ORALIDAD Y LECTURA EN EL *QUIJOTE*

Francisco MARTÍNEZ GARCÍA
Universidad de León

El tema que voy a tratar constituye para mí un ámbito de familiaridad constante y de constante y sugestiva novedad. Lector empedernido del *Quijote* desde la infancia, he pensado que ésta es un buena ocasión para rendir, una vez más, mi pequeño homenaje personal de admiración al genio inmortal de Cervantes, justamente porque este año de 1992 Madrid ostenta la Capitalidad cultural de Europa.

En efecto, tras ser engendrado en una cárcel —"donde toda incomodidad tiene su asiento"—, el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote* vio la luz primera y definitiva en Madrid. Vio la luz, la luz de Madrid, la luz del cielo de Madrid. y el cielo y la luz de Madrid se convirtieron en cielo y en luz de ecuménica y esplendorosa redondez planetaria. El *Quijote* es madrileño. Don Quijote es el madrileño más universal de todos los tiempos, pasados y por venir. Gozo da tener la seguridad de que ni antes, ni ahora, ni después, nació, nace ni nacerá ningún otro que pueda, ni de lejos ni de cerca, arrebatarle tan encumbrada categoría.

Pero del *Quijote* se ha dicho mucho y se ha escrito muchísimo... Se impone, pues, un mínimo sentido de prudencia y de medida ponderación. Se impone una delimitación de campo tan vasto, elegir en él una parcela minúscula y levantar en su solar una casita o, al menos, acopiar algunos materiales para levantarla.

Es lo que voy a intentar. A dos niveles: uno, teórico: y otro, práctico o de aplicación. El nivel teórico iluminará los ámbitos de la *oralidad* y de la *lectura*, ámbitos no raramente oscuros y confusos en la consideración de la textualidad literaria, en la del *Quijote* también. El nivel de aplicación pondrá en evidencia —a la luz del nivel teórico— algunos elementos en los que la lectura y la oralidad se manifiestan de forma peculiar y diferenciada.

Como mi lector puede ver ya, la parcela escogida no es tan minúscula como se pudiera pensar. Es obligado, por consiguiente, resignarse a unas breves consideraciones, tal y como lo piden el tiempo que la atención lectora puede mantenerse activamente despierta y el espacio disponible.

1. NIVEL TEÓRICO. ORALIDAD Y LECTURA

Para nosotros, hombres de hoy, la Literatura es, en primera y casi exclusiva instancia, un conjunto de "textos". Dicho sea con más rigor: un conjunto heterogéneo, más o menos informe, de "obras" a las que llamamos literarias y en las que intentamos poner un mínimo y debilísimo orden bajo el nombre de "Géneros literarios" —cajitas taxonómicas de endeble factura—, paradójicamente, sin que, de momento, sepamos qué es "lo literario", qué es la Literatura misma en términos de una definición convincente; con

toda seguridad, jamás lo sabremos. Nosotros, hombres de hoy, somos hombres del libro, es decir hombres de la lectura. ¡Y ojalá lo fuéramos de verdad! La Literatura llega hasta nosotros envasada en unos artefactos llamados libros y nuestro acercamiento a "lo literario" pasa inexorablemente por nuestro acercamiento a los libros, por nuestro contacto manual y visual con ellos y por la degustación lectora que de ellos podemos hacer, como degustamos cualquier otro producto de tienda, bar o supermercado. Pero al principio no fue así.

En el principio fue la palabra. Una palabra que, unida a otras, formó y conformó el pasmoso fenómeno del lenguaje con el que se entendieron, se comunicaron, pidieron auxilio, preguntaron, respondieron, interpelaron, y cosas parecidas, nuestros más remotos ancestros, "sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino" (C. VALLEJO), el de la historia. Fue el lenguaje común, coloquial, normal, imitativo, estándar.

En el principio fue la palabra, pero una palabra creadora de mundos nuevos, que seguramente estaban en éste, pero que no todos podían captar. Algunos, sí. Fue el lenguaje artístico, ése que podemos llamar aquí literario.

Ambas palabras eran una sola palabra. Se diferenciaban tan sólo en el uso funcional al que eran destinadas y en el que eran empleadas. El origen de los dos lenguajes fue el mismo, único. Y su manifestación también lo fue: se llama *oralidad*. No podía ser de otro modo; la palabra "origen" es, en sí misma, una prueba irrefutable: en efecto, *os*, *oris*, es palabra latina que significa en castellano *boca*. "Original", por tanto, es lo dicho con la boca al principio. "Originalidad" y "Oralidad" son lexemas (casi) idénticamente sinónimos. Originalidad y oralidad son dos tuberías gemelas —agua caliente y agua fría— por las que llega a nosotros, de manera inagotable, sin restricciones personales ni municipales, el agua de la Tradición, siempre antigua y siempre nueva, renovada siempre y siempre primordial; y ello, gracias al bombeo incansable de dos motores sin cuya potencia la traída de la oralidad, de la Literatura oral también, quedaría estancada, paralizada: esos motores son la "memoria" y la "repetición". Por eso, se suele decir que un pueblo sin memoria —desmemoriado— está peligrosamente expuesto a cometer —a repetir— los errores cometidos en el pasado. Y se suele decir también que la repetición secular de actos y palabras primordiales refuerza, con savia revitalizada y casi ritual, la fibra oral —es decir, la fibra original— de la que tal o cual pueblo está hecho.

