

WERNER FULD

BREVE HISTORIA
DE LOS LIBROS
PROHIBIDOS

Traducción de
MARC JIMÉNEZ BUZZI

RBA

RBA DIVULGACIÓN
Serie DIVULGACIÓN GENERAL

—
Título original alemán: *Das Buch Der Verbotenen Bücher.*
Universalgeschichte des Verfolgten und Verfeimten.

Publicado bajo el sello de Galiani Berlin.

© Verlag Kiepenheuer & Witsch GmbH&Co. KG, Colonia/Alemania, 2012.

© de la traducción: Marc Jiménez Buzzi, 2013.

© de esta edición: RBA Libros, S.A., 2013.

Avda. Diagonal, 189 - 08018 Barcelona.
rbalibros.com

Primera edición: octubre de 2013.

REF.: ONFI613

ISBN: 978-84-9006-994-3

DEPÓSITO LEGAL: B. 23.556-2013

ANGLOFORT, S.A. • PREIMPRESIÓN

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Todos los derechos reservados.

CONTENIDO

<i>Prólogo</i>	9
----------------	---

BREVE HISTORIA DE LOS LIBROS PROHIBIDOS

1. Orden, amor y remordimiento	13
2. Políticos y profetas	29
3. El fuego y las llamas I	51
4. Depósitos secretos	75
5. El fuego y las llamas II	87
6. Fe y saber	127
7. <i>Varia et Curiosa</i>	157
8. Saber y transformar	189
9. Inmoralidad y dictadura	219
10. Mentiras y engaños	275
11. Personal y privado	295
12. Resumen prospectivo	339
<i>Notas</i>	349
<i>Bibliografía</i>	353
<i>Ilustraciones</i>	359
<i>Índice onomástico y de obras</i>	361
<i>Índice analítico</i>	379

PRÓLOGO

Aunque a veces estén amparadas por la ley, las prohibiciones de libros nunca resultan eficaces. Por otra parte, el derecho internacional prohíbe toda lesión del derecho humano que permite a toda persona expresar sus pensamientos públicamente sin que quepa exigirle responsabilidad alguna, siempre y cuando no atente contra un derecho de terceros.

JOHANN ADAM BERGK, *Die Kunst, Bücher zu lesen* [«El arte de leer libros»], Jena, 1799

Si verdaderamente los dictadores hubieran tenido el poder en que creían con tan terca obstinación, buena parte de la literatura universal no existiría. Que las obras hayan sobrevivido a pesar de todas las persecuciones y prohibiciones es tan notable como la convicción de los perseguidores —refutada una y otra vez durante siglos— de que con la muerte del autor se extinguen también sus ideas. Los gobernantes de todos los tiempos y culturas —desde el rey ilustrado hasta el jefe tribal primitivo y fundamentalista, desde Augusto hasta el secretario del Partido Comunista de China— han sido incapaces de comprender que las ideas tienen más fuerza que las leyes.

La historia de los libros prohibidos no habla solamente de una cadena de opresión, obras destruidas y autores asesinados: también ofrece la crónica de la victoria de la palabra sobre el poder. Con su inmenso arsenal de medios de control, las autoridades han dedicado ingentes e infatigables esfuerzos a la localiza-

ción, persecución y eliminación de las obras proscritas, pero todo su empeño ha sido en balde: los manuscritos prohibidos se han seguido leyendo, los libros confiscados en un lugar se han podido adquirir en otro. Hoy, todo intento de encerrar dentro de las fronteras del propio país los sitios de Internet con contenidos incómodos está condenado al fracaso. Así pues, la historia de las prohibiciones es, fundamentalmente, la historia de la supervivencia de la memoria humana almacenada en los libros.

