

Inscribir y borrar

Del mismo autor

El mundo como representación: historia cultural. Entre la práctica y la representación, Barcelona, 1992

El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII, Barcelona, 1994

Libros, lecturas y lectores en la edad moderna, Madrid, 1994

Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución Francesa, Barcelona, 1995

Escribir las prácticas, Buenos Aires, 1996

Historia de la lectura en el mundo occidental, Madrid, 1997 (obra colectiva, dirigida por Roger Chartier y Guglielmo Cavallo)

Cultura escrita, literatura e historia, México, 1999

Les usages de l'imprimé, París, 1987

Histoire de l'édition française (con Henri-Jean Martin), París, 1989-1991,
4 volúmenes

Culture écrite et société, París, 1996

Roger Chartier

Inscribir y borrar

Cultura escrita y literatura
(siglos XI-XVIII)

Traducido por Víctor Goldstein

Revisado por el autor

Chartier, Roger
Inscribir y borrar : cultura escrita y literatura : siglos
XI-XVIII - 1ª ed. - Buenos Aires : Katz, 2006.
256 p. ; 23x15 cm.

Traducido por: Víctor A. Goldstein

ISBN 987-1283-09-1

I. Estudios Literarios. 2. Historia del Libro. I. Goldstein,
Victor A., trad. II. Título
CDD 807

Primera edición, 2006

© Katz Editores
Sinclair 2949, 5º B
1428, Buenos Aires
www.katzeditores.com

Título de la edición original: *Inscrire et effacer*
© Éditions du Seuil/Gallimard
París, 2005

ISBN: 987-1283-09-1 (rústica)
ISBN: 84-609-8360-9 (tapa dura)

El contenido intelectual de esta obra se encuentra
protegido por diversas leyes y tratados internacionales
que prohíben la reproducción íntegra o extractada,
realizada por cualquier procedimiento, que no cuente
con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholón kunst
Impreso en la Argentina por Latingráfica S. R. L.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Índice

7	Agradecimientos
9	Introducción. Misterio estético y materialidades del escrito
19	I. La cera y el pergamino. Los poemas de Baudri de Bourgueil
39	II. Escritura y memoria. El “librillo” de Cardenio
61	III. La prensa y las letras. Don Quijote en la imprenta
89	IV. Noticias manuscritas, gacetas impresas. Cymbal y Butter
115	V. Libros parlantes y manuscritos clandestinos. Los viajes de Dyrcona
149	VI. El texto y el tejido. Anzoletto y Filomela
185	VII. El comercio de la novela
215	Epílogo. Diderot y sus corsarios
239	Índice de nombres
247	Índice temático

Agradecimientos

Este libro está en deuda con la amistad de Fernando Bouza, José Emilio Burucúa y Peter Stallybrass, que en estos últimos años fueron maravillosos compañeros de enseñanza e investigación, en Madrid, en Buenos Aires y en la Universidad de Pennsylvania.

Mi reconocimiento también a todos los miembros de mi seminario de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales y a Jean Hébrard, quienes, con sus preguntas y sus críticas, incesantemente me obligaron a borrar y enmendar mis ensayos.

Por último, quisiera agradecer a todos aquellos y aquellas que me dieron la ocasión de presentar, en forma de conferencias o de comunicaciones, los borradores de los capítulos de este libro.

Introducción

Misterio estético y materialidades del escrito

El temor a la pérdida obsesionó a las sociedades europeas de la primera modernidad entre los siglos **xvi** y **xviii**. Para dominar su inquietud, fijaron mediante la escritura las huellas del pasado, el recuerdo de los muertos o la gloria de los vivos, y todos los textos que no debían desaparecer. La piedra, la madera, el tejido, el pergamino, el papel, procuraron los soportes donde podía quedar inscripta la memoria de los tiempos y de los hombres. En el espacio abierto de la ciudad, así como en el retiro de la biblioteca, en majestad sobre el libro o con humildad sobre objetos más comunes, el escrito tuvo la misión de conjurar la ansiedad de la pérdida. En un mundo donde las escrituras podían ser borradas, donde los libros estaban siempre amenazados por la destrucción, la tarea no era fácil. Paradójicamente, su éxito no dejaba de crear otro peligro, el de una proliferación textual incontrolable, el de un discurso sin orden ni límites. El exceso de los escritos, que multiplica los textos inútiles y sofoca el pensamiento bajo los discursos acumulados, fue percibido como un riesgo tan grande como su contrario. Temido, el borrar era entonces necesario, como lo es el olvido para la memoria. No todas las escrituras fueron destinadas a convertirse en archivos sustraídos de los avatares de la historia. Algunas eran trazadas sobre soportes que permitían escribir, borrar, y luego volver a escribir.

