

Materialidad del texto, textualidad del libro

por Roger Chartier
(*École des Hautes Études en Sciences Sociales*)

RESUMEN

Este texto quisiera mostrar, a partir del caso del Quijote, que no se pueden separar el estudio de las condiciones de publicación de los textos y la interpretación de su sentido. El entrecruzamiento entre la historia del libro (y la imprenta) y la sociología de los textos tal como la definió D. F. McKenzie, procura la posibilidad de superar la división duradera y mutiladora entre hermenéutica y bibliografía.

Palabras clave: sociología de los textos – cultura escrita – libro – imprenta – Don Quijote

This text wishes to show, through the case of Quixote, that the study of the conditions around text publishing and its sense understanding cannot be separated. The intercrossing between the history of the book (and printing) and the sociology of texts as defined by D. F. McKenzie, seeks the possibility of overcoming the long-lasting and mutilating division between hermeneutics and bibliography.

Keywords: sociology of texts – written culture – book – press – Don Quixote

En esta conferencia quisiera entrecruzar dos perspectivas metodológicas que me parecen esenciales para profundizar nuestra comprensión de los textos: la historia de la cultura escrita y la sociología de los textos. Definida por D. F. McKenzie como “la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción”¹, la sociología de los textos apunta a comprender cómo las sociedades humanas construyeron y transmitieron las significaciones que dieron a los seres y las cosas. Puesto que no disocia el análisis de las significaciones simbólicas del de las formas materiales que las transmiten, un abordaje semejante cuestiona en profundidad la división duradera que separó las ciencias de la interpretación y las de la descripción, la hermenéutica y la morfología.

Lo mismo ocurre con la noción de “cultura gráfica”, tal como la propuso Armando Petrucci. Al designar para cada sociedad el conjunto de los objetos escritos y las prácticas que los producen o los manipulan, esta categoría invita a comprender las diferencias que existen entre diversas formas del escrito, contemporáneas unas de otras, y a inventariar la pluralidad de los usos de que está investida la escritura.²

Para desplazar la frontera tradicionalmente trazada tanto por la crítica literaria como la historia cultural entre, por un lado, las producciones y las prácticas más ordinarias de la cultura escrita y, por otro lado, la literatura, considerada un campo particular de creaciones y experiencias estéticas, es necesario acercar lo que la tradición occidental alejó en forma duradera: por un lado, la interpretación y el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación. Existen varias razones para esta disociación: la permanencia de la oposición entre la pureza ideal de la idea y su inevitable corrupción por la materia³, la definición del *copyright*, que establece la propiedad del autor sobre un texto considerado siempre idéntico a sí

¹ D. F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts*, Londres, The British Library, 1986, p. 4: “The discipline that studies texts as recorded forms and the processes of their transmission, including their production and reception”. [Trad. esp.: *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005, p. 30].

² Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, Einaudi, 1986, pp. XVIII-XXV.

³ B. W. Ife, *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A platonist critique and some picaresque replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. [Trad. esp.: *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1992].

mismo, sea cual fuere la forma de su publicación⁴, o incluso, el triunfo de una estética que juzga las obras independientemente de la materialidad de su soporte.⁵

Paradójicamente, las dos perspectivas críticas que prestaron más atención a las modalidades materiales de inscripción de los discursos reforzaron, y no contrariaron, ese proceso de abstracción textual. La bibliografía analítica movilizó el estudio riguroso de los diferentes estados de una misma obra (ediciones, emisiones, ejemplares) con el designio de recuperar un texto ideal, purificado de las alteraciones infligidas por el proceso de publicación y de acuerdo con el texto tal y como fue escrito, dictado o soñado por su autor.⁶ De ahí provienen, en una disciplina consagrada casi exclusivamente a la comparación de objetos impresos, la obsesión por los manuscritos perdidos y la radical distinción entre la obra en su esencia y los accidentes que la deformaron o la corrompieron.