Para salvar de la destrucción un manuscrito y transmitirlo a la posteridad se requiere implicación personal y valor cívico. Desde el exilio de París, Heinrich Heine escribió en el epílogo de su *Romanzero*: «He entregado a las llamas con medroso afán los poemas que contenían la menor impertinencia contra el buen Dios. Más vale que ardan los versos que el versificador». Huelga decir que esto es tan exagerado como falso: Heine tenía suficiente conciencia de su propia valía para no censurarse y, además, la amenaza de las represalias físicas era cosa del pasado... o así se creía entonces: nadie contaba con que volviera a perseguirse a la gente por motivos políticos o religiosos. Sin embargo, en determinadas coyunturas históricas el verso más insignificante puede ser la chispa que encienda el fuego de la resistencia. El escritor argelino Boualem Sansal, distinguido con el Premio de la Paz de la Asociación de Libreros Alemanes en 2011, fue privado de sus derechos civiles por oponerse al cinismo de los poderosos con sus libros, prohibidos en su país. Si bien Sansal aún vive en Argelia, otros han muerto en circunstancias no aclaradas y muchos han huido de la dictadura del silencio. Por ello, queremos dedicar un recuerdo a los hombres y mujeres que, en situaciones críticas, han arriesgado la vida para salvar de la destrucción libros prohibidos. Debemos a su valentía algo más que simples libros.

BREVE HISTORIA DE LOS LIBROS PROHIBIDOS

ORDEN, AMOR Y REMORDIMIENTO

Cementerio de Highgate, Londres, 1869. Alumbrándose con la débil luz de un candil, el pintor Dante Gabriel Rossetti abre furtivamente la tumba de su esposa Elizabeth, fallecida siete años atrás. No es un amor enfermizo lo que lo impulsa a verla otra vez, y no queremos saber lo que quedaba de ella. Lo que Rossetti buscaba desesperadamente, acuciado por los remordimientos y el temor a ser descubierto en tan delicada situación, era un pequeño cofre. Audrey Niffenegger cuenta el episodio en su novela *Una inquietante simetría*, y, aunque parece inventado, es real y constituye un capítulo singular de la historia de la literatura inglesa.

Elizabeth Siddal fue el gran amor de su vida: una pobre costurera que posaba como modelo para jóvenes pintores hasta que Rossetti la conoció en casa de un colega y la convirtió en su amante. En varios cuadros famosos de los prerrafaelitas, en los que se plasmó el ideal estético de toda una época, encontramos su belleza etérea, roída por la tuberculosis, su mirada apática y sin futuro. Tras diez años de relación, Rossetti finalmente se casó con aquella mujer marcada por la muerte, que fallecería después de dar a luz a una hija muerta. El desconsolado poeta metió en un cofrecillo el único manuscrito que contenía todos sus poemas y lo enterró con su amada, envuelto en sus largos cabellos. Hurtaba sus versos a sí mismo, a sus amigos y a la posteridad, para entregárselos como un don exclusivo y eterno a su venerada esposa. Ahora bien, el tiempo no solo cura las heridas, sino que también inflige otras nuevas, y la tristeza de Rossetti fue desapareciendo a la par que aumentaba su fama y, con ella,

su vanidad. ¿Quién era él para privar al mundo de su lírica? De modo que abrió el ataúd y halló el cofre donde antes había estado el pecho de Elizabeth. Un año más tarde mandaba imprimir los poemas. De no ser por esta historia, hoy nadie se acordaría de Rossetti, en tanto que la trágica belleza de Elizabeth ha quedado inmortalizada en los cuadros.

«Querido amigo, le ruego que destruya **todos** los ejemplares de la *Lisístrata* y todos los horrendos dibujos...», podía leerse en las últimas líneas que Aubrey Beardsley escribió a su editor Smithers en su lecho de muerte. Según las leyes inglesas vigentes, la comedia de Aristófanes, reeditada una y otra vez, no era obscena, pero sí lo eran las ilustraciones de Beardsley, pues en ellas se representaba el vello púbico femenino. Pese a ello, Leonard Smithers, ducho abogado, eludió la prohibición al imprimir una única edición de cien ejemplares para suscriptores. Beardsley, célebre gracias a sus ilustraciones para la revista *The Yellow Book*, perdió sus encargos de resultas del escándalo Oscar Wilde, y Smithers —el «más astuto de los editores», al decir de sus coetáneos— lo recibió con los brazos abiertos. Smithers tocaba varias teclas: editaba literatura erótica en Francia y lírica religiosa en Inglaterra; pero ambos negocios acabaron en la bancarrota. Más de una vez se vio obligado a empeñar sus muebles para poder financiar la revista *The Savoy* (en la que ya aparecían los hoy famosos dibujos de Beardsley), operaciones de las que el artista nunca llegó a tener conocimiento. Cuando se acuerda de mencionarlos, la historia de la literatura trata a los editores con cierto desprecio, pero lo cierto es que Beardsley y Smithers forjaron la estética gótica de la época victoriana, caracterizada por su gusto por lo macabro y su sabor añejo, y crearon el *art nouveau*. Pese a ello, el editor no se vio recompensado con la suerte y la riqueza, y murió en 1907 en la más absoluta miseria.