Son las relaciones múltiples entre inscribir y borrar, huellas duraderas y escrituras efímeras, las que este libro querría elucidar, ocupándose de la manera en que entraron en la literatura a través de algunas obras, que pertenecen a diferentes géneros, a diferentes lugares, a diferentes tiempos. Para entender la tensión entre la inquietud frente a la pérdida y el temor al exceso es menester cruzar 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 transmi-

sión, incluyendo su producción y su recepción”¹ y la sociología de los textos apunta a comprender cómo las sociedades humanas construyeron y transmitieron las significaciones construidas por los diferentes lenguajes que designan a los seres y las cosas. Puesto que no disocia el análisis de las significaciones simbólicas del de las formas materiales que las transmiten, una aproximación 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 la escritura.² Los estudios de textos que componen este volumen tratan de comprender cómo algunas obras se adueñaron de la “cultura gráfica” de su tiempo, o por lo menos de algunos de sus elementos, para hacer del escrito la materia misma de la creación estética.

Para desplazar de tal modo la frontera trazada entre las producciones y las prácticas más ordinarias de la cultura escrita y la literatura, considerada un campo particular de creaciones y experiencias, es necesario acercar lo que la tradición occidental alejó en forma duradera: por un lado, la comprensión 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 de la idea y su inevitable corrupción por la materia,³ la definición del copyright, que establece la propiedad del autor sobre un texto considerado siempre idéntico a sí mismo, sea cual fuere la forma de su publicación,⁴ o, incluso, el triunfo

1 D. F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts*, Panizzi Lectures, 1985, 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.: D. F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. de Fernando Bouza, Madrid, Akal, 2005, p. 30].

2 Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, Einaudi, 1986, pp. xviii-xxv, y Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, trad. de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa, 1999.

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].

4 Mark Rose, *Authors and owners. The invention of copyright*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 1993, y Joseph Loewenstein, *The*

de una estética que juzga las obras independientemente de la materialidad de su soporte.⁵

Paradójicamente, los dos abordajes críticos 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 e idéntico con el texto tal y como fue escrito, dictado o soñado por su autor.⁶ De ahí, 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.

La perspectiva desconstruccionista 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 necesariamente alejan de la percepción de los efectos producidos por las diferencias empíricas que separan las diversas modalidades de la publicación de los textos.⁷

Contra semejante abstracción de los discursos, es conveniente recordar que la producción, no sólo de los libros, sino también 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, los correctores. Las transacciones entre las obras y el mundo social no con-

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 [trad. esp.: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971], y *Limited Inc.*, París, Galilée, 1990, en particular pp. 17-51 para la noción de iterabilidad.

sisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas, como lo pretende 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, estas 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 materialidades 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,¹⁰ con aquellos para quienes 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.¹¹

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

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.

10 A título indicativo, véase la edición de *Don Quijote* de Francisco Rico, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.

11 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.

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.¹²

Para él, los libros son objetos sin interés cuyas particularidades no importan mucho. Lo que cuenta es la manera en que el libro, sea cual fuere su modalidad específica, fue considerado –y a menudo despreciado 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*.¹³

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

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

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

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, las variaciones entre estos diversos estados son más o menos importantes y pueden concernir, de manera separada o simultánea, a la materialidad del objeto, a la grafía de las palabras o a los propios enunciados.¹⁴ 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 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. Y, en primer lugar, en y por las mismas obras.

Tal es el propósito de este libro, que querría mostrar cómo determinadas obras se adueñaron de los objetos o de las prácticas que pertenecían a la cultura escrita de su época.¹⁵ Sus autores transfiguraron las realidades materiales de la escritura o de la publicación en un recurso estético, movilizado para fines poéticos, dramáticos o narrativos. Los procesos que dan existencia al escrito en sus diversas formas, públicas o privadas, efímeras o duraderas, se convierten así en el mismo material de la invención literaria. La elección de los textos comentados en los capítulos que siguen no tiene nada de sistemática o de razonada, y no pretende ninguna exhaustividad. Se impuso con el correr de las lecturas y las preferencias, pensando en lo que escribe Erich Auerbach a propósito de las obras que comentó en *Mimesis*:

El método que consiste en dejarme guiar por un pequeño número de temas que se presentaron poco a poco a mi espíritu y sin intención de mi parte, y en confrontarlos con una serie de textos que se me volvieron familiares en el curso de mi actividad de filólogo, me parece practicable y fecundo.¹⁶

14 Margreta de Grazia y Peter Stallybrass, “The materiality of the Shakespearean text”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 44, N° 3, 1993, pp. 255-283.

15 Una perspectiva comparable sostiene el libro de Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, en particular los capítulos “Lope al pie de la letra”, pp. 51-81, y “La escritura viva en la poesía de Quevedo”, pp. 83-93.

