



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Entre la creación literaria y las materialidades del escrito

Autor:

Mosqueada, Ana.

Revista

Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval

2009, N°5



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

ACTAS Y COMUNICACIONES DEL INSTITUTO DE HISTORIA ANTIGUA Y MEDIEVAL

VOLUMEN 5 - 2009

Comentario Bibliográfico

ENTRE LA CREACIÓN LITERARIA Y LAS MATERIALIDADES DEL ESCRITO

Ana Mosqueda

Universidad de Buenos Aires

Sobre el libro: ROGER CHARTIER, *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglo XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz, 2006

Fecha de recepción: febrero 2009

Fecha de aceptación: marzo 2009

Como las escrituras bordadas sobre los *samplers*, descritas en el capítulo VI, los distintos capítulos de esta obra de Roger Chartier, profesor del Collège de France, están “bordados” sobre un cañamazo formado por dos tensiones fundamentales, explicitadas en la Introducción. La primera tensión se sitúa en las sociedades europeas de la temprana modernidad –siglos XVI a XVIII–¹ y fluctúa entre el temor a la pérdida de las huellas del pasado y la percepción del riesgo que conlleva el exceso de escritos. Para conjurar el temor, la memoria del pasado fue fijada mediante la escritura, tarea que en modo alguno resultaba fácil, puesto que los soportes en donde esa memoria podía inscribirse –la piedra, la madera, el tejido, el pergamino, el papel– corrían el riesgo de ser destruidos. Asimismo y de manera paradójica, la conservación de la memoria podía traer aparejada una proliferación de textos imposible de ser controlada, lo que era percibido como un peligro tan grande como el de la pérdida.

La segunda tensión, entre la inmaterialidad de las obras y la materialidad de los textos, surgió, según Chartier, a principios del siglo XVIII en Inglaterra, cuando se reconoció el derecho del autor sobre la obra y se consideró que el objeto de propiedad del autor no era un manuscrito particular, ni siquiera el autógrafo, sino la obra en su existencia inmaterial, invisible e intangible. Esta perspectiva es la que Diderot sostiene en la *Carta a los librerios* (cap. VI) y también la que David Kastan califica como “platónica”, en oposición a la “pragmática”,² que afirma que no existe ningún texto fuera de las materialidades que lo dan a leer u oír. La segunda tensión ha generado una percepción contradictoria que divide tanto a la crítica textual como a las prácticas editoriales entre aquellos para quienes es necesario recuperar el texto tal como el autor lo imaginó y los que opinan que los diferentes estados históricos deben ser respetados. Según Chartier, tal oposición es una cuestión mal planteada, puesto que una obra siempre se da a leer o a oír en uno de sus estados particulares; para el historiador

¹ Petrucci (2003:107) ubica a partir del Iluminismo el despertar de la conciencia en la cultura occidental de “la frágil deteriorabilidad de toda memoria escrita” y de la “posible pérdida” del patrimonio escrito, aunque estima que ya en el Renacimiento era percibida la incompletud del legado clásico.

² Kastan, 2001:117-118, citado por Chartier, p. 12.

francés, lo importante sería identificar la manera en que la tensión inmaterialidad de las obras-materialidad de los textos se construye en cada momento histórico y analizar las relaciones múltiples, móviles e inestables que existen entre el texto y sus materialidades. Eso es lo que Chartier logra plenamente en cada uno de los capítulos del libro, al estudiar la forma en que determinadas obras literarias se adueñaron de los objetos y prácticas de la cultura escrita de su tiempo. Utiliza para ello dos vías, generalmente dissociadas, precisamente por la tensión de la que venimos hablando: la comprensión y el comentario de las obras (reservados comúnmente a la crítica literaria, que, en la mayoría de los casos, trabaja sobre un texto ideal) y el análisis de las condiciones técnicas o sociales de la publicación, apropiación y circulación de esos textos (campo de la bibliografía y la historia cultural).