El abordaje deconstruccionista insistió fuertemente en la materialidad de la escritura y en las diferentes formas de inscripción del lenguaje. Pero en su esfuerzo por abolir o desplazar las oposiciones más inmediatamente evidentes (entre oralidad y escritura, entre la singularidad de los actos de lenguaje y la reproductibilidad del escrito), construyó categorías conceptuales (“archi-escritura”, “iterabilidad”) que pueden alejar de la percepción de los efectos producidos por las diferencias empíricas que caracterizan las diversas modalidades de la inscripción de los textos.⁷

Contra semejante abstracción de los discursos, es conveniente recordar que la producción, no sólo de los libros, sino de los propios *textos*, es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones: las de los copistas, los libreros editores, los maestros impresores, los cajistas (o componedores en la lengua del Siglo de Oro), los correctores. Las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas, como lo sugiere el “New Historicism”.⁸ Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones. El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro. Por lo tanto, es vano querer distinguir la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre semejante a sí misma, y las variaciones accidentales del texto, consideradas sin importancia para su significación. Sin embargo, las múltiples variaciones que impusieron a los textos las preferencias, los hábitos o los errores de quienes los copiaron, compusieron o corrigieron no destruyen la idea de que una obra conserva una identidad perpetuada, inmediatamente reconocible por sus lectores u oyentes.

Hace poco, David Kastan calificó de “platónica” esa perspectiva según la cual una obra trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales, y de “pragmática” la que afirma que ningún texto existe fuera de las formas materiales que lo dan a leer u oír.⁹ Esta percepción contradictoria de los textos divide tanto a la crítica literaria como a la práctica editorial, y opone a aquellos para quienes es necesario recuperar el texto tal y como su autor lo redactó, imaginó, deseó, reparando las heridas que le infligieron la transmisión manuscrita o la composición tipográfica, con aquellos para quienes

⁴ Mark Rose, *Authors and owners. The invention of copyright*, Cambridge (Mass.) / Londres, Harvard University Press, 1993, y Joseph Loewenstein, *The author's due. Printing and the prehistory of copyright*, Chicago, Chicago University Press, 2002.

⁵ Martha Woodmansee, *The author, art, and the market. Rereading the history of aesthetics*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

⁶ Walter Greg, *Collected papers*, ed. por J. C. Maxwell, Oxford, Clarendon Press, 1966; R. B. McKerrow, *An introduction to bibliography for literary students*, Oxford, Clarendon Press, 1927; Fredson Bowers, *Principles of bibliographical description*, Princeton, Princeton University Press, 1949; *Bibliography and textual criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1964, y *Essays in bibliography, text, and editing*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1975.

⁷ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, París, Éditions de Minuit, 1967, en particular pp. 75-95 para el concepto de archi-escritura, y *Limited Inc.*, París, Galilée, 1990, en particular pp. 17-51 para la noción de iterabilidad. [Trad. esp.: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971].

⁸ Stephen Greenblatt, *Shakespearean negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*, Berkeley / Los Ángeles, University of California Press, 1988, pp. 1-20.

⁹ David Scott Kastan, *Shakespeare and the book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 117-118.

las múltiples formas textuales en las que fue publicada una obra constituyen sus diferentes estados históricos que deben ser respetados, editados y comprendidos en su irreductible diversidad.¹⁰

Una misma tensión entre la inmaterialidad de las obras y la materialidad de los textos caracteriza las relaciones de los lectores con los libros de que se apropian, aunque no sean ni críticos ni editores. En una conferencia pronunciada en 1978, “El libro”, Borges declara:

Yo he pensado, alguna vez, escribir una historia del libro.

Pero, de inmediato, diferencia radicalmente su proyecto de todo interés por las formas materiales de los objetos escritos:

No me interesan los libros físicamente (sobre todo los libros de los bibliófilos, que suelen ser desmesurados), sino las diversas valoraciones que el libro ha recibido.¹¹

Para él, los libros son objetos sin interés cuyas particularidades no importan mucho. Lo que cuenta es la manera en que el libro, universalmente identificado con la forma escrita de las obras, sea cual fuere su modalidad específica, fue considerado –y a menudo desconsiderado respecto de la palabra “alada y sagrada”–. Un Borges “platónico”, en suma.

Pero cuando en el fragmento de la autobiografía que dictó a Norman Thomas di Giovanni, el mismo Borges evoca su encuentro con uno de los libros de su vida, *Don Quijote*, lo que acude a su memoria es ante todo el objeto:

Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ése es el verdadero *Quijote*.¹²

Para siempre, la historia escrita por Cervantes será para Borges ese ejemplar de una de las ediciones que los Garnier exportaban al mundo de lengua española y que fue la lectura de un lector todavía niño. El principio platónico no es de mucho peso ante el retorno pragmático del recuerdo.