Pero la historia de las civilizaciónes —y los estudios antropológicos lo confirman de forma más sólida cada día que pasa— enseña que la palabra, muy en especial ésa que llamamos literaria, y de forma especialísima la palabra poética, tuvo, desde muy temprano, un tono o talante que podemos calificar, sin más precisiones, como "religioso" o "sagrado". De hecho, no son pocos los que defienden el carácter sacro-religioso de la "literatura" de los orígenes —más preciso sería llamarla, entonces, "protoliteratura"—, particulamente el de la poesía. Con esto quiero decir: la palabra original, también la artístico-literaria, fue una *palabra sagrada* que, emitida,

pronunciada por boca de personas escogidas, invocaba o imprecaba a la divinidad delante de la comunidad entera y en nombre de la comunidad entera, que *oía* la palabra y se adhería individual y colectivamente, a la palabra misma. "Boca y oreja", "voz y oído", palabra en el aire golpeando el más allá, lo misterioso, lo perecido o lo eterno, la muerte o la vida... La palabra *oral*, broche primero y último de comunicación y unidad entre los hombres.

Vea el lector qué razón tenía el poeta y crítico griego Yorgos Seferis al decir: "Me gusta imaginar aquel mágico círculo de hombres colectivamente sometido al encanto de un rapsoda, y me gusta de forma muy especial la voz humana".

Pronto, lo sagrado sufrió un proceso de secularización —por emplear una palabra muy actualizada, aunque no es de hoy—. De ese proceso nació "lo profano", término que significa "lo que está fuera del recinto sagrado", lo que está delante —"pro"— del templo, es decir, lo tangible, lo inmediato, lo material, lo real. Pues bien, este cambio —fundamental y de trascendencia humano-cultural inmensa— no alteró el modo de la enunciación verbal. Quiero decir que la oralidad siguió siendo la norma predominante, tanto en la comunicación ordinaria como en la artística.

Verdad es que el hombre comenzó muy temprano a intentar perpetuar su voz de forma física. Ahí están las pinturas rupestres y ciertas inscripciones a duras penas descifrables. Pero lo cierto es que muy pocos sabían pintar o leer. La pintura era contemplada por todos sin excepción, lo que equivale a decir que era sometida al sentido físico de la vista: niños, jóvenes, maduros y viejos, hombres y mujeres, todos podían ver, en plena libertad y sin censura, aquellas pinturas, gozar de ellas y aprender de ellas; pero las inscripciones eran leídas tan sólo por los iniciados: lo hacían en alta voz para que toda la comunidad pudiera oír y escuchar, hecho que indica que la comunidad acogía la voz ajena en el oído de cada cual. Este era el sistema audiovisual y ésta la técnica de grabación y filmación del hombre de las cavernas, aunque no sólo de él.

En nuestra civilización occidental, parece ser —si aceptamos la tradición, o sea, lo transmitido oralmente— que fue Pisístrato el primero que, en el siglo VI a.C., mandó copiar las epopeyas de Homero. Esto quiere decir que hasta entonces, la gente sencillamente *oía* los poemas homéricos, pero nunca los había visto físicamente escritos. También quiere decir, sin embargo, que el hecho de verlos no significó que pudiera leerlos personalmente; no: la oralidad se mantuvo porque los lectores eran escasísimos. Lo que ocurrió fue que, desde ese momento, la gente, aunque siguió escuchando, no escuchaba ya únicamente lo que otros decían de forma improvisada o memorizada previamente, sino lo que, aunque no supieran de memoria, leían. Véase cómo en/de esta inflexión modalizadora salieron beneficiados los dos ejes de la oralidad: memoria — actualizada en recuerdo— y repetición. En efecto, al estar fijado —escrito— el texto, si el lector era fiel — supongamos, por qué no, que lo era—, el auditorio, el público, al oír una obra determinada

oía siempre las mismas palabras, en el mismo orden y, tal vez, con la misma entonación. Así es que, esas palabras, leídas reiteradamente por alguien y oídas reiteradamente por todos, se iban grabando en la memoria individual y colectiva de forma casi imperceptible pero eficacísima. Me permito decir, al paso, que yo no tengo dudas respecto a que los antiguos tenían una memoria más rica y más tenaz que nosotros, y ello, basándome simplemente en la fuerza de los hechos que estoy señalando; y seguramente se puede afirmar lo mismo respecto a otras capacidades y a otros sentidos: Umberto Eco, por ejemplo, ha escrito que la cosmética —y la contaminación— nos ha hecho perder la potencia y sensibilidad primeras del sentido del olfato; hay una espléndida novela que asume esta misma realidad, se titula *El perfume* y su autor se llama Patrick Sükind.