16 Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. del alemán por Cornélius Heim, París, Gallimard, 1968,

En la edad de la imprenta, el taller tipográfico es el lugar por excelencia donde se multiplican en número los objetos que, para lo mejor o lo peor, garantizan la circulación de las obras.¹⁷ Por lo tanto, no es sorprendente que, durante su estadía en Barcelona, don Quijote haya deseado visitar una imprenta, donde entraremos con él (capítulo III). Pero la invención de Gutenberg de ningún modo abolió el papel de la copia manuscrita como soporte de la publicación y la transmisión de los textos.¹⁸ Las noticias escritas a mano constituyeron una competencia duradera para las gacetas impresas, y los manuscritos clandestinos, más fácilmente que las obras impresas, garantizaron la circulación de las obras poco respetuosas de las autoridades y las ortodoxias.¹⁹ De ahí proviene la atención que aquí se dedica a la comedia de Ben Jonson *The Staple of News*, que pone en escena la áspera rivalidad, pero también la común deshonestidad existente entre los impresores de periódicos y los redactores de noticias fieles al manuscrito (capítulo IV). Y también una invitación al viaje en los *États et Empires de la Lune et du Soleil* con Cyrano de Bergerac, una obra en la cual, mientras que se narra en el mismo texto el relato de su propia publicación manuscrita, se despliega un imaginario del escrito cómico, crítico y nostálgico a la vez (capítulo V).

Como dijimos, no todos los escritos están destinados a la duración. Entre la Edad Media y el siglo XVIII, diferentes objetos fueron el soporte de las escrituras que se destinaban a ser borradas, una vez que fueron trans-

p. 543. Este libro, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, fue escrito en Estambul entre 1942 y 1945, y publicado en Berna por C. A. Francke AG Verlag en 1946 [trad. esp.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950].

- 17 Véanse las perspectivas muy diferentes propuestas por Elizabeth L. Eisenstein, *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (versión abreviada en Elizabeth L. Eisenstein, *The printing revolution in early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 [trad. esp.: *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal, 1994]), y Adrian Johns, *The nature of the book. Print and knowledge in the making*, Chicago, Chicago University Press, 1998. Véanse también Elizabeth L. Eisenstein, “An unacknowledged revolution revisited”, y Adrian Johns, “How to acknowledge a revolution?”, en “AHR Forum: how revolutionary was the print revolution?”, *American Historical Review*, vol. 107, N° 1, febrero de 2002, pp. 84-128.
- 18 Harold Love, *Scribal publication in seventeenth-century England*, Oxford, Oxford University Press, 1993, y Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- 19 François Moureau (ed.), *De bonne main. La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, París/Oxford, Universitäts/Voltaire Foundation, 1993.

critas o se volvieron inútiles. Esto ocurre con las tabletas de cera, utilizadas durante toda la Edad Media para la composición de textos luego copiados sobre pergamino. Y asimismo, en la Edad Moderna, con otras “tabletas”, que son pequeñas libretas cuyas páginas están recubiertas por un barniz o betún que permite borrar lo que se escribió y anotar en el momento –sin pluma ni tinta sino con un estilo de metal– un pensamiento, una palabra, unos versos o una carta.²⁰ Estos humildes objetos de la cultura escrita también entraron en la literatura, antes de hacerlo en el psicoanálisis.²¹ En el recodo de los siglos XI y XII, Baudri de Bourgueil utilizó sus tabletas de cera como materia de sus poemas (capítulo I). En los comienzos del siglo XVII, Cervantes puso en el camino de don Quijote y de Sancho un “librillo de memoria”,* el de Cardenio, que sirve como primer soporte a poemas y cartas que luego serán recopiados. Tanto el uno como el otro, el abad poeta y el escritor manco, asociarán estrechamente escrito, memoria y olvido, como si toda inscripción pudiera o debiera ser borrada, como si siempre la escritura se esforzara por conjurar su propia fragilidad (capítulo II).

La puesta en abismo del texto en el texto, del escrito en la escritura, no sólo implica objetos o técnicas. También moviliza el registro de las numerosas metáforas que designan el escrito. La producción del texto, de su composición a su publicación o su representación, puede ser pensada en sus correspondencias con las diferentes etapas del diseño, la fabricación y la venta de las telas. En su última comedia veneciana, *Une delle ultime sere di Carnovale*, Goldoni propone una figura original y melancólica, masculina y manufacturera, de las proximidades, metafóricas o materiales, que desde los antiguos asocian texto y textil²² (capítulo VI). Para Diderot, fue la comparación pictórica la que le hizo comprender la fuerza inédita de las novelas de Richardson. Compuestas como una serie de cuadros,

20 Peter Stallybrass, Roger Chartier, Frank Mowry y Heather Wolfe, “Hamlet’s tables and the technologies of writing in Renaissance England”, *Shakespeare Quarterly*, 55(4), 2004, pp. 1-41.