Cuando Beardsley dirigió su última petición a Smithers, no le preocupaba una cuestión jurídica. En la hora postrera se arre-

pintió de sus pecados y se convirtió apresuradamente al catolicismo, como también haría después Oscar Wilde, y no quería presentarse ante el juez supremo cargando con la vergüenza de las ilustraciones de la *Lisístrata*. Por lo visto, tenía más confianza en que se le perdonase la homosexualidad que las frivolidades artísticas. Se desconoce si Smithers estaba en condiciones de atender su ferviente ruego; lo que sabemos con certeza es que vendió varias copias falsas de la carta a sus clientes bibliófilos, acaso con los últimos ejemplares de la edición, cuyo precio debió de aumentar considerablemente por este motivo.

Lisístrata era un clásico que nunca estuvo prohibido y que tampoco figuró en el Índice del Vaticano. Lo cierto es que Aristófanes fue un autor olvidado durante siglos; ni siquiera tras su redescubrimiento en el siglo XIX sus piezas teatrales llegaron a ser verdaderamente populares. Desde luego no lo fue *Lisístrata*, que no es una comedia ligera —pese a las descaradas ilustraciones de Beardsley—, sino una obra seria sobre la realidad social de su tiempo. Cuando se estrenó en el 411 a. C., Atenas llevaba veinte años enzarzada en una guerra con Esparta que no tenía visos de terminar. *Lisístrata* organiza una huelga de amor con miras a obligar a los hombres de los dos bandos a deponer las armas y lograr así, al menos en el escenario, la ansiada paz. Sin duda, la mayor sensatez mostrada por las mujeres contribuyó a sumir la obra en el olvido durante siglos; en cambio, la condena de la guerra que latía en su fondo hizo que resultara atractiva en el siglo XX. El autor y director Fritz Kortner actualizó esa idea pacifista vinculándola al armamento atómico con el que quería dotar al ejército alemán el ministro de defensa Franz Josef Strauss. En enero de 1961, cuando se pasó por televisión la adaptación de Kortner en toda la República Federal de Alemania, la cadena estatal tuvo a bien no emitirla en Baviera, la patria chica del ministro Strauss. Evidentemente, fue una decisión política, pero la justificación oficial fue que la obra hería «la sensibilidad moral de la población».

En su última voluntad, Franz Kafka prohibía la publicación de todos sus textos. Tras su muerte, fue hallada en su escritorio la nota en la que le pedía a su amigo Max Brod que quemara «íntegramente y sin leerlos» todos los papeles que había dejado, todos los «diarios, manuscritos, cartas». El propio Kafka aún en vida había quemado una y otra vez los manuscritos que no le satisfacían. Su última compañera, Dora Diamant, con quien poco antes de morir se había instalado en una casa de Berlín, tuvo que destruir delante de él todos los textos escritos en esos meses, con excepción de *La obra*. Como se sabe, su albacea (Max Brod) no respetó los deseos de Kafka, y salvó algunas de las obras más célebres de la literatura universal: *El castillo*, *El proceso*, *El desaparecido*...¹

Cuando Virgilio prohibió en su testamento la publicación póstuma de sus manuscritos inconclusos —voluntad que Augusto no respetó, preservando así la *Eneida* para la posteridad—, su decisión obedecía a motivos literarios y estéticos. El caso de Kafka es distinto. Kafka quería tener la certeza de que se destruyera sin excepción «todo lo que he escrito o dibujado»,

Lieber Max, meine letzte Bitte: alles was sich
in meinem Nachlass oder im Nachlass, was, das dann
publiziert werden wird im Journal oder woher sonst
in irgendeiner Zeitung werden sein sollte und die
an Tagesdem. Manuskripten, Briefen, Briefen und
Berechnungen in r. v. findet sich und im
verbrennen, ebenso alles was ich geschrieben oder
geschrieben habe oder andere die in meinem Namen
daraus bitten nicht, haben. Bitte, da man
nicht mitbringen will, soll man wenigstens
nicht verbrennen. Ich bin verpflichtet.
Franz Kafka

En la legendaria carta-testamento de septiembre de 1921, Franz Kafka le pidió a su amigo Max Brod que quemara sus obras.

todos los papeles que hubieran quedado en su casa, en la oficina, en casa de amigos y conocidos. Así pues, esta disposición tan radical no afectaba únicamente a los textos literarios, sino a todos los testimonios que había dejado sobre papel. Puesto que no concebía su existencia al margen de la escritura, su última voluntad no podía ser más consecuente: al término de su existencia física, se negó la supervivencia en los testimonios escritos.