Pero volvamos a lo nuestro. Sabido es que Platón era enemigo de la escritura y de la lectura para todos. Algo parecido ocurriría, muchos siglos después, cuando Gutenberg inventó la imprenta: en esta ocasión fue la Iglesia la que se puso en contra. En ambos casos, las razones, aunque complejas, tienen una simplicidad meridiana, a saber, el convencimiento de que quien tiene la palabra tiene el poder y de que quien tiene la palabra escrita tiene mayor poder; pero si todos —al menos teóricamente— tienen la posibilidad de acceder a ese poder por medio de la lectura —porque las obras ya no son de tirada única, reducida a un solo ejemplar—, entonces el poder se desparrama y aquellos que lo ejercen se ven obligados a someterse a una nivelación rebajadora a la que de ninguna manera están dispuestos. Nunca el poder establecido ha visto con buenos ojos la alfabetización, ilustración y culturización de sus gobernados, es decir, de la inmensa mayoría. Sabemos por qué.

A lo dicho hay que añadir otro dato de singular importancia, a mi juicio. El DRAE, único código léxico oficialmente autorizado, aunque hoy muchos no lo tengan en cuenta para nada o para muy poco, define así el término "acroamático": "Aplícase al modo de enseñar por medio de narraciones, explicaciones o discursos, y también a la enseñanza que así se da". En la Antigüedad, como nadie ignora, la enseñanza en las escuelas, privadas siempre, se centraba y giraba en torno a la figura del maestro. La categoría y autoridad de éste era reconocida, de forma incuestionada, gracias precisamente, al poder prestigiado de la palabra, de su palabra. "Lo ha dicho el maestro": ésta era la rúbrica que garantizaba aquella enseñanza oral y cerraba cualquier posibilidad de duda o de réplica. Los diálogos de Platón son ejemplo paradigmático de enseñanza acroamática. En ellos, el maestro, Sócrates, tiene la palabra, y la usa. Los discípulos oyen, escuchan y asienten, es decir, conceden credibilidad plena a la palabra del maestro, y lo hacen por amor. De esta manera, los discípulos no son meros alumnos; son verdaderos amigos del maestro que, a su vez, es amigo de ellos. Con razón Barthes dejó escrito que los diálogos platónicos constituyen una retórica erotizada. Sócrates provocaba el asentimiento convencido de sus amigos-discípulos por un procedimiento muy peculiar, la mayéutica, técnica

y arte que la comadrona practica para ayudar a los niños a nacer felizmente. Ese procedimiento ha llegado hasta nosotros: se llama método socrático.

Con esto quiero decir que todo lo que se podía apender, se aprendía de forma oral, escuchando y reteniendo en la memoria, no entregándose largas horas al estudio solitario. Dicho de otra forma: en el aprendizaje, tanto de las ciencias como de las letras, funcionaba el mecanismo "de boca a oreja" al que me vengo refiriendo. Todo el saber del pueblo, de la gente, era un saber de oídas y de experiencia. Y ese saber, que, en definitiva, era el saber común y el sentir común, conformaba la opinión corriente o *doxa*, que se manifestaba de diferentes maneras, una de las cuales, sin duda la más cuidadosamente filtrada, refinada y formulada, era la "gnomología", es decir, el saber comprimido en sentencias breves y profundamente densas de contenido, en aforismos y en refranes. Esta última palabra, "refranes", es clave en el *Quijote* y por eso he querido asentarla aquí sólidamente, indicando su encanecida y fecunda ancianidad. Subrayo un detalle; éste: el saber, asimilado de oídas y formulado en refranes —ello debido al poder mnemotécnico que el refrán mismo entraña—, fue durante siglos el saber práctico y seguro por excelencia de la gente del pueblo que no sabía leer ni escribir, pero que sabia muy bien cómo actuar correcta y adecuadamente a ras de suelo y al hilo de las circunstancias. Por supuesto: aquí y ahora estoy pensando en Sancho Panza. Pero no sólo en él. Don Quijote, cuando quiere, no le va en zaga a Sancho en eso de soltar refranes; eso sí: los trae a cuento con más oportunidad que Sancho. Pero, en resumidas cuentas, los dos beben en la misma fuente, uno mesuradamente, otro con desmesura, por exigencias del guión, diríamos hoy.

