

## UNA LECTURA DEL QUIJOTE EN EL CUARTO CENTENARIO DEL HOMBRE TIPOGRÁFICO

Eduard Miralles

*A la memoria de Raquel Asín,  
con casi veinticinco años de retraso.*

Si no nos mata Dios, de aquí a pocos días darán comienzo las celebraciones del cuarto centenario del Quijote de Cervantes. Si el mismo Dios tampoco lo remedia, el culturismo ibérico asistirá impertérrito al sempiterno toma y daca entre los enésimos exhumadores de las más rancias y profundas esencias de lo español en el mundo y los exegetas de una modernidad para la que Cervantes y su tropa es poco menos que un estigma o poco más que un mal menor. Ante el riesgo más que probable de que en este derby provinciano entre integrados e integristas, o viceversa, quienes tengan todas las de perder sean, como casi siempre, el escritor y su obra, no creo que esté de más proponer una lectura del Quijote, personal e intransferible, como todas, que en el mejor de los casos puede despertar el interés de los profesionales de la cultura por ese tomo que, sin duda alguna, buena parte del 41,2% de los súbditos de este reino que, según las últimas estadísticas, no cuenta la lectura entre sus hábitos cotidianos<sup>1</sup> atesora con desdén en los anaqueles de su domicilio. Aún sin haberse leído una sola línea del Quijote, sus personajes forman parte del imaginario individual y colectivo de la población. Todo el mundo sabe, más o menos, de qué va la cosa: ese hidalgo ocioso, de triste figura y venido a menos, que pierde la razón por leer libros de caballerías, y sus andanzas en compañía de Sancho Panza, su escudero, a la búsqueda de entuertos subsanables, de causas justas y de razones quizás más racionales que razonables. Pero ¿hasta qué punto la locura del de La Mancha es una patología personal o, por el contrario, deja entrever ciertos síntomas de un desorden social y cultural colectivo? ¿Por qué la lectura de libros en general, y de novelas en particular, comenzó a ser considerado en aquel tiempo un pernicioso vicio capaz de arrojar a sus practicantes al pozo sin fondo de la

sinrazón y la falta de juicio? He aquí algunas de las muchas preguntas posibles, preguntas a lo mejor sin respuesta, pero que en cualquier caso ayudan a pensar más y mejor cuál puede y debe ser el lugar de una obra en el contexto social y cultural que la hizo posible.

Cervantes publica las dos partes de su Quijote en 1605 y 1615, respectivamente. Aunque no existen evidencias de ningún tipo sobre cuándo y en cuánto tiempo fue escrita la obra, ni tampoco sobre el tiempo y el lugar en el que el autor sitúa la acción (más allá de la ya tópica alusión al lugar de La Mancha de cuyo nombre no se quiere acordar), todo parece indicar que el Quijote es un personaje de finales del siglo XVI<sup>2</sup>. ¿Hasta qué punto, para los usos y costumbres de la España del año 1600, se comporta como un loco Don Quijote? Está claro que la caballería es propia del feudalismo y de la Edad Media. A pesar de que el ideal de conducta renacentista es el "cortesano" y no el "caballero", una cierta nobleza que no quiere dirimir sus conflictos mediante los conductos normales de las leyes, sino ejerciendo sus privilegios de la guerra privada, ritualiza y perpetua nostálgicamente tales pautas de conducta hasta bien entrado el siglo XV. Según Martí de Riquer<sup>3</sup>, España en aquel tiempo era una fiesta en la que la realidad no sólo imitaba fielmente la literatura, sino que con harta frecuencia superaba la ficción artística preexistente. Algunos botones de muestra. Según relata Pedro Rodríguez de Lena en su *Libro del Paso Honroso de Suero de Quiñones*, este caballero de 25 años había prometido llevar todos los jueves un anillo de hierro en el cuello como señal del cautiverio amoroso en que su ama le tenía. Para librarse de tal promesa se comprometió a defender, en unión de nueve caballeros amigos, el puente de San Marcos sobre el Órbigo cerca de León. Se invitó a cuantos caballeros de dentro y fuera de España quisieran asistir y desde el 10 de julio hasta el 9 de agosto de 1434 se