La contradicción de Borges sugiere que el enfrentamiento entre “platonismo” y “pragmatismo” depende sin duda de una falsa disputa o de una cuestión mal planteada. En efecto, una obra siempre se da para leer o para oír en uno de sus estados particulares. Según los tiempos y los géneros, sus variaciones son más o menos importantes y pueden concernir, de manera separada o simultánea, a la materialidad del objeto, a la ortografía y la puntuación, o a los propios enunciados.¹³ Pero siempre, también, son múltiples los dispositivos (filosóficos, estéticos, jurídicos) que se esfuerzan por reducir dicha diversidad, cuando postulan la existencia de una obra idéntica a sí misma, independientemente de su forma. En Occidente, el neoplatonismo, la estética kantiana y la definición de la propiedad literaria contribuyeron a construir ese texto ideal que los lectores reconocen sin falta en cada uno de sus estados. Más que intentar, de una u otra manera, desprenderse de esa tensión irreductible, o resolverla, lo que importa es identificar la manera en que es construida en cada momento histórico.

¹⁰ A propósito de los dos *Rey Lear* de 1608 y 1623, véanse Gary Taylor y Michael Warren (eds.), *The division of the Kingdoms. Shakespeare's two versions of "King Lear"*, Oxford, Oxford University Press, 1983, y a propósito de los tres *Hamlet* de 1603, 1604 y 1623, Leah Marcus, “Bad taste and bad *Hamlet*”, en Leah Marcus, *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*, Londres / Nueva York, Routledge, 1996, pp. 132-176.

¹¹ Jorge Luis Borges, “El libro”, en *Borges oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 9-23 (cita en p. 10).

¹² Jorge Luis Borges con Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 26.

¹³ Margreta de Grazia y Peter Stallybrass, “The Materiality of the Shakespearean Text”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 44, n° 3, 1993, pp. 255-283.

Quisiera mostrarlo volviendo otra vez al libro de los libros: *Don Quijote*. En 1615, el taller madrileño de Juan de la Cuesta imprime para el librero Francisco de Robles la segunda parte del *Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha*. Diez años después de sus primeras hazañas, don Quijote vuelve a partir sobre los caminos de España. En los capítulos LXI a LXV, Sancho y su amo se encuentran en Barcelona, adonde don Quijote decidió dirigirse, y no a Zaragoza para “sacar a la plaza del mundo” la mentira de la continuación apócrifa publicada en 1614. En Barcelona, para evitar convertirse en el hazmerreír de los niños que siguen su cortejo ridículo, don Quijote decide ir a pie y sin gran escolta:

Y, así, él y Sancho, con otros dos criados que don Antonio le dio, salieron a pasearse.¹⁴

Sucedió, pues, que yendo por una calle alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: “Aquí se imprimen libros”, de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto imprenta alguna y deseaba saber cómo fuese.¹⁵

No es la primera vez que un relato de ficción está situado en un taller tipográfico; prueba de ello son las historias narradas alrededor del hogar de una imprenta en *Beware the Cat* de William Baldwin en 1570.¹⁶ Pero en Cervantes, la presencia del taller tipográfico es más que un simple decorado: introduce en el mismo libro el lugar y las operaciones que posibilitan su publicación. Si el trabajo efectuado en los talleres es lo que da existencia a la ficción, en el capítulo LXII de la segunda parte de *Don Quijote* los términos se ven invertidos porque el mundo prosaico de la imprenta se convierte en uno de los sitios gracias a los cuales, como lo escribe Borges,

Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro.¹⁷

Al entrar en la imprenta, don Quijote

vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las imprentas grandes se muestra.¹⁸

Cervantes introduce inmediatamente a su lector en la división y en la multiplicidad de las tareas necesarias para que un texto se convierta en libro: la composición de las páginas por los cajistas (*componer*), la corrección de las primeras hojas impresas como pruebas (*corregir*), la rectificación por parte de los cajistas de los errores descubiertos en las páginas corregidas (*enmendar*) y, finalmente, la impresión de las formas, o sea, del conjunto de las páginas destinadas a ser impresas del mismo lado de una hoja de imprenta, por los obreros a cargo de la prensa (*tirar*).

La agudeza de esta descripción del trabajo en el taller es confirmada por el primer manual del arte de imprimir jamás compuesto en lengua vulgar (si se hace a un lado la traducción alemana, publicada en 1634, del libro de Jérôme Hornschuch, *Orthotypographia*, aparecido en Leipzig en 1608).¹⁹ Este tratado en castellano, directamente compuesto con los caracteres móviles, sin manuscrito previo, fue impreso en una muy pequeña cantidad de ejemplares (se conocen sólo dos) alrededor de

¹⁴ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 1142.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ William Baldwin, *A Marvelous Hystory intituled Beware the Cat*, Londres, 1570. Para una edición moderna, *Beware the Cat: the first English novel, by William Baldwin*, introducción y texto por William A. Ringler y Michael Flachmann, San Marino (Calif.), Huntington Library, 1988.