Pero hay más. El método acroamático, propio en principio de la enseñanza griega —con la importancia concedida a la escucha o audición, a la repetición y a la memoria, forzada ésta a emplearse con todas sus energías para fijar y retener lo oído, y su relación con los grupos cerrados de iniciados que cada maestro tenía y cuyos secretos se guardaban celosamente, gracias a que su modo de transmisión era precisamente la oralidad—, ese método —digo— es el que la Iglesia primitiva adopta en su catequesis y en su didáctica moral. De ahí, frases que son pautas de conducta y formulaciones de dogmas que es preciso creer; por ejemplo, "fides, ex auditu", que significa: "la fe proviene del oído", es decir, de la escucha de lo que los apóstoles, y sus sucesores, enseñan y predican. Más aún; de ahí, la importancia de la audición en la obediencia, que no en vano en latín se decía *ob-audire*, que significa, ni más ni menos, escuhar y llevar a la práctica, cumplir, lo escuchado. Si lo escuchado era una orden o mandato, estamos en la obligación de la obediencia ciega, "perinde ac cadaver" —que será norma de obligado cumplimiento en algunas instituciones eclesiásticas siglos después—. Y si de la Iglesia pasamos a la autoridad civil, a la que se debe esa misma obediencia, nos topamos con un rígido sistema de control de los ciudadanos, con lo que todo queda atado y bien atado para que el poder se mantuviera en la tranquila paz de un ordenamiento que no admitía réplicas.

De lo que llevo expuesto se desprende, sin esfuezo alguno, el convencimiento de la importancia decisiva de la oralidad, prácticamente en todos los campos de la existencia humana y en los de su actividad, también en la artístico-literaria. Sobre el tema se han escrito páginas de aguda penetración. Los nombres de Paul Zumthor, Maxime Chevalier, Walter Ong, y algunos otros, están hoy en la cresta de la ola, seguramente por ser extranjeros. Pero también aquí hemos tenido eminentes investigadores en este campo: basta recordar a Don Ramón Menéndez Pidal y su famosa teoría de la "latencia", basada cabalmente en la realidad de una oralidad por medio de la cual, sin grandes aspavientos y lejos de los circuitos de la comunicación, se mantuvieron vivos en clandestinidad y se fueron transmitiendo de generación en generación romances y otros poemas, desparramados, como resulta lógico, en multitud de variantes. En la actualidad, ningún estudioso de la Literatura esquiva este problema y lo afrontan todos con la brillantez u opacidad que Dios les ha dado. Me place citar un espléndido libro en el que esta cuestión es tratada de forma brevísima pero completa: se titula *Literatura y público* y su autor es el Prof. Ricardo Senabre, catedrático de la Universidad de Salamanca.

Como broche y amparando con él ese largo período llamado Edad Media, ya que siguió la senda abierta desde antes, ruego al lector que retenga lo siguiente. En la Edad Media, los trovadores eran estrictos recitadores orales y, además, cantores. Su nombradía era tan especificada, que eran conocidos individualmente por su voz —*voz* es palabra que ha salido ya repetidas veces aquí—. Lo mismo que los cantantes de hoy. El hecho de ser conocidos con tal precisión era debido a su movilidad, es decir, a su nomadismo o vagabundeo. Entre cantor y cantar se llegó a establecer una hipóstasis tan apretada que en ella hundía sus raíces la eficacia del cantar mismo en cuanto texto, fuera poético o narrativo. Los cuidados que los trovadores tenían de su voz pueden ser comparados —salvadas las distancias de tiempo y medios— a los que tiene hoy el tenor Pavarotti, por ejemplo, que, como es sabido, exige habitaciones totalmente asépticas en los hoteles, con el consiguiente y hermético blindaje de puertas y ventanas, etc. Conocían muy bien los trovadores las cualidades que la voz debía tener y los tonos más apropiados para cada poema, para cada ocasión, para cada lugar, para cada público. Para todo lo que a los trovadores atañía, había una tupida red preceptiva en la que todo estaba meticulosamente contemplado y dosificado, desde el gesto y la voz hasta el volumen de esa voz y la forma concreta de cada gesto.

El texto —oral, por supuesto— tenía consistencia en la oralidad misma, con total independencia de su naturaleza escrita, si es que la tenía, cosa que en ciertos casos se daba. El público, por tanto, era siempre numeroso y muy heterogéneo. La poesía no tenía el carácter elitista que la escritura le impondrá más tarde. Era una poesía que podemos calificar "de cielo abierto" y estaba unida a la "fiesta", en cualquiera de las manifestaciones, siempre colectivas y populares, que tuviera. Los poderosos se interesaron por este

tipo de poesía, como lo hicieron por otros. Pero su interés se constituía como un elemento más de su poder para incrementar la fiesta, siempre popular, y demostrar, así, su capacidad económica de contratación o fichaje de los mejores trovadores. Las cortes y castillos, y sus alrededores, eran lugares a los que acudían gentes variopintas, atraídas por la noticia de que tal o cual estrella de la trova iba a actuar. Desde este punto de vista, y desde algunos otros que no es momento de considerar, la literatura medieval, y de modo peculiarísimo la poesía, tenía un carácter de utilidad práctica tan acusado como el de cualquier otra actividad. Nada extraño que B. Dutton defienda que Gonzalo de Berceo recitaba sus poemas a los grupos de peregrinos que se hospedaban en el monasterio para urgir de ellos una compensación económica...