21 Sigmund Freud, “Notiz über den ‘Wunderblock’”, *Internationale Zeitschrift für (ärztliche) Psychoanalyse*, 11, 1, 1925, pp. 1-5 [trad. esp.: “Nota sobre la ‘pizarra mágica’”, en *Obras completas* (trad. por José Etcheverri), Buenos Aires, Amorrortu Editores, t. 19, pp. 239-248]. Véase Jacques Derrida, “Freud et la scène de l’écriture”, en Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, París, Le Seuil, 1967, pp. 293-340 [trad. esp.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989].

* Así en el original. [N. del T.]

22 Ann Rosalind Jones y Peter Stallybrass, *Renaissance clothing and the materials of memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

obligan al lector a una nueva relación con obras que son la fuente de las emociones más puras y una guía para la entera existencia.²³ La lectura así requerida por la escritura, transformada de este modo en imágenes, no puede ser ya la de los hábitos antiguos; supone una revolución de las prácticas y de los corazones (capítulo VII). Los objetos de la escritura y los procesos de la publicación, pues, a menudo retornan, de manera realista o metafórica, en las mismas obras. Esta puesta en literatura debe comprenderse sin duda como uno de esos procedimientos gracias a los cuales las sociedades intentan controlar la irresistible proliferación del escrito, reducir la inquietante dispersión de los textos o, como lo escribía Foucault, “esquivar la pesada, la temible materialidad” de los discursos.²⁴

En el momento de abandonar la compañía de las obras que hemos destacado y comentado con el decurso del tiempo, la *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot permitirá volver sobre la tensión fundamental que habita nuestra progresión (Epílogo). Enrolándose voluntariamente al servicio de los libreros parisinos para afirmar la soberanía de los autores sobre sus composiciones, discutiendo las realidades triviales de la edición para manifestar mejor la naturaleza inmaterial de la obra de arte, Diderot, con las coerciones y los recursos que son los de su tiempo, formula la cuestión que Borges enunció de otro modo: “*Art happens* (el arte ocurre), declaró Whistler, pero la conciencia de que no acabaremos nunca de descifrar el misterio estético no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible”.²⁵ Entre esos “hechos”, las relaciones anudadas entre la creación literaria y las materialidades del escrito no son de poca importancia.

23 Michael Fried, *Absorption and theatricality, painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, 1980 [trad. esp.: *El lugar del espectador*, Madrid, Visor Distribuciones, 2000].

24 Michel Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, París, Gallimard, 1971, p. 11 [trad. esp.: *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999].

25 Jorge Luis Borges, “William Shakespeare: Macbeth”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 217-225 (cita en p. 218).

I

La cera y el pergamino.

Los poemas de Baudri de Bourgueil

En el capítulo xxv de la primera parte de *Don Quijote*, el caballero andante y su escudero atraviesan las despobladas soledades de la Sierra Morena. Don Quijote se siente invadido por el deseo de escribir una carta a la dama de sus pensamientos. ¿Pero cómo hacerlo sin papel al que confiar los versos epistolares?

Y sería bueno, ya que no hay papel, que la escribiésemos, como hacían los antiguos, en hojas de árboles o en unas tabletas de cera, aunque tan dificultoso será hallarse eso ahora como el papel.¹

En el próximo capítulo veremos cómo el hidalgo superó la dificultad. Aquí lo que importa es la percepción que tiene Cervantes en 1605 de la pertenencia de las tabletas de cera a un pasado muy lejano, el de los antiguos. En 1540, Pedro Mexía las situaba de la misma manera en su *Silva de varia lección*, cuando describe las tabletas de cera, las “tablicas enceradas”, como uno de los soportes de la escritura de “los antiguos”.² Oponer así a los Modernos, que utilizan el papel y la pluma, a los Griegos y los Romanos, que escribían sobre la cera con un estilo, es olvidar que en la época medieval las tabletas de cera fueron un soporte esencial de la escritura. Para que lo recordemos, existe un poeta que hizo de los objetos y de las prácticas del escrito la materia misma de sus composiciones.

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 282.

2 Pedro Mexía, *Silva de varia lección* [1540], ed. por Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, vol. II, Tercera Parte, cap. II: “En qué escribían los antiguos, antes que huviesse papel, y de qué manera”, pp. 17-23.