Para continuar con la metáfora del bordado, el armazón sobre el que Chartier fija el cañamazo está constituido, por un lado, por la sociología de los textos, tal como fue concebida por Don McKenzie (una disciplina cuyo propósito es estudiar las formas materiales de los textos, ver cómo esas formas tienen efecto sobre los significados y cuáles son sus repercusiones sociales).³ Por otro lado, está presente la noción de “cultura gráfica” de Armando Petrucci, quien juzga la estructura de cada sociedad como determinante de los usos y funciones de la escritura. A partir de esta premisa, Petrucci insta a comprender las diferencias entre las diversas formas del escrito y a inventariar los múltiples usos de la escritura. Según el paleógrafo italiano, el fenómeno de la escritura debe estudiarse “en toda su extrema riqueza y en toda su complejidad [...] formas gráficas y productos escritos, escribientes y modos de escribir, función de la escritura en la sociedad y cultura de lo escrito”.⁴ El estudio de los objetos escritos y de las significaciones que, en cada sociedad, esos objetos adquieren es el fundamento con el que Chartier buscará comprender de qué manera determinadas obras se apropiaron de la cultura gráfica de su tiempo –o de alguno de sus elementos– e hicieron del escrito la materia de la creación estética.

El recorrido que Chartier propone comienza en el siglo XI, con Baudri de Bourgueil (cap. I), quien en sus composiciones poéticas aludía, en forma constante, a la materialidad del escrito y a los procesos de escritura, desde la composición hasta la recepción de los textos. De los materiales de escritura utilizados en la época medieval – las tablillas de cera, el pergamino y la piedra –, las tablillas son las elegidas para la escritura personal: con frecuencia, el abad se refiere a ellas y al estilo con el que redacta los textos, que luego serán transcritos por el escriba sobre el pergamino. Con el ejemplo de Baudri, Chartier confirma que, durante la época medieval, existía una relación estrecha entre la creación poética y la tablilla de cera. Puesto que permitía tachaduras y enmiendas, la tablilla facilitaba el trabajo de la memoria en la búsqueda de la materia poética y su organización en una nueva composición.⁵

En el capítulo II, el historiador francés da cuenta de una investigación que aún continúa, como hace suponer un segundo texto aparecido durante el año 2008, publicado por la misma editorial de esta obra.⁶ Se trata del análisis del “librillo de memoria” de Cardenio, tal como aparece en el capítulo XXIII de la primera parte del *Quijote* de Cervantes. Chartier contrapone la memoria como huella duradera del pasado –aquella que a Cardenio le provoca dolor, pues le trae recuerdos de sus desgracias– a la memoria efímera y borrrable de los librillos en los cuales se escribe como en un borrador. El librillo de memoria –cuya forma rastrea Chartier en las traducciones contemporáneas del *Quijote*, en los diccionarios de la época, en la libreta que saca Hamlet para tomar nota de las palabras de su padre en la tragedia homónima de Shakespeare y en las *writing tables*– existía tanto en la Inglaterra isabelina como en la España del Siglo de Oro. La misma materialidad del objeto –se sabe que eran hojas recubiertas con yeso, cola y barniz, y que se escribía sobre ellas con un estilo de metal– sugiere un uso específico: el de recibir las escrituras efímeras, como pensamientos, órdenes, palabras o fórmulas tomadas al vuelo, recetas medicinales, cuentas o fechas.

Siguiendo con Cervantes, salta Chartier en el capítulo III desde Sierra Morena, donde se desarrolla el episodio de Cardenio, a Barcelona. En la segunda parte del *Quijote*, el caballero andante y su escudero entran en una imprenta, y es a través de ella que, según Chartier, Cervantes introduce en el mismo texto el lugar y las operaciones que posibilitan su publicación. Al describir Cervantes las tareas que allí se

³ McKenzie, 2005:30.