Este episodio tiene un epílogo sumamente desagradable y muy poco conocido. Max Brod no solo preservó en 1924 el legado de Kafka de la última voluntad del escritor, también lo salvó de las tropas alemanas en 1939, al huir en el último momento de Praga hacia Palestina. En 1945 donó los manuscritos, las cartas y los dibujos de su propiedad a su colaboradora Ester Hoffe, quien más tarde los dejaría en herencia a sus hijas Eva y Ruth. En 1956 los documentos fueron depositados en una caja fuerte de un banco de Zúrich. Después de mucho tiempo sin ponerse de acuerdo sobre el destino final de los manuscritos, por fin sus propietarias decidieron venderlo al Archivo Literario Alemán de Marbach, que ya había comprado algunos manuscritos de Kafka de la propiedad de Ester Hoffe, entre ellos el de *El proceso*. No obstante, en el verano del 2009 el Tribunal de Familia de Tel Aviv negó a las hermanas el derecho de herencia de la propiedad de su madre fallecida y varios abogados les explicaron que el Estado de Israel reclamaba los documentos de Zúrich como «patrimonio nacional». El abogado de la Biblioteca Nacional de Israel afirmó que no estaba nada claro que Ester Hoffe hubiera sido la propietaria de tales manuscritos, pese a la existencia de la carta de donación de puño y letra de Max Brod.

La táctica seguida por los abogados israelíes es evidente: al impugnar el derecho sucesorio de las hermanas se les prohibía el acceso a la caja fuerte suiza, en la que también guardaban dinero y joyas de su madre que necesitaban para subsistir. Por tanto, si —como era previsible— el procedimiento judicial se alargaba lo suficiente, la necesidad económica obligaría a las hermanas a aceptar la petición de la parte contraria. Ni el pro-

pio Kafka habría imaginado una situación tan absurda. Aunque no se trataba de una herencia, sino de una donación realizada en vida, el Estado de Israel reclamaba los manuscritos de Kafka como patrimonio nacional, y ello a pesar de que el escritor de Praga jamás estuvo en Palestina, el Estado de Israel no se fundó hasta veinticinco años después de su muerte y el polémico contenido de la caja fuerte no se encontraba en suelo israelí. Israel incluso reclamó el manuscrito de *El proceso* que Ester Hoffe había subastado en Sotheby's y el Archivo de Marbach había adquirido por tres millones y medio de marcos alemanes. Hasta entonces no se había puesto en duda la legitimidad de la venta, principalmente porque en 1974 un tribunal israelí ya había reconocido la donación de Max Brod, pero ahora todo ello parecía carente de validez. La prohibición de acceder a la caja fuerte suiza no solamente es una tragedia personal para las hermanas Hoffe, ya ancianas, sino que también impide a los historiadores de la literatura y a los biógrafos consultar el material depositado en ella.

En el extremo opuesto del caso representado por Kafka, el del autor que aspira a su propia aniquilación, encontramos al escritor que forja su propia imagen como autor de una sola obra. En cierto momento, Margaret Mitchell fue sinónimo de autora de un solo libro, el legendario *Lo que el viento se llevó*. Pero la verdad es que esta autora, nacida en 1900, ya tenía una vida antes del Gran Libro, distinguido con el Premio Pulitzer en 1937 y el mayor éxito de ventas en la historia de Estados Unidos. Según cuentan sus biógrafos, esta hija de una acomodada familia de abogados en realidad quería ser médico, pero luego se casó y en sus horas libres se dedicó a recrear en una novela la historia de su patria, Georgia, durante la guerra civil. Se nos presentaba, así, a un ama de casa oriunda de un estado sureño que, en un alarde de patriotismo, tomaba la pluma para escribir su primera y única novela, con el deseo de salvar el honor de su tierra. El único inconveniente de esta historia tan hermosa es que no es