Se llamaba Baudri, y poca cosa sabemos de él. Había nacido en Meung-sur-Loire en 1045 o 1046. Fue nombrado abad de la rica y poderosa abadía benedictina de Saint-Pierre-de-Bourgueil entre 1078 y 1082. La abandonó en 1107 para convertirse en arzobispo de Dol y entró entonces en múltiples conflictos con sus colegas obispos, su capítulo y el legado del papa. En los últimos años de su vida se retiró a un priorato normando que dependía de la iglesia de Dol. El abad era viajero, y visitó varias abadías benedictinas de Normandía e Inglaterra. Pero también era poeta. No sólo poeta, por lo demás, ya que compuso en prosa vidas de santos, relatos de milagros, una crónica de la primera cruzada, un tratado de la buena muerte. Pero, sobre todo, le gustaba el juego con los versos, como lo atestiguan los 256 poemas reunidos en el manuscrito de la Biblioteca Vaticana Reg. Lat. 1351 (v) que fueron editados por Jean-Yves Tilliette.³ Breves o amplias, las composiciones poéticas de Baudri de Bourgueil constituyen una poesía erudita, escrita en latín y en versos métricos, cuyos géneros son múltiples: epístola, sátira, himno, epopeya, epitafio, etcétera.

No es esa clasificación poética la que retendremos para entrar en la obra de Baudri, descubierta en la lectura de una página de Curtius. En el capítulo que consagra a las metáforas del libro, éste cita algunos de los versos que el abad dirige a sus tabletas, su estilo y sus escrituras.⁴ Gracias a la edición de Jean-Yves Tilliette, es posible calibrar la plena medida de la obsesiva presencia de la materialidad del escrito en los poemas de Baudri de Bourgueil y, más allá, de la trayectoria de la escritura tal como la pone en versos, de la composición a la transcripción, de la publicación a la recepción.

3 Baudri de Bourgueil, *Poèmes*, ed. por Jean-Yves Tilliette, París, Les Belles Lettres, t. 1, 1999, y t. 11, 2002. Citaremos los poemas de Baudri indicando el número que les corresponde en esta edición y consignando al pie de página el texto latino con el número de página donde se encuentra. Una primera edición de los poemas de Baudri fue publicada por Phyllis Abrahams, *Les Œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil (1046-1130). Étude critique publiée d'après le manuscrit du Vatican*, París, 1926. Sobre la vida del abad poeta, véase la vieja biografía del abad H. Pasquier, *Baudri de Bourgueil archevêque de Dol 1046-1130, d'après des documents inédits*, París, 1878.

4 Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1947], París, Presses Universitaires de France, 1956, pp. 493-494 [trad. esp.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955].

COMPONER Y TRANSCRIBIR

En los poemas de Baudri, la escritura está inscripta en tres materiales: la cera de las tabletas, el pergamino de la carta o del libro, la piedra de los epitafios. Pero su propia escritura, salvo raras excepciones, siempre está representada como ligada con el estilo y con las tabletas. En dos poemas que llamaron la atención de Curtius, y luego de Richard Rouse y Mary Rouse,⁵ Baudri describe con precisión el soporte sobre el cual escribe sus versos. En *Ludendo de tabulis suis* [12], alaba la belleza de las ocho tablitas de color verde, unidas entre sí por correas y protegidas en una bolsa, que lo acompañarán incluso tras su deceso:

Ojalá nuestros juegos comunes se prolonguen eternamente; quiero decir: ojalá nunca me vea privado de mis tabletas. Viviré junto a vosotras; vosotras vivís junto a mí. Que al final una tumba única nos acoja. Así sea.⁶

Sobre sus ocho tabletas, organizadas como un *codex*, Baudri puede escribir hasta 112 versos:

En altura, las páginas que constituís contienen justo ocho versos; en ancho, apenas un hexámetro. Sin embargo, como estáis compuestas de ocho planchitas, eso da dos veces dos más diez paginitas (en efecto, las dos caras exteriores no están recubiertas de cera, lo que hace que ocho planchitas den catorce páginas). Así, contienen dos veces seis versos, más cien: la suma total de páginas permite llegar a tal resultado.⁷

El querido objeto de Baudri no deja de hacer pensar en las libretas de tabletas de cera verde de Beauvais y de Oslo, que inventarió y describió

5 Richard H. Rouse y Mary A. Rouse, "The vocabulary of wax tablets", *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Âge. Actes de la table ronde. Paris 24-26 septembre 1987*, ed. por Olga Weijers, Turnhout, Brepols, 1989, pp. 220-230.

6 Texto latino: "Sed uester mecum ludus perduret in aeuum, / A tabulis nunquam scilicet amouear. / Viuam uobiscum; uos autem, uiuite mecum; / Tandem nos unus suscipiat tumulus. Amen" (t. 1, p. 37).

