

EL COPISTA COMO AUTOR

LUCIANO CANFORA

Traducción de
RAFAEL BONILLA CEREZO

EDITORIAL



DELIRIO

EL COPISTA COMO AUTOR

Director de la colección La Bolgia

Fernando R. de la Flor

Consejo Editorial

Túa Blesa
Rafael Bonilla
Fernando Broncano
Luis Canseco
Daniel Escandell
Amelia Gamoneda
Manuel Lucena
Felipe Núñez
Pedro Serra
Paolo Tanganelli

EL COPISTA COMO AUTOR

LUCIANO CANFORA

Traducción de
RAFAEL BONILLA CEREZO



Colección La Bolgia, 9

Primera edición: septiembre 2014

Título original: IL COPISTA COME AUTORE
© 2002 Sellerio Editore, Palermo

EL COPISTA COMO AUTOR
Colección La Bolgia, 9

© 2002, del texto: Luciano Canfora
© 2014, de la traducción: Rafael Bonilla Cerezo
© 2014, EDITORIAL DELIRIO S.L.
www.delirio.es / info@delirio.es

Diseño de la colección: F.R.F.

Impreso en *Estugraf*, Madrid, España.

ISBN: 978-84-15739-08-1
Depósito Legal: S.399-2014

Este libro se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i FFI2010-15072: La novela corta del siglo XVII: estudio y edición.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin la autorización expresa de la editorial.

ÍNDICE

II	PRÓLOGO. ¿QUÉ ES EL «ORIGINAL»?
17	EL COPISTA COMO AUTOR
27	UN MODESTO SUCEDÁNEO: EL ARQUETIPO
37	GRANDEZAS Y MISERIAS DE LA TRADICIÓN «INDIRECTA»
51	EL ARTE DE RECABAR EXTRACTOS
57	HISTORIAS DE TEXTOS CONTADAS POR LOS ANTIGUOS
63	ROLLOS Y CÓDICES
73	EL LIBRO-BIBLIOTECA
87	LA BIBLIOTECA DE FOCIO
93	UNA IDEA «A LO PANGLOSS»
101	ÍNDICE TEMÁTICO
108	ÍNDICE ONOMÁSTICO
112	ÍNDICE DE MANUSCRITOS
114	ÍNDICE DE LUGARES

Un agradecimiento especial va para
Marguerita Losacco y Rosa Otranto por la ayuda crítica.

PRÓLOGO

¿Qué es el «original»?

No tenemos originales de los autores griegos y romanos, exceptuando, quizá, algún fragmento sobre papiro de literatos semidesconocidos. Y tampoco el autógrafo de la *Divina Comedia*. Lo que significa que gran parte de nuestro trabajo consiste en tratar de acercarse cuanto sea posible al «original» con los medios disponibles, que en general no son ni resolutivos ni tranquilizadores.

Injustamente consideramos verdadera la existencia de un original, que aparece, al sentido común, connotado por un indiscutible carácter de *unicidad*. Este «monismo», o monoteísmo, textual ha sufrido durante tiempo una crisis en relación con las llamadas literaturas clásicas. Casi un siglo antes del memorable capítulo de Giorgio Pasquali sobre las «variantes de autor» (1934), la intuición de que los modos y los tiempos de la «edición» antigua determinaron un carácter de interinidad estructural y modificabilidad del *original* se había ya asentado. El mérito de su más clara formulación corresponde, a mi juicio, a un historiador «diletante», sir George Cornewall Lewis (1806-1863), y a su excelente aunque olvidado artículo «Sobre la división en libros de las *Helénicas* de Jenofonte»¹:

1 G. C. Lewis, «The *Hellenics* of Xenophon and their Division into Books», *Philological Museum*, 2, 1833, pp. 1-44.

Parece que los escritores antiguos —escribe Lewis— a menudo han dejado sus obras en revisión buena parte de su vida. [...] La publicación de un libro era, entonces, un evento asaz menos definido y preciso de lo que se ha convertido después a partir de la invención de la imprenta. Cuando Platón, Jenofonte, Aristóteles, habían compuesto una obra, probablemente la leían —o leían partes de ella— a algunos de sus amigos o discípulos. Y acaso también algunos lograban hacerse con copias. Pero la publicación era tan limitada que el autor tranquilamente continuaba revisando su obra a lo largo de todo el tiempo que conservaba el interés por la materia.