cierta: Margaret Mitchell nunca quiso ser nada más que una escritora famosa. Cuando se casó, en 1925, ya tenía tras de sí una larga y exitosa carrera profesional como periodista e incluso había escrito novelas, aunque no las había enviado a ninguna editorial por consideración a su familia. Los textos corrían de mano en mano entre sus pretendientes, hasta que su favorito entre ellos se quedaba con el valioso manuscrito como prenda de amor. En el legado de uno de esos admiradores se encontró, hace unos diez años, una caja de zapatos con el manuscrito de una exaltada novela de amor escrita por Margaret Mitchell con tan solo diecisiete años. Fue un hallazgo sensacional, ya que hasta entonces no existían testimonios literarios de la escritora anteriores a su célebre novela. Con ello, la imagen de la autora de una obra única se revelaba como el resultado de un plan de encubrimiento. Margaret Mitchell se encargó de borrar personalmente todas las huellas de su actividad literaria anterior a *Lo que el viento se llevó* y hasta dispuso que tras su muerte se destruyeran todos los textos que se encontrasen en su legado. De este modo se labró el monumento que deseaba, el de una patriota ajena en el fondo a la literatura que se hacía escritora por amor a su tierra.

Por supuesto, es muy probable que esta estrategia no se le ocurriera a ella, o al menos a ella sola. La idea de una respetable ama de casa del sur vencido que tomaba la pluma para bañar la terrible época de la guerra civil en la luz tibia de la reconciliación prestó a la novela un barniz de autenticidad que resultó fundamental para su éxito.

Anteriormente ya había habido otros ejemplos de tales estrategias de marketing orquestadas por el autor y la editorial, y en alguna ocasión ya habían llevado a un autor desconocido a la fama mundial: este fue el caso de Erich Maria Remarque y su novela bélica *Sin novedad en el frente*. De entrada, la publicación en un importante periódico berlinés fue anunciada por la editorial como el relato de un soldado raso alemán. Se decía que Remarque «no era un escritor profesional», sino un antiguo combatiente que había dado forma literaria a sus experiencias

en el frente. La verdad sobre la guerra no se contaba en las memorias de los generales, sino *en este texto*. La estrategia de presentar a un supuesto testimonio autobiográfico dio sus frutos: el libro publicado en 1928 se convirtió rápidamente en un éxito internacional y vendió millones de ejemplares. La portada no incluyó la especificación genérica de «novela» hasta las reediciones que se publicaron tras la prohibición de la obra en el período nazi.

Este montaje no solo difundió información falsa entre el público, sino que también creó una nueva identidad para el autor: toda la obra literaria de Remarque anterior a *Sin novedad en el frente* fue ocultada. Comprendía hasta la fecha dos novelas editadas y al menos trescientos relatos breves, ensayos, poemas y otros textos publicados en revistas prestigiosas. Tal encubrimiento fue posible porque, a diferencia de lo que ocurre actualmente, el flujo de información era entonces limitado: de una revista berlinesa se tenía conocimiento, a lo sumo, en las ciudades más importantes hasta Fráncfort, pero no más allá de la línea del Main. Remarque era un autor conocido en un pequeño círculo elegante, pero este sector elitista no era el público al que la editorial dirigía su novela bélica. Así que Remarque siguió el juego a la editorial y liquidó su exitosa trayectoria de periodista en provecho de la biografía de un soldado sin formación literaria. Su libro era absolutamente auténtico, puesto que se basaba en la recopilación de testimonios de soldados del frente. No eran sus propias experiencias, él nunca lo dijo. Es cierto que con este montaje Remarque perdía su pasado, pero estuvo conforme. Más que eso: seguramente se alegraría de que la editorial, como es de suponer que ocurriera, comprara todos los ejemplares aún disponibles de su primera novela, *Die Traumbude* [«La habitación del sueño»], y los destruyera.

Lo cierto es que esta «novela de artista» publicada en 1920 es una fallida obra de juventud que alterna escenas ramplonas con ampulosas peroratas sobre la filosofía de la vida. Esta tendencia romántica que glorificaba la época anterior a la guerra chocaba con la realidad de la vida de Remarque, en la que todo

le parecía «torcido, desplazado, roto» (entrada del 13 de octubre de 1918 de su diario). En esa fase de desorientación, terminó su formación como maestro de escuela y tuvo tres experiencias como maestro suplente en la Alemania católica profunda, mientras buscaba en la novela un refugio en el que el arte y la vida se reconciliaran. Aunque esta primera tentativa carece de valor literario, en la biografía de Remarque señala su decisión de vivir de la escritura. El escritor borraría su pecado de juventud con su obra posterior.