7 Texto latino: "In latum, uersus uix octo pagina uestra, / In longum uero, uix capit exametrum; / Attamen in uobis pariter sunt octo tabelle, / Quae dant bis geminas paginulasque decem - / Cera nanque carent altrinsecus exteriores: / Sic faciunt octo, quatuor atque decem. / Sic bis sex capiunt, capiunt et carmina centum: / Id quoque multiplices paginulae faciunt" (t. 1, p. 37).

Elisabeth Lalou,⁸ o en las seis tabletas florentinas que publicó y estudió Armando Petrucci en 1965.⁹ Unidas entre sí por un lomo de pergamino, estas seis tabletas (que sin duda eran más numerosas en el objeto original) constituyen un políptico sobre el cual un mercader toscano de fines del siglo XIII o de las primeras décadas del XIV redactó, sin duda durante las ferias de Champaña, las minutas de sus cuentas, sus compras de tejidos y sus préstamos de dinero.

En el poema *Ad tabulas* [196], que tiene la forma de una conversación con sus tabletas a la manera de los autores latinos,¹⁰ Baudri promete restaurar las “fuerzas abatidas” de sus “bellas damas”:

No sé qué individuo o qué objeto rompió las correas que os unen, mas creo que fue la vejez la que os causó tal perjuicio. Curaré con ternura esta enfermedad que os aflige, reemplazaré la correa a mis costas. En cuanto a la cera, es antigua, ennegrecida de carbonilla, y esa cera antigua desfigura vuestra belleza. Por eso vuestra complacencia para con el escritor resulta disminuida, cuando oponéis resistencia al estilo como si os resultara odioso. Así, pues, preparo la cera verde para reemplazar la negra, para que seáis más complacientes y amables con el escriba.¹¹

Las tablitas tan amadas por Baudri son un presente: “Quien os ofreció a mí (me refiero al abad de Sées) juiciosamente ofreció un pájaro a un niño

8 Elisabeth Lalou, “Les tablettes de cire médiévale”, en *Bibliothèque de l'École des Cartes*, 1989, t. 147, pp. 123-140 (lista de tabletas, N° 11 y N° 13, pp. 138-139).

9 Armando Petrucci, *Le Tavolete cerate fiorentine di casa Majorfi*, Roma, 1965.

10 Un ejemplo no tan ameno de este “género” lo da Ovidio, *Amores*, libro 1, 12:

“Lejos de mí, malvadas tabletas, madera fúnebre, y tú, cera, llena de palabras de rechazo. [...] Lo que es yo, me he percatado de que, en efecto, merecáis ser llamadas dobles; ese número no era ya un buen augurio” (la palabra “*duplices*”, “pérfidos”, “astutos”, también significa “dos tabletas asociadas en un díptico”) [texto latino: “Ite hinc, difficiles, funebria ligna, tabellae, / Tuque, negaturis cera referta notis [...], Ergo ego uos rebus duplices pro nomine sensi; / Auspicii numerus non erat ipse boni”], en Ovidio, *Les Amours*, texto establecido por Henri Bornecque, revisado por Jean-Pierre Néraudau, París, Les Belles Lettres, 2002, pp. 46-49 [trad. esp.: *Los amores*, Barcelona, Ediciones Mateu, 1970].

11 Texto latino: “Nescio quis uel quid iuncturam corrigiarum / Discidit; at spero quod senium nocuit. / Huic uestro morbo nostra pietate medebor, / Nostro restituum munere corrigiam. / Cera quidem uetus est, palarum fusca fauilla, / Et turpat uestram cera uetus speciem. / Idcirco minor est scribenti gratia uestra, / Cum uelut offensum reicitis grafium. / Ergo pro nigra uiridantem preparo ceram, / Quo placeat scribe gratia uestra” (t. II, p. 122).

afligido [12]”.¹² De hecho, en sus poemas, las tabletas son un regalo frecuente, enviado, entregado o prometido como prenda de amistad. Baudri las recibió no sólo del abad de Sées sino también de Bernardo (*Pro tabulis gratiarum actio* [144]), y Eudes prometió hacérselas llegar tan pronto como tuviera un mensajero para hacerlo (*Ad eum qui tabulas ei miserat* [105]). A la inversa, las tabletas de cera son un don a menudo anunciado o hecho por Baudri: por ejemplo, a la monja Inés (“Las tabletas que te prometí y que, por tu parte, reclamas, te las haré llegar cuando pueda hacerlo; por el momento, no las tengo” [138]),¹³ a Guitermus que, como un acreedor obstinado (*improbis exactor*), le “arrebato” unas tabletas que debe sacar de entre las suyas (*Ad eum qui tabulas ab eo extorsit* [148]), o a Raúl de Mans (“Te habría enviado unas bellas tabletas, de haberlo querido. No quiero enviarlas, pero te las ofreceré en manos propias” [205]).¹⁴