¹⁷ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del *Quijote*”, en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* [1952], Madrid, Alianza, Biblioteca Borges, 1997, pp. 74-79 (cita en p. 76).

¹⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. 1142-1143.

¹⁹ Jérôme Hornschuch, *Orthotypographia; Instruction utile et nécessaire pour ceux qui vont corriger des livres imprimés et conseils à ceux qui vont les publier (Orthotypographia, Hoc est Instructio operas typographicas correcturis, et Admonitio scripta sua in lucem edituris utilis et necessaria)* [1608], trad. del latín por Susan Baddeley, con introducción y notas de Jean-François Gilmont, París, Éditions des Cendres, 1967.

1680 por un obrero cajista que fue impresor en Madrid y en Sevilla, Alonso Víctor de Paredes.²⁰ En el décimo capítulo del libro, titulado “*De la Corrección*”, todos los correctores, cualesquiera sean, tienen las mismas tareas. Ante todo, el corrector debe localizar los errores de los cajistas siguiendo sobre las pruebas impresas el texto de la copia original leída en voz alta (*escuchar por el original*). Luego, hace las veces de censor y tiene la obligación de rechazar la impresión de todo libro en el que descubre “algo prohibido por el Santo Tribunal, ò que sea, ò parezca mal sonãte contra la Fè, contra nuestro Rey, ò contra la Republica”, y esto aunque la obra haya sido aprobada y autorizada. Por último, el corrector es aquel que da su forma final al texto añadiéndole la puntuación necesaria (“la apuntuacion legitima”) y reparando los “descuidos” del autor o los “yerros” de los componedores. Tal responsabilidad exige que el corrector, sea quien fuere, pueda “entender el concepto del Autor” de manera de transmitirlo adecuadamente al lector.²¹

Todas las decisiones tomadas por el cajista, sin embargo, son sometidas a las intervenciones del corrector, quien está implicado de manera decisiva en el proceso de publicación del texto. Es lo que subraya el letrado ante el Consejo del Rey, Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán en la memoria que publica en 1675 para defender las exenciones e inmunidades fiscales de los impresores, sosteniendo que el arte de la imprenta es un arte liberal y no mecánico, “porque es en ella [la imprenta] muy superior la parte intelectual, y especulativa, a la operación manual”.²² Para él, “el componedor percibe el concepto, y discurso”. Debe ser experto en lengua castellana y “contar bien cualquiera original, porque los libros no se componen consecutivo sino alternando el original”. Debe ser capaz de puntuar correctamente el texto para que sea claramente inteligible, de distinguir las frases, de poner allí donde faltan los acentos, “hazer interrogación, admiración y paréntesis”,

porque muchas vezes la mente de los Escritores se confunde, por falta de estos requisitos, necessarios, è importantes para el entendimiento, y comprehension de lo que se escribe, ò imprime; porque qualquiera que falte, muda, truëca, y varia el sentido.²³

Sin embargo, el corrector puede juzgar acerca de las decisiones del cajista, porque es más sabio que él:

El Corrector ha de saber, por lo menos Gramatica (ay, y ha avido graduados en diversas Ciencias) Ortografia, Etimologia, Puntuacion, colocacion de acentos; Ha de tener noticia de las Ciencias, y buenas letras, de los caracteres Griëgos, y Hebreos; de reglas de Musica, para sus Libros; Ha de ser dotado de locucion, Arte, y elegancia para conocer, y enmendar barbarismos, solecismos, y los demàs defectos que se hallan en el Latin, Romance, y otras Lenguas.²⁴

Para Paredes y Cabrera, para Cervantes antes que ellos, la producción textual supone diferentes etapas, diferentes técnicas, diferentes intervenciones. Entre el genio del autor y la capacidad del lector, la

²⁰ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y Origen del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*, ed. y prólogo de Jaime Moll, Madrid, El Crotalón, 1984 (reed. Madrid, Calambur, Biblioteca Litterae, 2002, con una “Nueva noticia editorial” de Víctor Infantes).

²¹ *Ibid.*, fol. 42 recto-45 recto.

²² Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progressos, utilidad, nobleza y excelencias del Arte de la Imprenta; y de que se le deben (y a sus Artifices) todas las Honras, Exempciones, Inmunidades, Franquezas y Privilegios de Arte Liberal, por ser, como es, Arte de las Artes*, Madrid, 1675, fol. 17, verso. Agradezco a Fernando Bouza por haberme indicado y comunicado este texto, del que existe una edición facsimilar publicada por Amalia Sarría Rueda, Madrid, Singular, 1993. Sobre las memorias redactadas a partir de 1636 por Melchor de Cabrera para la defensa de las exenciones fiscales de los impresores, véase Miguel María Rodríguez San Vicente, “Argumentos histórico-jurídicos para la defensa de la inmunidad fiscal del libro español en el siglo XVII”, en *Cuadernos Bibliográficos*, 44, 1982, pp. 5-31.

²³ *Ibid.*, fol. 15, recto y verso.

²⁴ *Ibid.*, fol. 15, verso. Una definición semejante de las tareas y las competencias se encuentra en 1619 en una memoria presentada por el corrector de imprenta Gonzalo de Ayala y por el abogado Juan de Valdes, que funda la diferencia entre impresores y libreros en la pertenencia de la imprenta, y no de la librería, a las artes liberales; véase Víctor Infantes, “La apología de la imprenta de Gonzalo de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro”, en *Cuadernos Bibliográficos*, 44, 1982, pp. 33-47.

operación de publicación no separa la materialidad del texto y la textualidad del libro.²⁵ Paredes expresa esa doble naturaleza del libro, como objeto y como discurso, invirtiendo una metáfora clásica. Mientras que son numerosos los textos que describen los cuerpos y los rostros como libros²⁶, él, por su parte, considera el libro como un ser humano porque, como el hombre, tiene un cuerpo y un alma:

Assimilo yo un libro à la fabrica de un hombre, el qual consta de anima racional, con que la criò Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Magestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formò al cuerpo galan, hermoso, y apacible.²⁷

Cabrera da una forma más elaborada a la comparación considerando al hombre como el único libro impreso entre los seis que escribió Dios. Los otros cinco son el *Cielo estrellado*, comparado con un inmenso pergamino cuyo alfabeto son los astros; el *Mundo*, que es la suma y el mapa de la Creación en su totalidad; la *Vida*, identificada con un registro que contiene los nombres de todos los elegidos; el propio *Cristo*, que es a la vez “*exemplum*” y “*exemplar*”, un ejemplo propuesto a todos los hombres y el ejemplar que debe ser reproducido; por último, la *Virgen*, el primero de todos los libros, cuya creación en la “Mente Divina”, preexistió a la del Mundo, los siglos y la tierra. Entre esos libros de Dios, todos mencionados por las Escrituras o los Padres de la Iglesia, y todos referidos por Cabrera a uno u otro de los objetos de la cultura escrita de su tiempo, el hombre es una excepción porque resulta del trabajo de la imprenta:

Puso Dios en la prensa su Imagen, y Sello, para que la copia saliese cõforme à la que avia de tomar [...] y quiso juntamente alegrarse con tantas, y tan varias copias de su misterioso Original.²⁸

Paredes retoma la imagen. Sin embargo, para él, el alma del libro no es sólo el texto tal y como fue compuesto, dictado, imaginado por su creador. Dicho texto, dado en una disposición adecuada, es:

Un libro perfectamente acabado, el cual constando de buena doctrina, y acertada disposicion del Impresor, y Corrector, que equiparo al alma del libro; y impresso bien en la prensa, con limpieza, y asseo, le puedo comparar al cuerpo airoso y galan.²⁹

Si el cuerpo del libro es el resultado del trabajo de los prensistas, su alma no está moldeada solamente por el autor, sino que recibe su forma de todos aquellos –maestro impresor, cajistas y correctores– que tienen el cuidado de la puntuación, la ortografía y la compaginación. De este modo, Paredes impugna de antemano toda separación entre la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre idéntica a sí misma cualquiera que sea su forma, y las variaciones accidentales del texto, que resultan del trabajo en el taller.³⁰

Un episodio de la historia editorial de *Don Quijote*, impreso a fines de 1604 en el taller de Juan de la Cuesta y aparecido con la fecha de 1605, ilustra la realidad, y también los riesgos de la

²⁵ Véase Jeffrey Masten, “Pressing Subjects or, the Secret Lives of Shakespeare’s Compositors”, en Jeffrey Masten, Peter Stallybrass y Nancy Vickers (eds.), *Language machines: technologies of literary and cultural production*, Nueva York / Londres, Routledge, 1997, pp. 75-107.