Pasemos ahora a la cuestión de la *lectura* propiamente dicha. Por supuesto que siempre hubo lectores, como dicho queda. Pero, tanto lectores como escribas y copistas, eran una escuálida y enclaustrada minoría. No nos referimos, pues, a ese tipo de lectura que, tanto en unos como en otros, se reducía a una operación mecánica, más propia del *nec-otium* que del *otium*. Quiero referirme a la lectura privada, particular, ésa que se hace en silencio, de la forma más aislada posible, para entrar en contacto con una palabra que ya no se oye, que se ve, que puede ser entendida y gozada en lo que Barthes llamó con equívoco acierto "el placer del texto" y en la que cada uno se siente, porque lo es, destinatario individual del mensaje textual y gracias a la cual el lector establece con el autor un diálogo mudo en el que, de forma siempre paradójica, ambos se transforman en "dos soledades compartidas".

Aparte lectores privados excepcionales de la Antigüedad y de la Patrística, como san Ambrosio a quien san Agustín encuentra en el despacho, sumergido en el lago de la lectura personal y no se atreve a turbar su silenciosa paz y la respeta, la línea maestra de la lectura privada debe ser trazada desde el Renacimiento para acá. Y no por capricho. El Renacimiento, en efecto, propició y valoró de forma especial la individualidad, el repliegue de la persona sobre sí misma, tal vez como reacción al ambiente colectivamente exaltado por el optimismo ante los descubrimientos y empresas de gran envergadura. Como es lógico, este repliegue y una de sus consecuencias prácticas, la *lectura en privado* —que es lo que aquí nos interesa considerar— se dieron, ante todo, en el ámbito religioso. Con esto quiero decir que los primeros libros leídos en silencio fueron los libros piadosos, escritos en prosa y a los cuales el acceso era ya más o menos fácll porque la recién inventada imprenta era un surtidor de ejemplares suficientes.

En el campo de la Literatura, la prosa comienza a ser leída en privado antes que la poesía. Y los efectos pronto se dejan sentir: la oralidad se debilita y llega a desaparecer; con ella desaparece la audiencia o público de oyentes —salvo, tal vez, en algunos casos concretos como los monasterios donde la lectura espiritual en el refectorio continuó siendo un plato más del menú monacal y un higiénico digestivo de los otros platos—; algunos géneros también desparecen: la épica, por ejemplo; otros evolucionan en un lento

proceso de transformación: tal, el caso del teatro que, del espacio abierto a la luz y al público numeroso, se recluye en los corrales de comedias, y, más tarde, en locales estratégicamente reducidos a oscuridad para que la vista individual del espectador quede prendida en el único rayo o caudal de luz que sobre él vierte la boca abierta del escenario.

No conviene olvidar, porque nos afecta directamente, que, a juicio del Prof. Senabre, es en este entorno donde nace la novela, "género de dimensiones libres y en prosa, no apto para ser recitado ante una multitud y sí degustado a solas".

¿Y la poesía qué? La poesía continuó escribiéndose —atención a este término en el que la escritura aparece acaparando un protagonismo que ya no va a perder—, digo que la poesía se siguió escribiendo para ser oída, y esto, por lo menos hasta el siglo XVII, que es el siglo del *Quijote*. La oralidad, pues, no se pierde en este género concreto. Basándonos en este hecho, podemos explicarnos si no toda la métrica, sí una gran parte de ella. No pueden existir los "versos libres", sin rima, anisosilábicos, etc. cuando el poeta escribe sólo para oyentes y no para lectores, porque, sin las referencias rítmicas y métricas, el oyente queda sin puntos de anclaje y, en consecuencia, no es capaz de distinguir si lo que oye es verso o prosa.

He dicho que hemos perdido memoria y que hemos perdido olfato. Añado ahora que también hemos perdido oído. Decenas de poemas del Siglo de Oro nos parecen hoy monótonos y repetitivos. No ocurría así para los de entonces, porque la novedad de esos poemas estribaba en ser experimentaciones fónicas que ellos percibían muy bien y que nosotros no percibimos ya. Como tampoco percibimos el papel de la pausa versal —ni el de otras pausas, las de entonación, etc.— ni el del encabalgamiento. Paul Valéry afirmó que "la poesía sobre el papel carece de existencia; en este estado no difiere mucho de una máquina en un armario o un pavo relleno en una alacena".