⁴ Petrucci, 1998:19.

⁵ Carruthers, Mary (1990, citada por Chartier). Quintiliano, en las *Instituciones oratorias*, recomendaba la escritura como preparación para la elocuencia. Se consideraba importante porque forzaba la concentración y ayudaba a la memoria (1992:203-204).

⁶ Chartier, 2008:55-86.

realizan, pone de manifiesto lo que expondrán Alonso Víctor de Paredes y otros autores de la época sobre las artes de la impresión: la producción textual requiere de distintas etapas, técnicas e intervenciones pero ese proceso de publicación no separa la textualidad del libro de su materialidad. Asimismo, un episodio de la historia editorial del *Quijote* –la fallida reaparición del asno de Sancho, robado unos capítulos antes en la primera edición, y que Cervantes se apresura a corregir en la segunda– deja en claro que no hay un quiebre entre la esencia de la obra y sus variaciones accidentales debidas, en este caso, a los descuidos del autor pero que, en otros, podrían ser causadas por las equivocaciones de los cajistas en la composición o por la falta de atención de los correctores. La forma en la que deben considerarse estas anomalías trae nuevamente a colación las dos perspectivas en tensión de las que Chartier habla en la Introducción: el planteo filológico de Francisco Rico, que considera necesario recuperar el texto que Cervantes compuso y que las diversas tareas del taller de imprenta seguramente deformaron, y el de la crítica shakesperiana que, como la sociología de los textos, toma en cuenta las formas materiales simultáneas o sucesivas de los textos y las considera como sus distintas encarnaciones históricas.

Los capítulos IV y V hacen referencia a la oposición entre manuscritos e impresos. En el capítulo IV, Chartier analiza una obra de Ben Jonson, *The Staple of News*, publicada en 1631. Allí, aparece una oficina o despacho donde las noticias se reúnen, se copian a mano y se venden. En esta *morality play*, Jonson muestra la rivalidad existente entre las noticias manuscritas y las impresas de los periódicos, e intenta desmentir la opinión generalizada que considera al impreso como garante de verdad. Para Chartier, no es tanto la oposición entre dos formas del escrito lo que remarca Jonson –termina burlándose de las dos– como la usurpación, por parte de la prensa, de los roles antiguamente reservados al teatro como foro de discusión de los asuntos públicos y a los dramaturgos como portavoces de su época. El capítulo V está, en gran parte, dedicado a la obra de Cyrano de Bergerac, *Etáts et Empires de la Lune*. En ella, Cyrano, como en los capítulos anteriores Baudri o Cervantes, se apropia del mundo del escrito y lo transforma en materia de la creación poética, al imaginar, por ejemplo, libros lunares que se leen a sí mismos en voz alta. Por otro lado, los *Etáts* no fueron publicados sino hasta después de la muerte de su autor; mientras tanto, y por voluntad de Cyrano, circularon en forma manuscrita. Al describir los modos en que circulaban los manuscritos de los *Etáts*, Chartier demuestra que, en el siglo XVII francés, al igual que en Inglaterra, la publicación manuscrita seguía siendo una modalidad fundamental de la puesta en circulación de los textos, pero que las causas de tal supervivencia no obedecían solamente a las restricciones impuestas por la censura sino al hecho de que la forma manuscrita resultaba la más adecuada para determinados géneros, como las noticias (tal como puede verse en el capítulo IV), las misceláneas poéticas (que, de este modo, restringían su circulación a determinados círculos) y las partituras musicales (que resultaban más económicas en este formato). En la Castilla del Siglo de Oro, como lo señala Fernando Bouza,⁷ también se pueden incluir otros géneros, por ejemplo las instrucciones de los nobles a sus hijos, los libelos infamantes o los escritos mágicos.