²⁶ Véase Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1947], trad. del alemán por Jean Bréjoux, París, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 522-526. [Trad. esp.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955].

²⁷ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y Origen del Arte de la Imprenta...*, *op. cit.*, fol. 44 verso.

²⁸ Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político...*, *op. cit.*, fol. 3 verso-6 recto, cita fol. 4 verso.

²⁹ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y Origen del Arte de la Imprenta...*, *op. cit.*, fol. 44 verso.

³⁰ Para la impugnación de la oposición entre “substantive essence” y “accidentals”, y un ejemplo del efecto de las formas tipográficas (formato, compaginación, puntuación) sobre el sentido, véase el estudio pionero de D. F. McKenzie, “Typography and meaning. The case of William Congreve”, en Giles Barber y Bernhard Fabian (eds.), *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburgo, Hauswedell, 1981, pp. 81-125, retomado en D. F. McKenzie, *Making meaning. “Printers of the Mind” and other essays*, ed. por Peter McDonald y Michael F. Suarez, S.J., Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2002, pp. 198-236.

colaboración propia de todo proceso de publicación. En el capítulo XXV de la historia, en la primera edición del libro, Sancho menciona, de pasada, el robo de su burro:

Bien haya quien nos quitó ahora del trabajo de desenlbardar al rucio.

Y, de hecho, cuatro capítulos más lejos, Sancho sigue a pie a su amo, montado sobre su caballo:

Luego subió don Quijote sobre Rocinante, y el barbero se acomodó en su cabalgadura, quedándose Sancho a pie, donde de nuevo se le renovó la pérdida del rucio, con la falta que entonces le hacía.

Pero, sin explicación ninguna, el asno reaparece en el capítulo XLII:

Sólo Sancho Panza se desesperaba con la tardanza del recogimiento, y sólo él se acomodó mejor que todos, echándose sobre los aparejos de su jumento.³¹

Al tomar conciencia de esta anomalía, inmediatamente observada por sus críticos, Cervantes redactó dos breves relatos para la segunda edición de *Don Quijote*, también publicada en 1605 (señal del éxito de la obra). El primero narra el robo del burro por Ginés de Pasamonte, el presidiario desgraciadamente liberado por don Quijote; el segundo describe la recuperación de su montura por Sancho, que reconoce a su ladrón bajo la ropa de un gitano, lo pone en fuga y recobra su querido rucio.³² En la segunda edición, el relato del hurto fue insertado en el capítulo XXIII, poco después de la entrada de los dos héroes en la Sierra Morena, el segundo en el capítulo XXX, cuando dejan la montaña en compañía de Cardenio, Dorotea, el barbero y el cura, que vinieron a arrancar a don Quijote de su locura silvestre. Por lo tanto, todo parecía en orden, pero, por desdicha, la primera frase del capítulo XXV no se corrigió y decía:

Despidióse del cabrero don Quijote y, subiendo otra vez sobre Rocinante, mandó a Sancho que le siguiese, el cual lo hizo, *con su jumento*, de muy mala gana.³³

Así, Sancho seguía encaramado en el asno que, sin embargo, le había sido robado. En la edición de Roger Velpius publicada en Bruselas en 1607, un corrector más atento hizo desaparecer la incoherencia, mientras que se encuentra intacta en la tercera edición madrileña, salida de las prensas del taller de Juan de la Cuesta en 1608.

Las tribulaciones del burro desaparecido, pero sin embargo todavía presente, recuerdan, ante todo, que lejos de estar fijados en una forma que les estaría dada de una vez por todas, los textos son móviles e inestables. Sus variantes resultan de una pluralidad de decisiones, o de errores, distribuidos a todo lo largo del proceso de su publicación. Como lo muestra *Don Quijote*, el descuido del autor, las equivocaciones de los cajistas, la falta de atención de los correctores son otros tantos elementos que contribuyen a los estados sucesivos de una misma obra. ¿Cómo deben considerar tales incoherencias y anomalías la edición de los textos o la crítica literaria? Para Francisco Rico, es necesario recuperar el texto que Cervantes compuso, imaginó, deseó, y que el trabajo en el taller tipográfico necesariamente hubo de deformar³⁴; como consecuencia, según el ejemplo de los filólogos clásicos, que atraviesan toda la tradición manuscrita de una obra para establecer el texto más probable,³⁵ confrontar los diferentes estados impresos para recuperar lo que el autor escribió, o quiso escribir, y que, en ocasiones, resulta traicionado por todas las ediciones.

³¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, caps. XXV, p. 280, XXIX, p. 339, y XLII, p. 499.

³² *Ibid.*, pp. 1233-1235.

³³ *Ibid.*, p. 270 (cursivas nuestras).

³⁴ Francisco Rico, "Historia del texto" y "La presente edición", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. CXCII-CCXLII y CCLXXIII-CCLXXXVI.

³⁵ A título de ejemplo magistral, véase Jean Bollack, "*L'Œdipe roi*" de Sophocle. *Le texte et ses interprétations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, t. I: *Introduction. Texte. Traduction*, pp. XI-XXI y 1-178.

En otra perspectiva –por ejemplo, la de la crítica shakespeariana–, las formas, incluso extrañas, en las cuales una obra fue publicada deben ser consideradas como sus diferentes encarnaciones históricas.³⁶ Todos los estados del texto, hasta los más inconsistentes y extraños, deben ser entendidos y, eventualmente, editados, porque, al ser el resultado tanto de los gestos de la escritura como de las prácticas del taller, constituyen la obra tal y como fue transmitida a sus lectores. Ésta sólo existe en las formas materiales, simultáneas o sucesivas, que le dan existencia. La búsqueda de un texto puro, que existiría más acá o más allá de sus múltiples materialidades, pues, es vana. Editar una obra no es recuperar un “*ideal copy text*”, sino explicitar la preferencia otorgada a uno u otro de tales estados, así como las elecciones hechas en cuanto a su presentación: divisiones, puntuación, grafía, ortografía.

La decisión no siempre es sencilla. Pongamos un ejemplo shakespeariano, el de *Trabajos de amor perdidos*. En 1598, en la primera edición de la comedia, publicada en el formato in-cuarto, las parejas de enamorados se hacen y deshacen entre el inicio de la pieza y su desenlace. Los primeros intercambios galantes relacionan a Biron y Catherine (y no Rosaline), y a Dumaine y Rosaline (y no Catherine). Sólo en el tercer acto, según las divisiones de la pieza que introdujeron los editores del siglo XVIII, cada uno de los jóvenes señores de Navarra se enamora de la que será la dama de sus pensamientos hasta el fin de la comedia. En 1623, la reedición de la pieza en el Folio que reúne por primera vez las “*Comedies, Histories & Tragedies*” de Shakespeare, “*Published according to the True Originall Copies*” según la portada, propone otra situación: Biron y Rosaline, al igual que Dumaine y Catherine, son atraídos uno hacia la otra desde su primer encuentro.

¿Cómo interpretar esta diferencia? ¿Reparación de un descuido de Shakespeare, que habría invertido los nombres originalmente dados a los personajes? ¿Corrección de un error cometido por uno de los cajistas del in-cuarto? ¿O hay que sostener la versión de la primera edición como más fiel a una intención dramática del autor, puesto que un abrupto desplazamiento de la pasión amorosa es un motivo presente en otras obras (comenzando por los amores de Romeo) y que la inconsistencia de los jóvenes “lords” de Navarra explicaría la dureza que les testimonian las jóvenes damas de Francia en el último acto de la comedia? La tensión entre la preferencia estética y la tradición textual, tal como la enuncia Stephen Greenblatt, da fe de la dificultad de la elección:

Aunque la versión aquí publicada [en el Norton Shakespeare y, previamente, en la edición de Oxford] esté fundada en el consenso casi general que existe entre los especialistas [o sea, el texto del Folio], es muy posible que el texto del in-cuarto suministre la expresión más adecuada de las relaciones amorosas en *Love’s Labour’s Lost*.³⁷

Como consecuencia, por un lado, el respeto editorial por el texto más coherente tal como fue aceptado por la tradición comenzada en 1623, pero, por el otro, la atracción y la nostalgia por una versión mucho más excitante...

El episodio del asno de Sancho propone otra lección. Las incoherencias textuales encontradas en *Don Quijote*, de las que no es más que un ejemplo, subrayan los parentescos que mantiene la escritura de Cervantes con las prácticas de la oralidad. Como lo subraya Francisco Rico,

Cervantes revoluciona la ficción, concibiéndola no en el estilo artificial de la literatura, sino en la prosa doméstica de la vida.

