

Don Quijote, Felipe II y la tecnología de la escritura

JESÚS BOTELLO

LA ORALIDAD Y SU aplicación al *Quijote* han sido objeto de una nutrida atención crítica en los últimos años. Técnicas como la del cuento de nunca acabar, los refranes, las oportunas interrupciones que dejan al espectador deseoso de escuchar el resto de la historia o los capítulos que no coinciden con lo narrado apuntan a técnicas procedentes de la tradición oral, y que contribuyen a hacer que el texto efectúe, según Mikhael Bakhtin, “all the artistic possibilities of heteroglot and internally dialogized novelistic discourse” (324). En cuanto a sus protagonistas, la crítica ha puesto de relieve las dispares matrices culturales de la inmortal pareja. James A. Parr señala que, a pesar de que en *Don Quijote* Cervantes privilegie la escritura, la oralidad “is quite literally there from the outset, informing writing, reading it aloud, invading its domain, parodying it” (171). Elias L. Rivers destaca como el diálogo, epicentro de la novela, descansa en la dialéctica fraguada entre un “intense reader of literature, who talks in a bookish style, and an illiterate rustic, who speaks the substandard Spanish of a rich oral culture (113). En suma, el caballero es un hidalgo altamente alfabetizado, un “texto en sí mismo,” mientras que su escudero es un campesino carente de educación formal. Este dialogismo cultural es lógico en una obra publicada cuando todavía la nueva tecnología de la imprenta “no había suplido por completo a la oralidad como principal medio de difusión cultural” (Martín Morán 338).

El presente trabajo se divide en tres partes que comparten un

tema común: la (difícil) convivencia de la oralidad y la escritura en *Don Quijote*. Primero, examina la narración infinita de la pastora Torralba y la re-creación de la carta de Dulcinea desde la perspectiva de las técnicas juglarescas. Segundo, estudia algunas interrupciones atendiendo a las peculiares circunstancias de la *performance* oral, como una técnica retórica del juglar oral para captar y mantener atención del círculo de oyentes. Como conclusión, interpreta la incapacidad de don Quijote para adecuarse a las circunstancias como una velada crítica a la fuerte burocratización llevada a cabo durante el reinado de Felipe II.

En la *Primera Parte* de la novela, tras la aventura del cuerpo muerto, don Quijote y Sancho llegan de noche a un recóndito prado. Un ruido incesante que “hiere y lastima los oídos” -los batanes- atribula al escudero. Para su horror, don Quijote le anuncia su pretensión de ir a averiguar la causa del ruido. Mediante algunos lloriqueos y súplicas, Sancho consigue retener a su amo. Con el fin de entretenerlo, comienza el cuento “sin fin” de la pastora Torralba. Hasta cierto punto, se puede decir que Sancho actúa como un juglar que va a realizar una “performance” ante su receptor, don Quijote. En primer lugar, Sancho comienza con preparativos laudatorios análogos a los que Paul Zumthor registra en la vasta mayoría de poemas épicos medievales (241): reclamando la atención de su auditorio, y pretendiendo -en este caso de forma socarrona- que va a narrar un suceso extraordinario: “yo me esforzaré a decir una historia que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo” (212).

No obstante, como sugiere Michel Moner, en las narraciones orales “la mirada y el gesto importan tanto como el manejo del verbo” (121). De aquí la magistral presentación que hace Sancho de la pastora de su cuentecillo mediante una técnica visual que -anacrónicamente- podría calificarse de “cinematográfica”: “[Torralba] era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo” (213). Es sabido que en las narraciones orales como esta, el enunciador se sitúa como “testigo” de la historia, para conferirle a esta mayor credibilidad frente al

receptor (Zumthor 31). La respuesta de don Quijote deja claro que ha caído presa de la estrategia retórica urdida por Sancho: “—Luego ¿conocíste la tú? —dijo don Quijote. “—No la conocí yo —respondió Sancho—, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo” (213). Sancho emplea un mecanismo típico de las sociedades orales, donde los individuos aprenden escuchando y repitiendo el material oral legado por las generaciones que les precedieron, y si recuerda la historia de Torralba es porque lo que le contaron tiene relevancia para él, ya que tiene una aplicación práctica inmediata en un marco referencial concreto -en este caso, retener a don Quijote a su lado. A esta característica, típica de los pueblos orales, se le ha dado el nombre de “homeostasis”¹ (Ong 46).