Hay que reconocer, pues, que la fuente y la naturaleza de la poesía es la palabra oral. Y, si esto es así, la poesía no puede ser objeto privilegiado de lectura privada. En muchos relatos del siglo XVII encontramos pasajes en los que los personajes "leen" novelas, pero no que lean poesía en privado; "escuchan" versos. El personaje novelesco por antonomasia es Don Quijote. Pues bien: Don Quijote "lee" novelas —libros de caballerías—, pero "escucha" versos, escucha poesía. Covarrubias dice que leer es pronunciar con palabras lo que está escrito. "Pronunciar": he ahí la oralidad; pero también la escritura: "lo que está escrito". Ahora bien, no es lo mismo escribir para oyentes que escribir para lectores que tienen ante sus ojos un texto y pueden repasarlo, volver atrás, etc., y ven, por ejemplo, dónde acaba un verso, por lo que no es necesario que tenga el ritmo musical ni la medida de los demás ni que exista una rima que marque su final.

Es decir: la poesía, cuanto más fiel permanece a la oralidad, más fiel se conserva a su originalidad primera. La lectura privada no se aviene con ella, salvo caso de mal menor. Y al revés, cuanto menos fiel permanece la poesía

a esa oralidad original, más va perdiendo su entidad primordial y más y mejor se aviene a una lectura privada porque, en la práctica, se convierte en prosa o está en grave peligro de hacerlo. Otra cosa es el Lirismo —en el que aquí no entramos—: el Lirismo puede emerger tanto del verso como de la prosa. Pero, a mi juicio, hay un hecho innegable: cuando un poema puede ser leído todo seguido, como si fuera prosa, no estamos ya en el campo de la poesía, lo hemos abandonado o hemos sido arrojados de él.

Para poner punto final a este ya dilatado nivel teórico, me hago una pregunta y contesto a ella. La pregunta es: ¿En qué situación nos encontramos nosotros, hombres de hoy, en relación con lo expuesto hasta aquí? Y la respuesta —resumen, diagnóstico y quizá prospectiva— es ésta: *1)* En el principio fue la palabra y con ella la oralidad, que funcionaba de acuerdo con el mecanismo o sistema "boca - oreja"; iba dirigida a toda la comunidad; tenía como sentido insignia de la recepción el *oído*; y su operación o actividad fundamental era la de *oír*. *2)* Cuando, superando dificultades de todo tipo, apareció la escritura, la palabra "escrita" fue patrimonio de unos pocos, no de la comunidad en cuanto tal; surgieron las élites, que aún subsisten; la escritura se avino a ser entendida por esas élites de acuerdo con el mecanismo o sistema "texto -ojos- texto"; tenía como sentido insignia el de la *vista*; y su operación o actividad fundamental era la de *leer*. *3)* Hoy, cuando los llamados *mass-media* están invadiendo —si no han invadido ya— todos los ámbitos de la vida humana a niveles planetarios, la vista y el oído han firmado el gran *pacto audiovisual* que va dirigido a todos, absolutamente a todos, que funciona —bien que de modo técnico-artifical— de acuerdo con los dos mecanismos o sistemas de las etapas anteriores, y cuya operación o actividad fundamental conjunta por parte del receptor es *oír y ver*. Ah, y "callar". La mayor cantidad de comunicación ha producido la mayor intensidad de incomunicación, de soledad y de silencio. ¿Estaremos en un nuevo principio o en un final definitivo?

2. NIVEL DE APLICACIÓN: ORALIDAD Y LECTURA EN EL QUIJOTE

A la luz de lo expuesto en el nivel anterior, la aplicación práctico-crítica al caso concreto del *Quijote* puede ser todo lo extensa, profunda y minuciosa que se quiera, porque la obra es larga y los principios teóricos tiene la amplitud y elasticidad suficientes para dar cuenta razonable de ella en totalidad desde un punto de vista determinado —que es el apuntado en el título de este trabajo.

Pero, por la misma razón, puede ser una aplicación breve, esquemática y sencillamente señaladora de algunos elementos que confirmen de forma ejemplar la validez de las afirmaciónes teóricas, al tiempo que descubran que, en algún momento -al que aquí y ahora no podemos prestar atención— esas afirmaciones pudieron hacerse porque lo permitía —o lo exigía— la existencia de esos mismos elementos. El mecanismo se torna, así, claramente

dialéctico, en cuanto que se acepta un nivel de máxima generalización teórica y de él, por deducción, se desciende al campo de la confirmación o comprobación empírica en datos concretos; pero, al mismo tiempo, se acepta y se tiene en cuenta un nivel empírico en el que ciertos hechos se dan, y, desde él —desde ellos—, por inducción, se asciende al campo de la generalización teórica para, luego, descender de nuevo y proceder a la reaplicación de esa generalización al terreno de los hechos empíricos..., y así sucesivamente, en un proceso deductivo-inductivo e inductivo-deductivo, de circularidad no repetitiva, pero sí incesantemente autorrealimentada y, por consiguiente, eficazmente dialéctica.