Si las tabletas de cera son tan fuertemente deseadas y estimadas como un presente precioso, la razón es sencilla: es sobre la cera, o más bien *en* la cera (porque, como lo observan Richard Rouse y Mary Rouse, “*ones writes in, not on, a wax surface*”) donde los autores redactan textos que, luego, un escriba transcribirá sobre el pergamino. Nada muestra mejor esta práctica común entre los escritores monásticos del siglo XI¹⁵ que los reproches de Baudri contra su escriba Gerardo:

Podría haber escrito poema sobre poema, si hubiese habido todavía lugar para escribir sobre mis tabletas. Pero las llené por completo, mientras que tú holgazaneas sin cesar, mientras que te arrastras para transcribir las palabras trazadas sobre la cera. Para liberar la cera, pues, transcribe

12 Texto latino: “Qui michi uos misit –hoc est abbas Sagiensis– / Sollers ploranti misit auem puero” (t. I, p. 37).

13 Texto latino: “Quas tibi promisi tabulas, quas ipsa requiris, / Reddam cum potero, nam modo non habeo” (t. II, p. 48).

14 Texto latino: “Pulchras misissem tabulas tibi si uouissem; / Mittere quas nolo, comminus ipse dabo” (t. II, p. 138).

15 M. T. Clanchy, *From memory to written record. England 1066-1307* [1977], 2ª ed., Oxford/Cambridge (Mass.), Blackwell, 1993, pp. 118-119, que indica: “It seems to have been common practice for monastic authors to write on wax and then have a fair copy made on parchment” [Escribir sobre la cera y luego mandar hacer una copia en limpio sobre pergamino parece haber sido una práctica común entre los autores monásticos]. Para una distinción similar entre cera y papiro en el mundo romano, véase Guglielmo Cavallo, “Testo, libro, lettura”, en Guglielmo Cavallo, Paolo Fedele y Andrea Giardina (dirs.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, t. II: *La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 307-341 (en particular, pp. 313-314).

mi obra, arráncate con coraje a tu pereza acostumbrada (*Ad Girardum scriptorem suum* [9]).¹⁶

Así se establece una distinción fundamental entre composición y transcripción. En Baudri, la composición de los poemas siempre es designada por los verbos *componere*, *cantare* o *dictare*, sin que este último implique que el texto fue dictado en voz alta.¹⁷ En el poema que abre la recopilación *Contra obtrectatores consolatur librum suum* [1], Baudri, hablando de él mismo, indica que “este género de versos los hacía de noche o a caballo”,¹⁸ es decir, en dos situaciones donde escribir es imposible, o por lo menos difícil. Por tanto, la composición puede ser totalmente mental y memorial, pero en Baudri, las más de las veces, supone la escritura trazada en la cera, que autoriza tachaduras y arrepentimientos. El abad poeta del valle del Loira ilustra perfectamente la afirmación de Richard Rouse y Mary Rouse, según la cual

la tableta de cera, como soporte del escrito, tuvo una relación ininterrumpida con la civilización escrita occidental, más larga que el pergamino o el papel, y una relación más íntima con la creación literaria.¹⁹

Sobre las tabletas, la escritura es necesariamente efímera. Para que los poemas puedan ser enviados a un amigo o reunidos en un libro (designado como *liber*, *libellus* o *codex*), es necesario que sean copiados sobre el pergamino. Baudri presenta una tarea semejante como un arte, que supone una habilidad particular, y como un trabajo que merece remuneración. El *puer* Gautier, “experto en caligrafía”, es un artista que respetó elegantemente las consignas de Baudri para la ornamentación del manuscrito de sus poemas:

16 Texto latino: “Carmina carminibus nostris superapposuissem, / Si superapposita suscipere tabulae. / Impleui nostras, dum tu pigritare, tabellas, / Dum scriptum in cera lentus es excipere. / Ut uero ceram uacues, opus excipe nostrum; / Ut probus a solita te excute pigricia” (t. 1, p. 34).

17 Sobre el sentido de los verbos “*dictare*” o “*dictitare*” que designan la composición de los textos, cualquiera que sea su modalidad, véase M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record...*, *op. cit.*, p. 271.

18 Texto latino: “Talia dictabat noctibus aut equitans” (t. 1, p. 3).

19 Richard H. Rouse y Mary A. Rouse, art. cit., p. 220: “The wax tablet, as a support for the written word, had a longer uninterrupted association with literate Western civilization than either parchment or paper, and a more intimate relationship with literary creation”.

Ordené que las letras mayúsculas sean hechas de metal brillante, para que el aspecto material, a falta de ideas, incremente el valor del libro (fueron los Árabes, tal vez, los que hicieron llegar hasta aquí el oro con que resplandecen las primeras letras de los textos); hice pintar las otras iniciales en rojo o en verde, para que toda la obra tenga un brillo más admirable: de tal modo, aquellos a quienes la riqueza de la expresión sea muy incapaz de seducir por lo menos se verán seducidos por la apariencia del manuscrito [1].²⁰

De hecho, como lo observa Jean-Yves Tilliette, éstas son las disposiciones que se encuentran en el manuscrito de la Biblioteca Vaticana.