Las relaciones entre texto y tejido atraviesan el capítulo VI, comenzando por el análisis de una comedia de Goldoni, *Una delle ultime sere de carnevale* (1762). Allí, el autor italiano, poco antes de irse a vivir a París, se representa a sí mismo como Diseñador (el que compone la comedia) y a sus Comediantes como tejedores (fabricantes de telas). Goldoni deja en claro que la escritura de comedias, tanto como el diseño de tejidos, es un arte y un negocio, puesto que, como los fabricantes de telas, los autores viven de la venta de las obras a los editores, cuando no pueden hacerlo a través del mecenazgo. A partir de la alegoría de Goldoni, Chartier examina la evolución etimológica del verbo latino *texere*, que desde el siglo I a. C. ya no significa simplemente tejer o trenzar, sino también componer, y los sustantivos derivados *textus* y *textum*, texto y tejido. Se podría agregar aquí la aclaración que hace McKenzie,⁸ en cuanto a que el verbo latino no restringía su aplicación a la urdimbre de textiles, sino a la acción de entrelazar o entrecruzar cualquier tipo de material. De esta manera, sería más fácil de ver la analogía entre tejer los hilos y las palabras. Por otro lado, Chartier

⁷ En España, durante los siglos XVI y XVII, la producción manuscrita tuvo una amplia circulación, pues permitía la difusión de noticias recién producidas, la reescritura y adaptación de las novedades, por ejemplo, de la corte, el control del número de copias y el de los presumibles lectores (Bouza, 2001:74). A esas ventajas del manuscrito puede sumarse, como lo hace notar A. Castillo Gómez, el de representar un refugio para las culturas perseguidas y para las ideas más heterodoxas. Véase al respecto *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006, especialmente el capítulo V, dedicado a la difusión manuscrita del “librico de doctrina cristiana” de Isabel Ortiz.

⁸ McKenzie, 2005:31.

encuentra que, en las sociedades antiguas, la proximidad entre el texto y el tejido – presente en la literatura griega y en la latina desde el siglo VI a. C., como por ejemplo en las historias de Filomela y Procne, o de Aracne y Palas contadas por Ovidio– no solamente era metafórica, sino que formaba parte de la vida diaria, como puede verse en la canasta con baladas impresas y objetos de costura que Autólico, personaje de una comedia de Shakespeare, lleva consigo.

En el capítulo VII, Chartier analiza las causas del éxito, en el siglo XVIII, de las novelas de Samuel Richardson.⁹ Lo hace a través del *Elogio* que Diderot dedicó a este autor, en el cual puede verse una representación de los efectos que las novelas de Richardson, en especial *Pamela* y *Clarissa*, producían en los lectores de la época: desde una total movilización de la sensibilidad, que daba lugar a gritos y lágrimas, hasta la relectura constante del texto –en sociedad o en soledad–, como si se tratara de un texto sagrado, pasando por la ausencia de toda distinción entre el mundo del libro y el mundo del lector, ya que los lectores consideraban a los personajes de la novela como sus parientes o amigos. Para Chartier, estos modos de lectura contradicen la cronología propuesta por Rolf Engelsing en 1970, en el sentido de que, durante el siglo XVIII, la lectura pasó de ser intensiva a extensiva. Para el historiador francés, resulta evidente que la lectura de la novela fue intensiva, y aunque esta comprobación no baste para desmentir la idea de una revolución de la lectura, sirve para romper con las generalizaciones de modalidades particulares de lectura. A pesar de que en otros capítulos se analizan también los modos de lectura, este resulta el más apartado del hilo conductor de la obra, pues no se relaciona con las dos tensiones que la vertebran.