De modo similar, Ödon von Horváth quiso suprimir de la historia su obra primeriza, *Das Buch der Tänze* [«El libro de las danzas»]. Ya en 1926, cuatro años después de su publicación, reclamó a la editorial todos los ejemplares disponibles, pidió a sus amigos que le devolvieran los que ellos tuvieran y lo arrojó todo al fuego. Dado que solo se publicaron quinientos ejemplares numerados, es muy posible que consiguiera quemar la mayor parte de ellos; con todo, el libro aparece de vez en cuando en las subastas.

El novelista francés Gabriel Chevallier siguió el camino inverso al de Remarque. En su novela antibélica *El miedo*, publicada en 1930, el antiguo soldado de infantería presentaba el miedo como el sentimiento imperante en las trincheras, con una franqueza y una veracidad inusuales en la literatura francesa. Sin embargo, en 1938, cuando amenazaba una nueva guerra con Alemania, el autor mandó retirar el libro de la circulación para evitar la acusación de derrotista. Es probable que su editorial lo indujera a dar ese paso, pues la acusación de antipatriota habría puesto en peligro uno de los mayores éxitos de la literatura francesa. Después de su novela antibélica, que todavía resulta conmovedora y auténtica, Chevallier viró en redondo para convertirse en un escritor de entretenimiento inocuo y profundamente conservador. Su novela *Clochemerle*, de 1934, se encuentra en todas las bibliotecas de la clase media francesa y también fue un éxito de ventas internacional. En este libro pro-

lijo se sirven todos los tópicos de una vida sencilla y saludable en una pequeña ciudad de la Francia meridional. La acción, que tiene tintes burlescos y comienza con una discusión motivada por la reciente construcción de un urinario junto a la iglesia, abona la idea de que la política es un asunto del que al ciudadano más le vale mantenerse alejado para disfrutar de una vida libre de preocupaciones. Después de 1945, Chevallier estiró el tema del pueblo ficticio de *Clochemerle* en una trilogía que llega hasta el momento anterior al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Cuando murió, en 1969, su antigua novela antibélica había caído en el olvido, pese a que literariamente es muy superior a la serie de *Clochemerle*. Incluso en las enciclopedias Chevallier solo aparece como autor de este mediocre *best seller*.

En 1896, cuando Marcel Proust publicó su primer libro, *Los placeres y los días*, se lo consideraba un autor de buena familia que, como mero pasatiempo, escribía apuntes mundanos de la vida social para el periódico ultraconservador *Le Figaro*. El libro se publicó en una cara edición de lujo con ilustraciones de la apreciada pintora Madeleine Lemaire, las agradables partituras de Reynaldo Hahn —amigo del autor— y un amable prólogo de Anatole France. Tal presentación, junto con los textos amanerados de Proust, contribuyó a dar la impresión de que el lector estaba frente a la obra de un aficionado rico. Cuando un crítico formuló abiertamente esta crítica, Proust se sintió incomprendido y le dio una respuesta que ya está pasada de moda: lo retó a duelo. Sin embargo, enseguida se dio cuenta de que aquellas primeras tentativas, con sus temas dispares y su estilo desigual, no hacían justicia a sus aspiraciones. Seguramente estuvo tentado de pedir a sus amigos que le devolvieran el libro que les había regalado.

Volvió a abordar inmediatamente el gran tema de la época, la escisión entre el yo y el mundo, esta vez en una novela voluminosa cuya existencia no reveló a sus conocidos. Pasó cuatro años escribiendo *Jean Santeuil*, pero la destruyó antes de termi-

narla, aunque no de forma irreparable. Tras romper las páginas, las depositó ordenadamente en una sombrerera que guardó en un armario ropero. El armario —con la sombrerera que alojaba— lo heredó su sobrina, que treinta años después de la muerte del escritor enseñó el mueble al biógrafo André Maurois, dando pie a un hallazgo literario sensacional. Hasta ahora nadie ha podido explicar por qué no destruyó Proust en algún momento este manuscrito de mil páginas. Tal vez sencillamente se olvidara de él.