Aquí se describe la evidencia más importante y delicada; de aquí emerge con claridad que modo de difusión y modo de composición están estrechamente ligados. O mejor, que el uno (el tipo de ἔκδοσις) determina al otro (la escritura). Otra cuestión y más banal es constatar que muchas obras antiguas tuvieron «dos ediciones». Hilarius Emonds, en 1941, publicó un catálogo razonado y documentado de estos casos, titulado *La segunda edición en el mundo antiguo*². Pero con frecuencia se trata de una perspectiva inexacta: no necesariamente fueron *dos ediciones*. Cierto, algunas variantes, que pueden remontarse al autor, demuestran que hubo, por parte del autor, *al menos una reescritura*. Pero el hecho más relevante es que por lo general las «segundas ediciones» localizadas por Emonds no son sino *un momento de una más larga historia de reelaboraciones y reproposiciones* del autor del mismo escrito.

2 H. Emonds, *Zweite Auflage im Altertum*, Leipzig, Harrassowitz, 1941.

La convicción de que este fenómeno haya sido peculiar de la edad premoderna, o sea, de aquella que antecede a la imprenta, goza de crédito. Sin embargo, también muchas historias textuales de obras modernas arriban –bien mirado– a un original «inestable» o simplemente *no único* y más bien, paso a paso, provisorio. A veces se trata de ejemplos extremos, que no tendría sentido generalizar, como el del «original» del *Extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, revelado por una carta de la mujer del escritor, Fanny Stevenson (a su amigo W. H. Henley, 1885, salida a subasta en Londres en noviembre del 2000). Según este documento, Stevenson escribió *Jekyll y Hyde* en tres días, pero la mujer quedó tan desilusionada y consideró tan aterradora aquella narración, compuesta entre hemorragias de tuberculosis y delirios de cocaína, que quemó el manuscrito. Delirante y obstinado, Stevenson rescribió, en otros tres días, un nuevo original.

Existe después un ámbito en el cual también el «autor», incluso más que el «original», se esfuma entre las sombras. Es la dramaturgia: en las varias formas que ha asumido, a lo largo del tiempo. Y son los autores mismos quienes lo declaran: desde la reivindicación de Aristófanes de haber acudido, jovencísimo, «al auxilio de otros poetas, penetrando en otros vientres», para esparcir, por tales medios, «versos cómicos en ríos» (*Avispas*, 1018-1020), a la decisión de Kubrick de supeditar el «final feliz» de *Senderos de gloria* (1957) a la acuciante solicitud del inigualable actor protagonista de la película, Kirk Douglas. La película se convierte en lo que es, un referente de la historia del arte, gracias a la intransigencia del actor, si es exacta la reconstrucción de los hechos glosada, con alguna prudencia, años después, por el guionista, Frederic Raphael: Kubrick había aceptado el compromiso del final feliz (los tres condenados a muerte por la falsa acusación de

cobardía eran indultados en el último minuto) «por miedo a un fracaso comercial». Douglas lo salvó. ¿Quién es el «autor»? En cierto sentido ambos, en pugna con un tercer potencial «autor», el productor que desea el éxito comercial. Es solo por mediocre, póstuma, polémica política que la panfletaria biografía de Brecht escrita por Jérôme Savary ha desvelado con tonos de escándalo aquello que todos sabíamos que Brecht alababa: la aportación de sus actrices favoritas, Elisabeth Hauptmann o Margarete Steffin, a *Ópera de los tres centavos* o *Madre coraje*.