Finalmente, en el epílogo, Chartier se ocupa de la *Carta sobre el comercio de librería* que Diderot escribió por encargo de los librereros, preocupados por la posible suspensión de sus derechos. Aquí, Chartier retoma un tema expuesto en varias de sus obras: los derechos de autor.¹⁰ Como en la Inglaterra de 1710, cuando se defendieron los derechos de impresores y librereros londinenses, Diderot afirma que el autor posee sobre la obra un derecho imprescriptible pero transferible. En ambos casos, se consideraba como objeto de propiedad a la obra en su existencia inmaterial, excediendo todas sus posibles materializaciones. De ahí en adelante, la tensión inmaterialidad de la obras-materialidad de los textos no solo no se resuelve sino que puede alcanzar la paradoja, formulada perspicazmente por Chartier, de que, para ser sometidos al derecho de propiedad, los textos deben ser separados de su materialidad, aunque en realidad, las obras solo llegan a sus lectores y oyentes por medio de los objetos y prácticas que los dan a leer o a escuchar.

Varias cuestiones interesantes planteadas por el historiador francés han sido dejadas de lado para no extender aún más la reseña, como por ejemplo la relación entre el librito de memoria y la memoria de Sancho, las referencias a modos de lectura coexistentes en la época medieval –silenciosa, en voz baja y en voz alta– o a la censura y la libertad de prensa, todas ellas estudiadas con el máximo rigor, a juzgar por la abundante bibliografía citada en cada caso. Algunas otras –como la dimensión homosexual de Cyrano o los argumentos de las comedias de Ben Jonson– no contribuyen demasiado a la línea de investigación propuesta y distraen la atención de un texto claro y ameno, pero de una profunda densidad conceptual. Al analizar textos literarios, Chartier propone su reevaluación “a partir de una perspectiva que entrecruza el análisis de las obras, la descripción de las formas de su transmisión y el estudio de sus públicos y apropiaciones.”¹¹ El libro es una relación, un eje de innumerables relaciones,¹² dice Jorge L. Borges, autor que inspira continuamente al historiador francés, y esas relaciones deben ser estudiadas de manera interdisciplinaria. Chartier incursiona por distintos caminos y, de esta forma, enriquece no solamente la historia del libro y la de la lectura, al “resucitar autores en su propio tiempo y a sus lectores”,¹³ sino también a la crítica textual, pues descubre en los textos significaciones antes ignoradas.

Referencias bibliográficas

⁹ En la versión anterior de este capítulo (2000b: 179-198), Chartier define la materialidad del texto “como la relación, que se hace visible en la página impresa o por la *performance* teatral, entre dispositivos formales y categorías discursivas”.

¹⁰ Véase, por ejemplo, 1994: 58-89; 1999:69-74; 2000:41-67.

¹¹ Chartier, 2000b:10.

¹² Jorge Luis Borges (1975) “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en *Prosa*, Barcelona, Círculo de Lectores. Chartier cita otra edición en la p. 238.

¹³ Mckenzie, pp. 45-46.

Borges, Jorge Luis (1975) "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", en Prosa, Barcelona, Círculo de Lectores.

Bouza, Fernando (2001) Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro, Madrid, Marcial Pons.

Carruthers, Mary (1992) The book of memory: a study of memory in medieval culture, Cambridge, Cambridge University Press.

Castillo Gómez, Antonio (2006) Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro, Madrid, Akal.

Chartier, Roger (2008) Escuchar a los muertos con los ojos, Buenos Aires, Katz.

Chartier, Roger (2000a) El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII, Barcelona, Gedisa.

Chartier, Roger (2000b) Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna, Madrid, Cátedra.

Chartier, Roger (1999) Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit, México, FCE.

Chartier, Roger (1994) Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna, Madrid, Alianza.

Kastan, David S. (2001) Shakespeare and the book, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 117-118.

Mckenzie, D. F. (2005) Bibliografía y sociología de los textos, Madrid, Akal.

Petrucci, Armando (2003) La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía, Buenos Aires, FCE.

Petrucci, Armando (1998) "Historia de la escritura e historia de la sociedad", Arché 1, Seminario Internacional de Estudios sobre la Cultura Escrita de la Universidad de Valencia, pp. 1-24.