presentaron 68 antagonistas, todos los cuales quedaron heridos y uno de ellos murió, después de 700 combates. Por otra parte Miquel d'Orís, catalán residente en París alrededor del año 1400, había hecho un voto caballeresco que le obligaba a llevar un pedazo de greba (una pieza del arnés) clavado en el muslo hasta combatir con un caballero inglés. En enero de 1430, Bernat Coscó se paseaba como cada año en aquellas fechas por Zaragoza con una flecha clavada en su brazo. El día 10 de noviembre de 1455 Gastón de Foix llega a Barcelona, y dos días más tarde hace plantar en la plaza del Born un pino con manzanas doradas. Se presenta como "*le chevalier du pin aux pommes d'or*" y da comienzo a un paso de armas, desafío contemplado por todos los barceloneses, con el rey Joan I a la cabeza. Los costes de la operación ascendieron a 30.000 florines de la época, cantidad en absoluto despreciable si se tiene en cuenta que un retablo importante podía costar unos 2.000 florines. En conclusión, y tomando prestadas las palabras del propio Martí de Riquer: "*el siglo XV está lleno de caballeros auténticos, que van por el mundo en pos de aventuras y luchando en las empresas más pintorescas, haciendo votos sorprendentes y participando en justas, torneos y pasos de armas, además de entregarse a la guerra 'normal' [...] Los novelistas escriben ficciones en las que procuran que sus protagonistas se parezcan a aquellos caballeros reales y vivientes que todo el mundo conocía y admiraba*". El Quijote, por lo tanto, a los ojos de los lectores del seiscientos, no debía comportarse de forma tan extraña como en los albores del siglo XXI pudiera parecernos, aún a pesar de que el análisis en profundidad, en términos sociológicos y culturales, de semejante *revival* escape al alcance y dimensiones del presente artículo.

Aunque Don Quijote quizás no estuviera tan loco, ¿hasta qué punto la lectura de libros y novelas pudieran ser la causa de semejante mal? Cervantes nos ofrece un impagable testimonio de los hábitos lectores de su tiempo en la célebre escena del escrutinio de la biblioteca del ingenioso hidalgo por parte del cura y el

barbero<sup>4</sup>; no sólo hacen inventario de sus pertenencias literarias, sino que se permiten emitir un juicio de valor de sumo interés para una lectura "cultural" de la obra: entre los "*más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños*" se reseña el *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián*, el *Amadís de Grecia*, *Don Olivante de Laura*, *Florismarte de Hircania*, *El Caballero Platir*, *El Caballero de la Cruz*, el *Espejo de Caballerías*, el *Palmerín de Oliva*, el *Palmerín de Inglaterra*, *Don Belianís*, *La Diana* de Montemayor y la de Gil Polo, *Los diez libros de Fortuna de amor*, *El pastor de Iberia*, *Ninfas de Henares*, *Desengaño de celos*, *El pastor de Fílida*, *Tesoro de varias poesías*, *El cancionero de López de Maldonado*, *La Galatea* del propio Cervantes, *La Araucana*, *La Austríada*, *El Montserrate*, *Las lágrimas de Angélica*... Sólo la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* se salva milagrosamente de la quema. En palabras del cura: "*por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen*". No es casual, por otra parte, que Mario Vargas Llosa, en su *Carta de batalla por "Tirant lo Blanc"*<sup>5</sup>, considerara la novela que Joanot Martorell dejó inacabada a su muerte en el año 1468 como una "novela total" y, en definitiva, como la primera novela "moderna" (como la primera "novela", en suma). La novela como género literario se debe, en buena parte, a la invención de la imprenta de tipos móviles por el alemán Gutenberg en el año 1456. La imprenta como invento resultó más trascendente en términos culturales que tecnológicos, circunstancia compartida con otros grandes avances de la humanidad que, si bien se mira, en su dimensión material resultaron poco significativos (se dice que los chinos ya usaban algo parecido a los tipos móviles siglos atrás; del mismo modo que el vapor, factor desencadenante de la revolución industrial, era ya usado en la Roma imperial para mover grandes cosas...) Lo relevante, en ambos casos, es el entorno social y cultural que provoca que el invento en cuestión adquiriera trascendencia no sólo como un instrumento de producción más,