En el poema *Ad scriptorem suum* [84], que él dirige a Hugo, otro copista del manuscrito, Baudri detalla con precisión lo que le será concedido si trabaja bien y rápido. Como ocurre en general, la remuneración está compuesta por un salario (*pretium*) y una serie de presentes: un queso, un viaje a Roma (“también quiero llevarte a Roma a mis costas, para que nuestras conversaciones alivien mis inquietudes. Respirarás entonces el perfume de una amistad sin equívocos, cuando me deleite con la miel de tus palabras”) y la fama (“perpetuaré tu nombre en los siglos futuros, si mis poemas logran garantizar a alguien la perpetuidad”).²¹ La lógica del don, que supone la amistad, aquí se cruza con la contradicción del contrato, que exige el pago. Como lo mostró Natalie Zemon Davis, ésa es la regla común en las sociedades antiguas, que asocian sin contradicción sueldo y larguezas, salario y regalos.²²

La distinción entre composición y transcripción, entre la mano del autor y la del copista, es tan tajante que su transgresión da un valor particular al escrito. Así, en la carta dirigida a una religiosa llamada Constanza a la que le propone un “pacto de amor” (*foedus amoris*) que ligará sus corazones (“Que nuestros corazones estén unidos, pero nuestros cuerpos, sepa-

20 Texto latino: “Praecepí fieri capitales aere figuras, / Vt quod non sensus, res tribuat precium – / Ad nos miserunt Arabes huc forsitam aurum, / Materiarum quo signa priora micant. / Introitus alios minio uiridiue colore, / Vt mirabilius omne nitescat opus. / Vt quos allicere sententia plena nequibit, / Hos saltem species codicis alliciat” (t. I, pp. 3-4).

21 Texto latino: “Sumptibus ipse meis uolo te nunc ducere Romam, / Vt leuius nostrum per mutua uerba laborem. / Tunc tibi anceps signum redolebit amoris / Cum iocundabor uerborum melle tuorum” e “Ipse tuum nomen in saecula perpetuabo, / Si ualeant aliquem mea carmina perpetuare” (t. I, p. 80).

22 Natalie Zemon Davis, *The gift in sixteenth-century France*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.

rados”), Baudri insiste en el hecho de que él mismo escribió (*scribere*) el poema epistolar que compuso (*dictare*):

Sin testigos, lee hasta el final mis versos, sigue atentamente la pista que dibujan: todo cuanto en él se encuentra fue la mano de un amigo quien lo escribió. Fue la mano de un amigo quien lo escribió, y fue también un amigo quien lo compuso: el escriba es también el autor del poema [200].²³

No obstante, muy raramente Baudri se representa escribiendo con la pluma y sobre el pergamino. El estilo metálico que le permite trazar las letras en la cera de sus tabletas es el único instrumento de la escritura que evoca. En la lamentación heroico-cómica dirigida a su estilo quebrado (*De graphio fracto grauis dolor* [92]), Baudri describe minuciosamente la fabricación del objeto, que requiere “industria y habilidad” por parte del artesano, y deplora amargamente la pérdida del estilo (designado como *stilus* o *graphium*) que utilizó durante nueve años:

Ahí estás, mi querido estilo, arrancado a mi mano. ¿Qué punzón sabrá trazar tan correctamente tu surco en la cera? ¿Qué estilo convendrá tan atinadamente a mis tabletas?²⁴

En la vida ideal con que sueña en el poema *De sufficientia uotorum suorum* [126], estilo y tabletas bastan para su felicidad.²⁵

LA MEMORIA Y EL CANTO

La creación poética —que, si seguimos a Mary Carruthers, implica un trabajo de rememoración que permite la búsqueda de la materia [*res*] y su organización (*collectio*) en una nueva composición—,²⁶ está por tanto estre-

23 Texto latino: “Perlege sola meos uersus indagine cauta, / Perlege: quicquid id est, scripsit amica manus; / Scripsit amica manus et idem dictauit amicus, / Idem qui scripsit carmina composuit” (t. II, p. 125).

24 Texto latino: “Ecce meae manui, mi stile, subtraheris! / Quo perarabo meas tam digno pectine ceras / Tamque meis tabulis qui stilus aptus erit?” (t. I, p. 90).

25 Texto latino: “Et michi sufficerent et stilus et tabulae” (t. I, p. 133).

26 Mary Carruthers, *The Book of memory. A study of memory in Medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.