Por otra parte, sabemos que, idealmente, el producto verbal de Sancho es una historia infinita. Esta hiperabundancia de la palabra hablada se relaciona con lo que Marcel Jousse (1925) denominó “culturas verbomotoras,” que son aquellas en las que las acciones y las actitudes hacia el mundo están fuertemente asociadas a la palabra hablada y a la interacción humana. Para que esto suceda, el juglar/Sancho debe contar con la participación de su interlocutor: debe invocar la atención de su audiencia, excitar su curiosidad y confrontar su horizonte de expectativas. En este caso, don Quijote requiere originalidad y Sancho rehúye la innovación: ambos se comportan de acuerdo a las estructuras cognitivas condicionadas por la exposición o no a la nueva tecnología de la escritura². Pero la estructura

1 “Oral societies live very much in a present which keeps itself in equilibrium or homeostasis by sloughing off memories which no longer have present relevance” (Ong 46).

2 Afirma Jack Goody que una característica de las culturas letradas que las distingue de las tradicionales es “its enormous bulk and its vast historical depth” (57). Ya se tenía esa percepción en la época de Cervantes; Covarrubias afirma que “hanse dado tantos a escribir que ya no hay donde quepan los libros [...] ni hay cabeza que pueda comprender ni aun los títulos de ellos” (817). Este enorme y variado caudal de conocimientos -que sólo pueden poseer las culturas alfabetizadas- podría aclarar el afán de innovación de don Quijote, actitud impensable en sociedades como la de Sancho que viven en un eterno presente.

tradicional que vertebraba este episodio exige la estrecha colaboración de ambos. Es decir, que tanto emisor (Sancho) como receptor (don Quijote) realizan dialógicamente la *performance*, o historia vocalizada. No obstante, la premisa de Sancho -contar las cabras- nació con una intención burlesca que no podía cumplirse de ningún modo. De aquí la interrupción de Sancho y el subsiguiente enojo de don Quijote: “¿De modo —dijo don Quijote— que ya la historia es acabada?—Tan acabada es como mi madre —dijo Sancho” (215). La interrupción -en este caso asociada con la muerte- se debe a la falta de colaboración del receptor, que no ha respetado el pacto narrativo acordado previamente. Al mismo tiempo, Cervantes parece criticar quizá la impericia de don Quijote, convertido aquí en un “desocupado oidor” que no sabe interpretar los signos postulados por Sancho.

En el capítulo XXVI, Sancho Panza vuelve a actuar como un juglar en su estúpida recreación de la carta de amores que don Quijote le manda a Dulcinea. El escudero no encuentra el libro de memoria donde iban la carta de amores y la cédula comercial de libranza. El cura y el barbero le piden que intente recordarla, y Sancho les tranquiliza diciendo que “él la sabía casi de memoria, de la cual se podría trasladar donde y cuando quisiesen” (296). Como es sabido desde el estudio de las prevaricaciones idiomáticas por Amado Alonso, Sancho actúa a golpe de etimología popular, acomodando las palabras desconocidas a su repertorio personal tradicional (10). Pero Sancho aquí se revela además como un artista potencial, metamorfoseando la ya de por sí paródica carta de su amo en un nuevo texto mucho más “realista.” Supone, si se quiere, un segundo grado de parodia que, irónicamente, parece más cercana al referente objetivo, Dulcinea. Y lo que le permite esto es su absoluto analfabetismo. A este respecto, Albert Lord subraya en *The Singer of Tales* que los modernos bardos yugoslavos no recuerdan sus poemas “palabra por palabra.” La idea de texto estable “does not include the wording, which to him has never been fixed [...] He builds his performance [...] on the stable skeleton of narrative” (99). Es decir, para estos juglares ágrafos cada recitación se convierte en una re-creación, aunque la historia siga siendo esencialmente la misma. Sancho usa

un procedimiento análogo con una intención paródica, pues substituye “soberana” por “sobajada”; “llagado de las telas del corazón” por “lego falto de sueño” y “amada enemiga mía” por “ingrata y muy desconocida hermosa,” estableciendo así un texto hablado a partir de otro escrito³. Sancho se comporta aquí como un juglar que obtiene cierto reconocimiento por parte de su improvisada audiencia, el cura y el barbero, que incluso solicitan que repita la actuación: “No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza, y alabáronsele mucho y le pidieron que dijese la carta otras dos veces.” Se dice que Sancho/juglar dice “otros tres mil disparates” (296), lo que equivale a afirmar que reformula de nuevo la carta y produce nuevas versiones o “textos” de la versión escrita por don Quijote, que, en términos filológicos vendría a ser el texto alfa.