Como se puede suponer, seguiremos la vía de la aplicación corta. Por dos ponderosas razones. Ante todo, los límites impuestos al trabajo. Y, después, porque, o hemos leído el *Quijote* o no; si lo hemos leído, unas someras pinceladas nos bastan; si no lo hemos leído, de poco serviría estar dando pinceladas, explicaciones y matizaciones. El *Quijote* lo único que pide es ser leído. Lo que ocurre es que, a juicio de críticos eminentes, en Literatura, leer es releer. El *Quijote* es uno de esos especialísimos libros cuya lectura, si quiere tener mínimas garantías de fiabilidad, exige ser una lectura continuada, una ininterrumpida relectura.

De esta manera, nos hemos colocado en el nivel en el que vamos a movernos.

A mi juicio, la aplicación puede ser descrita del modo siguiente.

Hay que tener conciencia clara de que el *Quijote* es un texto, una obra, un libro. Se trata de un libro que Cervantes escribió, pero del que afirma que él no es el autor. Su autor habría sido un tal Cide Hamete Benengeli. Cervantes nos cuenta en el capítulo IX de la Primera Parte dónde y cómo encontró y compró unos cartapacios en los que estaba escrita, en arábigo, la historia de Don Quijote, cómo mandó "volver" en lengua castellana aquellos cartapacios y cómo él no hace otra cosa que ofrecerlos al lector de manera inteligible. Estamos, como se ve, ante el conocido truco o tópico del manuscrito encontrado que atraviesa todas las literaturas y llega hasta *Cien años de soledad* y *El nombre de la rosa*, por citar dos obras archiconocidas.

Tenemos delante, pues, un libro. Todo libro remite a la escritura. Y toda escritura requiere como operación descodificadora fundamental la *lectura*. Desde este punto de vista, no estamos, por tanto, en el campo de la oralidad. Cervantes no escribió el libro para un público de oyentes, sino para un público de lectores. Tenemos que situarnos en el campo de la lectura. Y los lectores somos nosotros. Al amparo de nuestra perspectiva lectora se cobija la obra entera, por tanto sus personajes y todo lo que los caracteriza, por ejemplo, ser lectores ellos mismos o no serlo. Nosotros somos lectores de lectores y de no lectores.

Desde este enfoque, el *Quijote* es un ámbito de lectura en el que se mueven y actúan, porque viven, muchos personajes. Nos fijamos en unos pocos.

Ante todo, el autor, Miguel de Cervantes Saavedra, que afirma de sí mismo ser "aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles"

(I,19). Es, sin más, un lector empedernido, hasta extremos tales, que el *Quijote* debe ser reconocido como un libro de libros. No sólo porque todo escritor es escritor porque antes de escribir ha sido lector, y lo sigue siendo —y ésta es una regla de la que no conozco excepciones—, sino porque el *Quijote* es una prueba excepcional de una excepcional inclinación y afición lectora. Pensar que Cervantes engendró su excepcional obra en el recinto excepcional de una cárcel, me pone la carne de gallina, ya que me imagino que allí no tenía archivos, ni ficheros, ni abundancia de libros de consulta... Pues bien, en el *Quijote* aparecen centenares de referencias a libros concretos: unas son referencias o citas implícitas, pero otras son tan explícitas que pueden ser consideradas —porque los son— como acabadas fichas bibliográficas en las que figuran el autor, el título de la obra, un resumen de su contenido y hasta un bien fundado juicio crítico. Es emocionante a este respecto, el capítulo VI de la Primera Parte, en el que se narra el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote. Cervantes tenía instalada esa biblioteca en la biblioteca de su pasmosa memoria. Pero el fenómeno no se reduce al capítulo citado. No. Está empapando todas y cada una de las páginas de la obra. En este sentido, el Quijote es un palimpsesto, una escritura en segundo grado, integrable con todos los derechos en la teoría de Gérard Genette, tan de moda hoy, pero formulada ya por don Antonio Machado. Cervantes era una bien nutrida biblioteca viviente. Ya, ya sé que "es muy difícil, por no decir imposible, poder juzgar o, mejor dicho, hacerse una idea medianamente imparcial de la persona y de la vida de un escritor cuya obra admiramos" (Rafael CONTE). Pero resulta que yo tengo una admiración suprema por Cervantes, y no me avergüenzo de confesarlo; al revés. Y ocurre que lo que estoy diciendo de él es una simple constatación de un hecho objetivo admirable; entonces, no confesarlo sería un acto de injusticia del que no me quiero hacer responsable. Cervantes fue un lector "empedernido e impenitente" (C. GARCÍA GUAL) de todo lo que caía en sus manos. Pero lo fue especialmente de novelas, de las que su obra inmortal es una auténtica biblioteca. Y, así, recalamos una vez más en el *Quijote*.