La última novela de Vladimir Nabokov quedó inconclusa. En el lecho de enfermo siguió trabajando en una carrera con la muerte. Como tenía por costumbre, escribió la primera versión del manuscrito en pequeñas fichas. A su muerte, acaecida el 2 de julio de 1977, dejó 138 fichas en formato DIN A7 que contenían el principio de una novela con el título *The Original of Laura* y el irónico subtítulo “Dying is Fun”. Cuando se dio cuenta de que no la terminaría, dispuso que tras su muerte se quemaran las fichas. Su esposa Vera y su hijo Dimitri no respetaron su voluntad y depositaron el material en una caja fuerte. Desde entonces, los admiradores del autor, incitados por los detalles que Dimitri les ha ido dosificando con gran habilidad comercial, han adoptado distintas posturas respecto a la quema de la novela. Los partidarios de la incineración arguyen que un manuscrito inacabado dañaría la fama de perfeccionista de Nabokov, mientras que los contrarios a la destrucción quieren conservar cada frase, por imperfecta que sea, pues la consideran la manifestación de un genio. Como era de esperar, su hijo Dimitri siguió adelante con el plan y, después de elogiar el fragmento como «el destilado más concentrado de la creatividad de mi padre», lo preparó para la publicación como facsímil con 138 fichas de trabajo separables. En la última ficha, Nabokov había anotado: «Eliminar. Destruir. Quemar».

La destrucción de la propia obra literaria es la forma definitiva de la prohibición de un libro. Es verdad que, por regla ge-

neral, la sentencia de Horacio resulta acertada: «Siempre puede destruirse lo no editado, pero la palabra pronunciada no sabe regresar». No obstante, el ejemplo de Remarque o Horváth muestra que, si bien es cierto que la obra impresa indeseada nunca desaparece del todo, sí que se puede borrar su recuerdo. Muchos autores han tratado de hacer olvidar la primera versión de un texto con otra posterior, aunque *Enrique el verde* de Gottfried Keller muestra claramente lo insensato de dicho intento.

En la mayoría de los casos, lo que lleva a un autor a destruir su obra es la conciencia de su imperfección. Según se cree, el estadista griego Solón quemó sus insípidos poemas a causa de la admiración que sentía por los versos de Homero, más eufónicos. También de Platón se cuenta que lanzó al fuego sus poemas épicos desalentado por la excelencia de Homero, como también es fama que destruyó sus tragedias tras conocer a Sócrates. Tales anécdotas, que adornan no pocas veces las vidas de los poetas, deben tratarse con cautela: no solo no son comprobables, sino que, además, ese alarde de autocrítica inclemente agranda tanto la fama del poeta cuanto la consideración que merece en el público la obra conservada, única en pasar la criba de la autocensura. Nunca sabremos si es cierto que Truman Capote, tras el gran éxito logrado con *Desayuno con diamantes*, destruyó una nueva novela, que a su juicio se habría vendido bien, solo porque algo en ella lo molestaba.

Lo que sabemos a ciencia cierta es que Nabokov, tras intensas dudas sobre lo viable del tema y rendido ante la dificultad de la composición, pretendía quemar los primeros capítulos de *Lolita* y abandonar el proyecto de novela. Su esposa consiguió impedirselo en el último momento.

También existe, por cierto, el caso opuesto. Después de leer el manuscrito de *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde*, la mujer de Robert Louis Stevenson escribió a un amigo contándole que su marido había escrito un libro absurdo: «Por fortuna ya se ha olvidado de él y pienso quemarlo después de mostrártelo». El destinatario de la carta era un escritor y crítico

amigo de los Stevenson, de donde se deduce que su juicio impidió la destrucción que amenazaba al manuscrito.

Se ignora por qué Virgilio mandó quemar la *Eneida* en su testamento. Las fuentes antiguas (Plinio, *Historia natural* 7, 114) aducen como motivo el estado inconcluso de la obra, pero quizá simplemente se debiese a que al autor le pareciera una epopeya terriblemente aburrida. Sea como fuere, Augusto hizo caso omiso de su última voluntad, y, en la grisalla de debajo del fresco *El Parnaso* que se encuentra en la *Stanza della Segnatura*, Rafael plasmó con gran dramatismo la salvación del manuscrito de las llamas. El propio Augusto destruyó su tragedia *Áyax* porque no estaba satisfecho de su estilo. A los amigos que le preguntaban por la marcha del trabajo, les contestaba con ironía: «Mi *Áyax* se ha precipitado sobre una esponja».²