sino como generador de un nuevo modo de producción, de un nuevo sistema de relaciones, de un nuevo entorno. La imprenta, en este sentido, es importante porque hace posible la producción generalizada y masiva de libros. Introduce, en suma, la escritura tipográfica. Una escritura que va a generar sus propias reglas de codificación (retóricas, de escritura) y de interpretación (pragmáticas, de lectura), radicalmente distintas a las de la escritura pre-tipográfica de los periodos históricos anteriores.

Parafraseando el texto bíblico, en el principio fue el verbo. Y el libro antes de la imprenta es el receptáculo sagrado de la palabra divina. En la época anterior a la escritura tipográfica y a la imprenta, las obras literarias están investidas de un principio de autoridad. Como describe Marshall McLuhan en su ya clásica obra *La Galaxia Gutenberg*<sup>6</sup>, cuyo subtítulo precisamente es "la formación del hombre tipográfico", la operación de leer durante siglos se llevó a cabo en voz alta, a partir de un libro singular y, en mayor o menor medida, "sagrado". Leer en silencio, como hacemos normalmente hoy en día, era tan anormal que San Agustín consideraba extraordinario que cuando San Ambrosio (siglos IV-V de nuestra era) leía "*sus labios siguieran las páginas y su corazón buscara el sentido, pero su voz y su lengua estuvieran inmóviles*"<sup>7</sup>, hasta el extremo que quien le visitaba se acercaba a ver el prodigio. Antes del advenimiento de la imprenta y de la generalización de la escritura tipográfica, todo lo que se decía en una obra literaria era considerado por su auditorio como algo rigurosamente cierto. No se concebía la literatura como ficción. Esta es, en suma, la actitud de Don Quijote, una creencia compartida por todos los personajes "no cultos" de la obra<sup>8</sup>. En definitiva, Don Quijote lee como debían leer sus contemporáneos, y se atiene a las consecuencias, actuando como si lo leído fuera cierto. Siendo como es el Quijote un libro que contiene otros libros, debe destacarse que los libros que forman parte de la obra siempre son leídos oralmente por sus personajes, algo propio del momento de transición en el que Cervantes compone su obra. De hecho, Cervantes se refiere

siempre a su obra, dentro de la propia obra, como si de un libro compuesto por Cide Hamete Benengeli se tratara. Los libros de caballerías trataban de acontecimientos que el público de la época consideraba que eran reales. Este fenómeno es característico de la literatura de transmisión oral, es decir, no tipográfica. Al aparecer con la invención de la imprenta la literatura de transmisión visual, es decir, la literatura tipográfica, se hace posible la serialización de los textos y la desacralización de la palabra literaria. La literatura ya no está obligada a ser verdadera o falsa. Puede ser verosímil. Es decir, ni verdadera ni falsa, sino coherente en su contexto. Surge así el concepto de verosimilitud.