En este sentido,

³⁶ Véanse, como muestra, Magreta de Grazia y Peter Stallybrass, “The Materiality of the Shakespearean Text”, *art. cit.*; Leah S. Marcus, *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton, op. cit.*; Stephen Orgel, “What Is a Text”, en David Scott Kastan y Peter Stallybrass (eds.), *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean drama*, Nueva York / Londres, Routledge, 1991, pp. 83-87.

³⁷ Stephen Greenblatt, “Textual note”, en Stephen Greenblatt (ed. gral.), *The Norton Shakespeare based on the Oxford edition*, Nueva York / Londres, W. W. Norton & Company, 1997, pp. 738-740: “Although the version printed here is based on the near consensus among recent textual scholars, Q may provide the most accurate rendition available of the romantic relations in *Love’s Labour’s Lost*”.

El *Quijote* no está tanto escrito como dicho, redactado sin someterse a las constricciones de la escritura: ni las de entonces, con las mañas barrocas requeridas por los estilos en boga, ni, naturalmente, las nuestras.³⁸

Por primera vez, una novela es escrita según el ritmo y la sintaxis de la lengua hablada, contra las reglas de la gramática y las convenciones estéticas. Más aun, la narración, que multiplica las digresiones, los paréntesis, las asociaciones libres de palabras, de temas, de ideas, está compuesta no según los principios de la retórica letrada, sino según los códigos que rigen la palabra viva de la conversación. Las omisiones, las confusiones, los descuidos importan poco para tal manera de escribir, que construye el relato como si fuera una manera de decir.³⁹

En los tiempos del *Quijote*, el taller de imprenta se convirtió en el lugar esencial donde los textos en busca de lectores se transforman en libros. La técnica tiene sus detractores, que denuncian sus peligros o su inutilidad y que permanecen fieles a la copia manuscrita.⁴⁰ A diferencia del impreso, el manuscrito garantiza a los autores un mayor control sobre la circulación de sus obras y mantiene a los lectores ignorantes a distancia de los textos que no pueden comprender. Pero el juicio no es unánime, y hasta los reyes honran con sus visitas a los obreros tipógrafos; por lo menos es lo que sostiene Melchor de Cabrera en su memoria destinada a probar la honorabilidad de este “arte de las artes” que es la imprenta. Tras haber recordado que Luis XIII, que poseía una imprenta en el Louvre, había tenido la reputación de ser un excelente cajista, describe la visita de Felipe III y de su hija, la infanta doña Ana, a la imprenta que poseía el duque de Lerma, su “válido”. La joven infanta, delante de una caja tipográfica

gustô que la escriviessen su nombre en la palma de la mano; y sacaba las letras de los caxonillos, donde la dezían estaban, y las ponía en el componedor.⁴¹

Luego,

Su Magestad entrò en la Oficina, mandò à los Artifices, no se mudassen de sus puestos, y asientos, sino que continûassen su exercicio en la forma que se hallaban; y quando llegaba à las Caxas, el rato que se detenia en ver componer, descansaba la mano en el ombro izquierdo del Componedor.⁴²

Mediante ese gesto protector y familiar, el rey manifiesta, mejor que todos los escritos, la utilidad y la nobleza del arte de imprimir.

Al igual que su soberano, don Quijote quiso visitar una imprenta. Como él, mostró respeto y estima por el trabajo de aquellos gracias a los cuales las hazañas de un gran príncipe o las divertidas aventuras de un pobre caballero andante podían ser anunciados al mundo:

Llegábasa don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales; admirábase y pasaba adelante.⁴³

³⁸ Francisco Rico, “Prólogo”, en Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, nueva edición, al cuidado de Silvia Iriso y Gonzalo Pontón, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998, pp. 22 y 20.

³⁹ Para otros ejemplos de este tratamiento del escrito, en particular en Milton, véase D. F. McKenzie, “Speech-Manuscript-Print”, en D. Oliphant y R. Bradford (eds.), *New directions in textual studies*, Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, 1990, pp. 86-109, retomados en D. F. McKenzie, *Making meaning...*, op. cit., pp. 237-258.

⁴⁰ Esto ocurre con las novelas de caballería en la segunda mitad del siglo XVI, cuando las copias manuscritas garantizan la circulación de obras nuevas en un género en adelante abandonado por las prensas; véase José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, SIAL Ediciones, col. Trivium, 2004.

⁴¹ Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político...*, op. cit., fol. 23 recto.

⁴² *Ibid.*, fol. 23 recto.

⁴³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., p. 1143.