Ovidio, desterrado de Roma por Augusto, en varias ocasiones afirma haber quemado manuscritos llevado por la ira y la desesperación, aunque los estudiosos no siempre dan crédito a sus lamentos. Con todo, la partida para el destierro al mar Negro pudo ser un motivo —bien desagradable, como dice el mismo afectado— para aligerar su equipaje. El cambio de las circunstancias obliga a revisar la obra creada, del mismo modo que la revisión de la obra puede dar lugar a cambios existenciales. Goethe hizo balance varias veces en su vida, quemó manuscritos, cartas, documentos, y en modo alguno ocultó esa autocensura. En carta a su hermana Cornelia, con fecha de octubre de 1767, escribe desde Leipzig: «Belsasar, Isabel, Ruth, Selima..., solo pudieron expiar sus pecados de juventud con el fuego». En *Poesía y verdad* (II, 6) cuenta que del auto de fe de Leipzig solo se escapó la recopilación de poemas *Annette*, el poema pastoril *El amante caprichoso* y las *Odas a mi amigo*. En marzo de 1770, antes de partir hacia Estrasburgo, quemó en Fráncfort todos los esbozos excepto *Los cómplices* (*ibid.* II, 8). Antes de su trigésimo cumpleaños, en las nuevas condiciones de Weimar, esta vez no solo como poeta, sino como político responsable,

hizo inventario por fuera y por dentro y anotó en su diario (7 de agosto de 1779): «Recogido en casa, he revisado mis papeles y quemado las viejas conchas. Otros tiempos, otras inquietudes. Tranquilo repaso de la vida...». Estas mudas de piel y la quema de «las viejas conchas» eran importantes para él, aunque no se sabe lo que con ello perdió la literatura. Por temor a las miradas indiscretas, antes de su huida clandestina a Italia lanzó su correspondencia al fuego, y antes de su viaje a Suiza también anota en su diario: «En casa. He quemado cartas» (2 de julio de 1797). Y unos días más tarde: «He quemado cartas. El hermoso color verde de la llama cuando el papel arde junto a la alambreira» (9 de julio de 1797). Todos los papeles de Nápoles y Sicilia se los «dedicó» al fuego, como le escribió a su amigo Zelter (16 de febrero de 1818), y lo mismo hizo en 1829 con todas las anotaciones del segundo viaje a Roma. Asimismo, privó a la posteridad de un diario demasiado crítico con la campaña de Francia —ciertamente poco gloriosa— en la que acompañó a su duque. Si han llegado hasta nosotros el *Urfaust* (la primera versión del *Fausto*) y *La misión teatral de Wilhelm Meister* es gracias a la existencia de copias y a su casual descubrimiento tardío. No es difícil adivinar los motivos de Goethe al ejercer esta autocensura radical: liberarse de viejas cargas para encarar nuevos períodos en su vida, prevenir las indiscreciones eliminando la correspondencia íntima; en cualquier caso, determinar la imagen que de él quedara en la historia.

A comienzos de septiembre de 1860, Charles Dickens quemó todas las cartas dirigidas a él que no fueran de carácter estrictamente comercial, y así lo hizo hasta su muerte. En Inglaterra era lícito presentar documentos robados como prueba ante los tribunales, generalmente en pleitos de divorcio, y esos documentos se leían públicamente y se publicaban en periódicos. Dickens no solo temía que sus suegros cumplieran la amenaza de llevarlo ante los tribunales a causa de su amante, sino que también desconfiaba de sus hijos, que podían vender la correspondencia a una editorial después de su muerte. Además, quería impedir que sus futuros biógrafos y los historiadores de la lite-

ratura supieran lo intensa que llegó a ser la colaboración con Wilkie Collins cuando su imaginación decayó y tuvo que recurrir a la ayuda de su fértil amigo. Dickens quería pasar a la posteridad como un caballero intachable y un escritor singular, pródigo en ideas originales.

Poco se puede objetar cuando los autores destruyen documentos privados con estos objetivos; por más que lo lamenten los admiradores y los estudiosos, no hacen daño a nadie. El cuadro cambia, sin embargo, en cuanto son los políticos quienes dictan la ley del mercado y los autores dejan de ser sus propios dueños en el ámbito del arte para convertirse en meras marionetas en un juego de poder cuyas reglas tienen que acatar.