La novela es el género de la verosimilitud literaria por excelencia. Y la operación de leer, desde el paradigma de la verosimilitud, es algo íntimamente ligado a la generalización del libro como objeto habitual, común y desacralizado, en segmentos sociales y culturales más o menos amplios, que la invención de la imprenta hace posible a partir de la segunda mitad del siglo XV. Una propagación que, en su tiempo, debió ser lenta y no exenta de equívocos y contradicciones. El Quijote de Cervantes nos da buena cuenta de lo inestable que es todavía dicho marco de lectura y escritura a principios del siglo XVII: las novelas son malas porque cuentan mentiras que pueden ser leídas como verdades. Sólo se salvan aquellas como el Tirant, donde "*comen los caballeros y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte*". Porque son verosímiles son modernas. Cervantes, al crear un personaje que enloquece leyendo libros de caballerías y que vive la vida como literatura, nos proporciona una valiosa clave para descifrar las implicaciones sociológicas de la lectura en el Siglo de Oro. Quizá por ello no sea casual que Don Quijote recupere la razón en una imprenta<sup>9</sup>, el lugar donde el artificio de la verosimilitud novelística toma cuerpo y se encarna en algo tan real y tangible como el libro. Que esto le suceda, además, en Barcelona no deja de ser una buena noticia para quienes somos vecinos de esta ciudad: "*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 emprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra".* Es aquí donde el hombre tipográfico que es Don Quijote se reconcilia con su identidad y regresa, en cierto modo, a la cordura, habiendo asumido su condición de hombre moderno.

Ni que decir tiene que esta reflexión alrededor del nacimiento del hombre tipográfico adquiere una especial trascendencia en un tiempo, el nuestro, en el que más allá o acá de conmemoraciones y efemérides asistimos al lento e irreversible ocaso de ese mismo hombre tipográfico. La ecuación planteada anteriormente mediante la invención de la imprenta, la generalización del libro y la consolidación de la verosimilitud se ha visto desplazada o reformulada por un nuevo paradigma cuyas nociones son la digitalización, lo audiovisual, la virtualidad... Desde la invención de la fotografía, el fonógrafo o el cinematógrafo y la progresiva implantación de lo que Walter Benjamin denominó en 1936 la "era de la reproductibilidad técnica"<sup>10</sup>, asistimos a la lenta y sin embargo constante emergencia de nuevas escrituras y de nuevas lecturas, de nuevas retóricas y de nuevas pragmáticas. De nuevos "medios" (instrumentos) que generan nuevos "medios" (entornos). Acaso también de nuevas "locuras" como la de Don Quijote. El cine tiene ya 110 años y todavía no ha desarrollado una retórica específica y autónoma respecto de la narrativa literaria<sup>11</sup>. Los informativos de la televisión no sólo siguen la pauta de las páginas de un periódico, sino que se basan en exceso en la fórmula del busto parlante que "lee" noticias, e incluso son precedidos por el reloj, ahora digital, que da la hora oficial como siglos atrás lo hacían las campanas de la torre de la plaza mayor donde voceaba el pregonero. Los marcos de legitimación de lo audiovisual provocan las

mismas confusiones y malentendidos que pudo provocar el libro como vehículo de la verdad en el siglo XV: algunas exploraciones y cuestionamientos de sus límites, como la famosa transmisión radiofónica de *The War of the Worlds* de H.G. Wells llevada a cabo por Orson Welles en 1938 (se interrumpió bruscamente la emisión para dar la noticia de que los extraterrestres invadían la tierra, desencadenándose el pánico colectivo) o, en nuestra realidad particular, el programa *Camaleó* de TVE Catalunya (en su primera y única emisión, en el año 1991, se anunciaba un atentado contra Gorbachov y el desmoronamiento de la entonces todavía existente Unión Soviética) han provocado igual o mayor alarma social que las novelas impresas en serie del Siglo de Oro. La lectura secuencial de imágenes en un marco determinado, la pantalla, así como algunas operaciones retóricas asociadas que en un principio pudieran parecer "naturales" o "universales" son más "culturales" de lo que se suele pensar<sup>12</sup>.