Aristófanes «entraba en el vientre» de otros comediógrafos también, quizá, porque, como escribe en otro discurso autobiográfico, en la época «era una muchacha y no le estaba permitido dar a luz» (*Nubes*, 528-531); pero después, en la vejez, echa una mano a su hijo Araros, comediógrafo principiante. Y en el *taller* de los tres grandes trágicos atenienses se habían formado como aprendices sus respectivos hijos, aunque no llegaran a igualar a los respectivos maestros. Y esto valdrá también para Araros.

Se tiende empero a omitir que una situación análoga debía ser habitual también en la «oficina» de los oradores-jefes políticos. Oradores «menores» trabajaban en torno a Demóstenes, con una distinción de funciones y papeles que no fue siempre clarísima (por lo menos no para nosotros), igual que en nuestro tiempo nos interrogamos sobre la contribución de los «escritores-sombra» que han sostenido la oratoria de los grandes *leaders* políticos y estadísticos (algunos de los cuales han practicado en cambio una oratoria celosamente individual, no solo por orgullo literario, sino para reservarse la posibilidad de decir aquello que al «partido» en cuanto tal no le era lícito decir). Una de las razones, tal vez la principal, por la que ya los antiguos críticos no siempre caían en la cuenta de los problemas de

atribución de los discursos conservados bajo el nombre de Demóstenes es justamente esta: la práctica «de grupo». En algunos casos, más manos se alternaron o se sucedieron en el mismo discurso, como ocurre con el *Contro Neera*. Pero ciertas partes no redactadas por Demóstenes, como la Πόρου ἀπόδειξις anunciada en la bella mitad de la *Primera Filípica*, ¿a quién le correspondería ponerla a punto, para leerla, en el momento oportuno, ante una asamblea? El coacervo que llamamos *corpus* demosténico es un ejemplo perfecto del fenómeno sobre el que estamos discutiendo: refleja bien la trampa de las aportaciones y muestra de manera viva e inmediata qué debería ser el «estado mayor», el *staff*, de un *leader* político.

En otros ámbitos, parece obvio recordar que los *Tratados* de Aristóteles que nosotros leemos, no sin serias dificultades, son el resultado de una forja en la que cuanto escribieron los discípulos, mientras Aristóteles hablaba, ocupa una parte probablemente no desdeñable. No fueron, de ningún modo, simples «escribanos», al menos por lo que concierne a las *palabras* puestas por escrito y a la disposición de los materiales. ¿Cuál es el sentido del término «original» en un caso de este tipo? ¿O en el de la transcripción, por parte de Filipo de Opunte, de los Νόμοι platónicos, «que eran su cera» (ὄντας ἐν κηρῷ)³? (La noticia es de Diógenes Laercio, y no está nada claro a qué dinámica compositiva alude: ¿un montón de tablitas enceradas copiadas por Filipo o un trabajo que se ha desarrollado a medida que Platón componía, o dictaba?

Jenofonte tuvo entre manos «los inéditos libros de Tucídides» (siempre debemos a Diógenes esta preciosa información) y «habría podido incluso

3 Diógenes Laercio, *Vidas de los Filósofos*, III, p. 37.

presentarlos como suyos»⁴. Por otra parte, no pocos han pensado y piensan (es una idea que retorna) que en los primeros dos libros de las *Helénicas* leemos, básicamente, páginas de Tucídides. También en el más solitario de los empeños literarios, pues, el concepto de «original» parece resquebrajarse. No sabemos cómo Jenofonte presentó exactamente las cartas cuya posesión había adquirido.

De todas formas, en el caso de los textos antiguos siempre hay un anillo de más. Hay siempre *otro* que allí tiene *escritos*: ¿pero quién fue el copista?

4 Diógenes Laercio, *Vidas de los Filósofos*, II, p. 57.