Por otra parte, debe mencionarse un factor que apunta sin ambages a la naturaleza performativa de esta producción oral: su elemento somático. Ong incide en este aspecto al ocuparse de los procesos mnemotécnicos en las culturas orales: “[O]ral memory has a high somatic componente [...] Spoken words are always modifications of a total, existential situation, *which always engages the body*” (énfasis mío 67) Es otras palabras: para Sancho lo corpóreo y lo cinético operan como prolongación de la palabra hablada:

Paróse Sancho Panza a *rascar la cabeza* para traer a la memoria la carta, y ya *se ponía sobre un pie y ya sobre otro*, unas veces *miraba al suelo, otras al cielo*, y al cabo de *haberse roído la mitad de la yema de un dedo*, teniendo suspensos a los que esperaban que ya la dijese, dijo al cabo de grandísimo rato. (296 énfasis mío)

Los movimientos del cuerpo evidencian el componente somático mencionado por Ong. Además, mediante esa mirada móvil repleta de sentido, dirigida unas veces “al suelo” y otras “al cielo,” el juglar/

3 Podría aquí citarse el fenómeno de la transposición, “accidente cotidiano en el oficio de los recitadores,” según Jousse. Ésta se hace a menudo “por la inserción inconsciente de elementos parásitos” (221). En el caso de Sancho, obviamente, con intención burlesca.

Sancho anuncia que un objeto de deseo idealizado, Dulcinea, va a trocarse en un objeto del mundo de los bajos sentidos. No obstante, la continua oscilación entre la “cabeza” (alto) y el “pie” (bajo) sugiere que Dulcinea participa de ambas naturalezas, la ideal y la real. Esto remite al inherente carácter proteico de la tradición oral, en la que no existe, por definición, forma única de un texto sino un continuo hacerse de estas historias vocalizadas.

Por otra parte, la principal función de la interrupción en *Don Quijote* es despertar la curiosidad del lector y/o confundirle, señalar la pericia o no del enunciador en el arte de narrar, y la del receptor en adaptarse a las circunstancias de la enunciación. Hay que recordar que para resolver el problema de que la gente no se les vaya durante los descansos, las interrupciones del juglar en el momento oportuno servían para mantener la atención del círculo de oyentes, que pagarían así para saber el final de la historia. Sabido es que estas técnicas se utilizan en las novelas de caballerías y en *Las mil y una noches*, pero Moner recuerda el entronque de este tipo de obras con la tradición oral. Por otra parte, la estrofa del género épico era una forma poética extremadamente moldeable, adaptada a las condiciones de su producción oral y nacida en ese contexto comunicativo (Rychner 69). Los juglares podían cortar bruscamente su narración si lo juzgaban conveniente, con lo que la duración de las sesiones podía variar mucho según las circunstancias, ya que “[N]o importa quién puede interrumpir al juglar o forzarlo a irse sin haber terminado su canto” (Rychner 48).

Así, antes de comenzar su historia, Cardenio pide no ser interrumpido, condición que prometen todos y que se conecta en la imaginación de don Quijote con la historia truncada de la pastora Torralba: “Estas razones del Roto trujeron a la memoria a don Quijote el cuento que le había contado su escudero, cuando no acertó el número de las cabras que habían pasado el río, y se quedó la historia pendiente” (262). Además de su desaliñado aspecto, el nombre “Roto” alude a la “rotura” o la “interrupción” de su historia, tanto a nivel vital (abandono, huida a Sierra Morena) como a nivel ficcional (interrupción). Pero además su historia de amor con Luscinda puede

leerse como un paralelo de la de Torralba y Lope, y su final feliz como un hipotético desenlace que habría podido tener el cuento “sin fin” de Sancho. No obstante, al equiparar Cervantes ambos episodios (uno con final y otro sin él) puede pensarse que el mismo texto problematizase el “final feliz” que se propone para la historia de Cardenio y, de igual modo, cuestionase el “final truncado” de Torralba. Este jugueteo expansivo de reflejos infinitos provoca que el lector sienta “curiosidad” por estas convergencias y/o disonancias que pululan en *Don Quijote*, y que tanto recuerdan al estilo logocéntrico típico de las culturas orales. Mas es precisamente la brusca interrupción del relato del Roto la que dispara la curiosidad de don Quijote, que pregunta al cabrero “si sería posible hallar a Cardenio, porque quedaba con grandísimo deseo de saber el fin de su historia” (270).