Acabemos por el principio; o empecemos mejor por el final. Lejos de lo que pudiera parecer a primera vista, los asuntos hasta aquí evocados no sólo no son para nada ajenos a los ámbitos de la gestión y de las políticas culturales contemporáneas sino que, según mi modesto entender, constituyen un elemento fundamental e insoslayable de las mismas. Más allá de la proverbial pulsión distributiva de bienes y servicios culturales propia de la democratización de la cultura, ¿qué misión mayor o mejor pueden y deben tener las políticas culturales que no sea, por una parte, contribuir a la gestación y la emergencia de nuevas retóricas, discursos y narrativas y, por otra parte, hacer que más personas "lean" (en el sentido especial en el que hemos venido usando hasta aquí este término) más y mejor los nuevos y complejos mensajes culturales? Por eso cuando la actual ministra del ramo, Carmen Calvo, en el transcurso de su primera comparecencia ante la Comisión de Cultura del Congreso el día 24 de mayo del 2004, se refirió al centenario del Quijote en los siguientes términos *"De alguna manera, que los expertos deberán desarrollar, uno de los*

*mensajes del Centenario puede ser que el Quijote fue, en los comienzos de la imprenta, un libro sobre el daño que podía suponer para la excelencia cultural y literaria la difusión y canalización de la literatura misma a manos de producciones vulgarizadas cuyo equivalente actual bien pudiéramos encontrar en los productos basura que hoy se emiten. Sería positivo, y acorde con el espíritu burlón del Quijote, que su celebración se sazonara con humor y que un cierto distanciamiento suavizara la habitual solemnidad de la cultura de centenario. En este sentido se podría afirmar que, al igual que El Quijote fue el libro de caballería que terminó con los libros de caballería, podría ser saludable que el centenario del Quijote ayudara a terminar con la celebración mecánica de centenarios, convertidos en una simple 'marca' vacía de contenidos", me pareció que valía la pena desempolvar, actualizar y compartir estas líneas que, allá por el lejano 1980, cuando la gestión cultural todavía no existía, permitieron superar airoosamente un trámite académico personal. Ojalá que en ello estemos...*

*mirallesve@diba.es*

<sup>1</sup> Datos del año 2003 del informe sobre hábitos de lectura realizado por la Federación de Gremios de Editores de España.

<sup>2</sup> En el episodio del escrutinio de la biblioteca del Quijote por parte del cura y el barbero (capítulo sexto de la primera parte), se consigna entre las obras propiedad del Quijote *La Galatea* del propio Cervantes, cuya primera parte fue publicada en Alcalá en 1585.

<sup>3</sup> Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana*, vol. II, pág. 579. Ed. Ariel, Barcelona, 1980.

<sup>4</sup> En el capítulo sexto de la primera parte de la obra.

<sup>5</sup> M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por "Tirant lo Blanc"*, en "Revista de Occidente", núm.70. Madrid, enero de 1969, págs. 1-21.

<sup>6</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press, 1969.

<sup>7</sup> San Agustín, *Confesiones*, 5.3.

<sup>8</sup> Por ejemplo, en el capítulo treinta y dos de la primera parte y siguientes, cuando el posadero presenta al cura la *Novela del Curioso Impertinente*.

<sup>9</sup> En el capítulo sesenta y dos de la segunda parte.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.

<sup>11</sup> Algunos cineastas como Peter Greenaway han intentado tender puentes entre los nuevos lenguajes cinematográficos experimentales y el cine como producto cultural de masas con resultados inciertos hasta la fecha. Véase, en este sentido, <http://www.petergreenaway.com/>.

<sup>12</sup> Una referencia ya clásica en este sentido son los experimentos citados por el profesor John Wilson, del Instituto Africano de la Universidad de Londres, en su artículo *Film Literacy in Africa*, aparecido en "Canadian Communications" vol.1, núm.4., verano 1961, págs. 7-14. Se trataba de analizar la reacción de pueblos africanos primitivos ante proyecciones cinematográficas; al margen de la recta comprensión de las historias y los símbolos contenidos en las películas, su desconcertante comportamiento ante determinados mecanismos narrativos como el *zoom* (los espectadores entendían que el personaje de la pantalla se autofagocitaba) o las distintas escenas encadenadas, demostraron que nociones como la de "marco" o "elipsis" (principios básicos del funcionamiento de una pantalla) no son universales ni innatas.