16 de julio (archivo Túa Blesa).
- BENJAMIN, Walter (1995). *Haschisch*, trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- BLANCO WHITE, José (1975). *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra y otras narraciones*. Ignacio Prat (ed. e int.). Barcelona: Editorial Labor.
- BLESA, Túa (1990). *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*. Zaragoza: Lola Editorial.
- (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Trópica/Anexos de Tropelías.
- (2001-2003). «Un fraude en toda regla: *Historia abreviada de la literatura portátil*, 2», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 13-14, 45-58.
- (2003). «Un fraude en toda regla: *Historia abreviada de la literatura portátil*, 1», *Homenaje a Gaudioso Giménez*, Túa Blesa y María Antonia Martín Zorraquino (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico–Dpto. de Lingüística General e Hispánica de la Universidad de Zaragoza, 123-33.
- (2019a). «El oxímoron *X sin X*», *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al Profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Luis Alburquerque-García et al. (coord.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 837-45.
- (2019b). *Maurice Blanchot. La pasión del errar*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2023a). «Palabras tuyas y palabras de otros, 1». En <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrblesat1.html>>.
- (2023b). «palabras tuyas y palabras de otros, 2». En <<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrblesat2.html>>.
- BORGES, Jorge Luis (1971). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza-Emecé.
- (1972). *Ficciones*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- DERRIDA, Jacques (1992). «This Strange Institution Called Literature», en *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.). Nueva York: Routledge.
- DERRIDA, Jacques, y Antoine SPIRE (2002). *Au-delà des apparences*. Latresne: Le bord de l'eau.
- ELIOT, Thomas Stearns (2004). *El bosque sagrado*. José Luis Palomares (ed., int. y nn.), Ignacio Rey Aguado (trad.). Madrid: De Langre.
- EQUISOAIN, Roberto (2015). *Über den Traum/Sobre el sueño*. Berlín: Escrito a lápiz.
- FERRER LERÍN, Francisco (2007). *El Bestiario de Ferrer Lerín*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- (2013). *Hiela sangre*. Barcelona: Tusquets.
- GAMONEDA, Antonio (1997). *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña...* Madrid: Siruela.
- (2004). *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Miguel Casado (epil.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- LARREA, Juan (1970). *Versión celeste*, Gerardo Diego y Luis Felipe Vivanco (próls.), L. F. V., G. D., Carlos Barral y J. L. (trads.). Barcelona: Barral Editores.

LAUTRÉAMONT, Comte de (1961). *Œuvres complètes*. París: Librairie José Corti.

NOVALIS (1996). *La enciclopedia (Notas y fragmentos)*, Fernando Montes (trad.). Madrid: Editorial Fundamentos.

SONTAG, Susan (1987). «Bajo el signo de Saturno», *Bajo el signo de Saturno*, Juan Utrilla Trejo (trad.). Barcelona: Edhasa, 125-53.

STERNE, Laurence (1903). *The Life and Opinions of Tristran Shandy, Gentleman, The Works of Laurence Sterne*, I. Londres: Grant Richards.

ULLÁN, José-Miguel (2008). *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, Miguel Casado (pról). Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

VILA-MATAS, Enrique (1973). *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*. Barcelona: Tusquets.

——— (2000). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.