Cabe preguntarse porqué don Quijote está envuelto en varias de estas interrupciones. Su incapacidad para contar las cabras hace que Sancho interrumpa la historia de la pastora Torralba. Además, no mantiene la promesa que hace a Cardenio de no interrumpir el hilo de su historia, lo que provoca *ipso facto* que el Astroso termine el relato que estaba contando. Asimismo, su discurso de las armas y las letras viene a ser una interrupción de la historia del cautivo. Incluso su temeraria liberación de los galeotes viene a “interrumpir” en cierto modo el decurso normal de la justicia. Este comportamiento denota la característica principal de don Quijote a lo largo de la novela: su incapacidad para adecuarse a las circunstancias del momento, y nos lleva a la sección final del presente trabajo.

La crítica cervantina ha tendido a buscar paralelismos entre Carlos V y don Quijote. El interés del Emperador por las novelas de caballería, la política imperialista de ambos o el sobrenombre “Quijote,” en alusión quizá a la prominente quijada del rey Aubsburgo, han motivado esta plausible comparación⁴. No obstante, se obvia que la misma quijada tenía su hijo y la misma su nieto. También, que a pesar de no ostentar el título de Emperador -y quizá más por eso- El

4 Frederick de Armas alude a la relación entre el apelativo “Quijote” y la quijada de los Aubsburgo, y menciona que uno de los soldados favoritos del Emperador se llamaba precisamente Luis Quijada (118).

Rey Prudente (o el Demonio del Mediodía como fue rebautizado en los Países Bajos)- fue percibido por el resto de potencias europeas como un monarca peligrosamente expansionista. Asimismo, que la vida de Cervantes (1547-1616) coincidió en el tiempo con el reinado de Felipe (1556-1598), y mucho menos con el de su padre (1516-1556). En cuanto a la literatura de caballerías, Henry Kamen recuerda que Felipe sintió -como su padre, y como don Quijote- una profunda devoción por los libros de este género, y en especial, por el *Amadís de Gaula*, obra que el rey aprobó como parte de las lecturas obligatorias para su hijo—el futuro Felipe III—cuando éste comenzó a aprender francés. El hispanista británico recalca que “Whenever possible, he [Felipe] presided over tournaments at court” (196), llegando a veces a asumir el rol de caballero andante, como en la fantasía caballerescas que el monarca celebró inspirada en el *Amadís*, que incluía combates a caballo, rescates de doncellas en apuros y banquetes servidos por hermosas ninfas (42). Eran además *vox pupuli* las reclusiones filipinas en el Escorial, sobre todo al declinar de su vida, rodeado de documentos, lo que se puede asociar a los encierros quijotescos en casa leyendo. Parece lógico, pues, conjeturar a un don Quijote como producto del contexto sociocultural del reinado de Felipe II.

Don Quijote no es capaz de adaptarse a las circunstancias, debido a su excesiva fidelidad a la norma escrita. Sus interrupciones se deben a que no es capaz de contenerse cuando su interlocutor ha dicho algo que le recuerda a algo que ha leído. Es decir, los libros son para don Quijote una rémora: ellos hacen que no actúe de acuerdo a la conveniencia del momento. “Modos hay de composición en la orden de caballería para todo” le dice en cierta ocasión a Sancho. Pero semejante aserto en política es inexacto, como bien recuerda Maquiavelo en *El Príncipe*, donde el tratadista florentino repite hasta la saciedad que los gobernantes deben actuar “según que las circunstancias lo exijan” (65). Don Quijote soslaya de continuo esta norma debido a su incondicional fe -“fanatismo” diríamos hoy- por seguir la ley escrita.

En su autoritativo estudio *The Grand Strategy of Philip the Second*, Geoffery Parker señala que uno de los principales problemas que

Felipe II tuvo para ser “eficiente” en su toma de decisiones fue su obsesión con la escritura. En lugar de delegar responsabilidades en sus consejeros, éstos tenían que esperar que el monarca escribiese y enviase por correo sus órdenes, lo que provocaba, según Parker, que en muchas ocasiones se perdiese la coyuntura adecuada. El desastre de la Armada (1588) o la mala gestión de la rebelión de los Países Bajos (1555-1577) son ejemplos que muestran que las dilaciones filipinas a la hora de actuar se debieron en parte a que Felipe II no “escuchaba” a sus ministros, antes bien prefería usar la escritura para comunicarse con ellos, con lo que el retraso era muchas veces fatal. Parker comenta con cierta sorna que: “Long before the typewriter, the Xerox machine and the word-processor, Philip was drowning in a sea of paper” (29). En *Philip of Spain* Henry Kamen destaca también la fascinación real con la escritura. Según este historiador, el monarca estaba literalmente “Surrounded by papers from every corner of the universal monarchy.” La siguiente anécdota es reveladora. Un cortesano flamenco llegó a afirmar que muchos creían que el rey burócrata “must have during his life written more than four mule-loads of paper.” Para Kamen, “It was an underestimate” (217). Gestionar eficientemente la información mediante la escritura se convirtió para Felipe II en una tarea difícil y extenuante, sino imposible. La letra escrita, en lugar de traer el esperado orden, en exceso provocaba un caos informativo. Hasta tal punto de que en cierta ocasión el rey pidió ayuda a su ministro Mateo Vázquez, argumentando que sus archivos se encontraban “en un estado de confusión total” (cit. en Kamen 230). En 1565, Felipe se queja amargamente en una carta a uno de sus ministros de tener que pasarse las noches en vela, ocupado en revisar documentos, regalándonos una imagen íntima del rey no demasiado conocida:

“Estoy tan ocupado y tan falto de sueño, debido a que tengo que pasarme la mayor parte de la noche leyendo y revisando documentos, que otros negocios me impiden veros en el día. Así que acabo de comenzar con sus documentos —los de hoy y los de ayer— ahora, que es después de medianoche, porque no lo pude

hacer antes.” (cit. en Parker 42)

Esta situación guarda un sorprendente paralelismo con la de nuestro hidalgo al principio de la novela, cuando se dice de él que “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio” (39). Parker y Kamen ofrecen otros ejemplos reveladores de esta obsesión enfermiza -e improductiva- del monarca hispano con leer, escribir y regular hasta el último recoveco de la Monarquía mediante la escritura. Fernando Bouza resume el asunto con esta elocuente frase: “El monarca ha pasado a la historia como un ejemplo máximo de *escritofilia* y su reinado como el momento de la definitiva implantación de la consulta escrita en el *modus gubernandi* de la Monarquía Hispánica” (29). Este sistema de comunicaciones, basado en la ingente difusión de la letra escrita, permitió gestionar los diseminados territorios de la Monarquía, pero a costa de una excesiva burocratización de las instituciones, particularmente la justicia, algo que ciertamente preocupó al Manco de Lepanto.

En conclusión, mediante la glorificación de la cultura oral de Sancho, contrapuesta al conocimiento alfabetizado de don Quijote, Cervantes equipara la tradición oral con la Edad de Oro, no sin un cierto tinte conservador. Expone a don Quijote a un rotundo fracaso, pensando quizá en este monarca español de penetrante mirada, que adoptó como lema de vida “Yo con el tiempo” y que egoístamente firmaba su correspondencia secreta con el seudónimo de “Fabio,” pues creía tener, como aquel legendario general romano, todo el tiempo del mundo.

UNIVERSITY OF CHICAGO
botellj@uchicago.edu

Bibliografía citada

- Armas, Frederick Alfred de. *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2006.
- Alonso, Amado. “Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, (1948): 1-20.

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bouza Alvarez, Fernando J. *Imagen y Propaganda: Capítulos De Historia Cultural Del Reinado De Felipe II*. Madrid, España: Akal, 1998.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2ª ed. 2 vols + CD. Barcelona: Crítica, 1998.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Revista de Filología Hispánica, 1925.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2006.
- Goody, Jack. *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Jousse, Marcel. *Études De Psychologie Linguistique. Le Style Oral Rythmique Et mnémotechnique Chez Les Verbo-Moteurs*. Paris: G. Beauchesne, 1924.
- Kamen Henry. *Philip of Spain*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Lord, Albert. *The Singer of Tales*. Cambridge MA: Harvard UP, 1960.
- Machiavelli, Niccolò, Quentin Skinner, and Russell Price. *Machiavelli: The Prince*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988.
- Martín Morán, José. "Don Quijote En La Encrucijada: Oralidad Escritura." *Nueva revista de filología hispánica* 45.2 (1997): 33-70.
- Moner, Michel. "Técnicas Del Arte Verbal y Oralidad Residual En Los Textos Cervantinos." *Edad de Oro* 7 (1988): 119-28.
- Parker, Geoffrey. *The Grand Strategy of Philip II*. New Haven Conn.: Yale University Press, 1998.
- Parr James A. "Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in Don Quixote." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. James A. Parr. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1991. 163-87.
- Rivers, Elias. *Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Hispanic Literature*. Bloomington: Indiana University, 1983.
- Rychner, Jean. *La Chanson de geste, Essai sur l'art épique des jongleurs*. Vol. 53. Genève: E. Droz, 1955.