Porque otro de los personajes de su/nuestro libro, el *personaje* por eminencia, es Don Quijote. Y resulta que también él es un lector empedernido e impenitente de novelas. Fíjese bien el lector: es un personaje novelesco que lee novelas. No seré yo quien ose afirmar que el protagonista de un texto es un trasunto verbal del autor real. Pero tampoco seré yo quien se atreva a negar que el protagonista de una novela es una creación de un autor concreto —no existen obras anónimas—, el cual, en esa creación, es muy libre de emplear rasgos inventados o reales, ajenos o propios —o todo junto, que es lo normal—. Y se da el caso de que Cervantes y su creatura coinciden, borde a borde, en un rasgo, por lo menos en uno, y que ese rasgo es justamente el que aquí interesa: ser lectores, y ser lectores de novelas. Más: don Quijote está definido, marcado, en el libro por su condición de lector. Todo lo demás es añadidura coherente.

Este dato tiene enorme importancia por varios motivos. Señalo dos. Primero, la demostración reincidente de que el leer se corresponde con el escribir y que, consiguientemente, la novela se escribe primordialmente para ser leída y no para ser narrada oralmente. Y segundo, la constatación pragmática de que, si toda obra literaria abre un horizonte de expectativas ante el receptor, la gran novela —el *Quijote*, por ejemplo— altera el horizonte de expectativas que aparece ante el receptor, con lo que estoy afirmando que el *Quijote* puede —y, tal vez, debe— ser interpretado desde la andadura vital de Cervantes —como queda insinuado—, pero, sobre todo, desde el característico rasgo de lectores, común a los dos. Esto me parece esencial en el *Quijote*.

Que Don Quijote lee en el *Quijote* es una verdad textual omnipresente. No aduciré muchos textos en abono de esta afirmación. Pero uno sí, porque, de forma atinada e intencionadamente estratégica, está colocado en el segundo párrafo del capítulo primero de la Primera Parte, es decir, al comienzo. Leo: "Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos" (I,1). Las consecuencias de esa curiosidad y de ese desatino son todo lo que sigue del texto hasta el final, con lo que se confirma, de forma irrebatible, que el rasgo característico y definitorio de Don Quijote es su condición de "lector", y también que el *Quijote* es una obra que, en su totalidad, debe ser considerada como el efecto de esta causa. Cuando esta causa desaparece, es decir, cuando Don Quijote abandona su curiosidad y su desatino primeros, la obra, irremediablemente, tiene que terminar. Pero no sin antes mediar la muerte del lector, lo que enseña que la lectura, cuando es auténtica, quiero decir, cuando la persona "se transforma" en lector, es achaque o enfermedad que se cura únicamente con la muerte.

Pero Don Quijote no sólo lee. Hace otras cosas que aquí no vamos a contar. Excepto una: aquella que se corresponde en nuestro esquema con el hecho de *leer*, y que no es otra que el hecho de *oír*. Don Quijote, pues, además de lector es oyente. Pero, ¿qué oye Don Quijote, qué escucha? De manera eminente, oye poesía. Otras cosas también; sin embargo, una de las marcas diferenciales —quizá la más significativa— entre "leer" y "oír", entre "escritura" y "oralidad", es en el *Quijote* la poesía.

En efecto. Nosotros, lectores del libro, no leemos en el libro que Don Quijote lea *ex professo* poesía. La ha leído antes de su "desatino", y en su biblioteca hay algunos libros de poesía, que su sobrina quiere quemar para que no se haga su tío poeta, que "es enfermedad incurable y pegadiza" (I,6), pero en el texto poquísimas veces aparece Don Quijote leyendo poesía, y cuando lo hace no es por ocio solitario sino por lance o accidente en la

aventura (I,23). Sí aparece, y muchas veces, oyéndola. Se mantiene fiel al talante oral que la poesía tuvo en los orígenes y que debe continuar teniendo so pena de perder su identidad. Y esto lo saben muy bien tanto Cervantes como Don Quijote. El cual oye, con placer, el romance que canta el cabrero Antonio al son del rabel (I,11); oye, con atención, los versos desesperados del difunto pastor Grisóstomo, leídos "en voz clara" por su amigo Vivaldo (I,14); oye la voz del Caballero del Bosque, "que no era ni muy mala ni muy buena", cantando un soneto en la noche (II,12); oye, con oído experto, la glosa y el soneto de don Lorenzo, hijo del caballero del Verde Gabán (II,18); oye las coplas de Cupido, del Interés, de la Liberalidad y de la Poesía misma en la fiesta campestre que precede a las bodas de Camacho (II,20); oye, con pesadumbre, el poema en el que Merlín anuncia cómo recuperará "su estado primo / la sin par Dulcinea de Toboso" (II,35); oye el romance de la fingida enamorada Altisidora (II,44); etc., etc. Mas no se reduce a oír poesía; es muy entendido en ella y habla acerca de ella en varios pasajes, siendo definitoria para mí una intervención suya en diálogo con el del Verde Gabán (II,16), sin duda una de las descripciones más delicadas que tenemos de la Poesía.

Pero Don Quijote no limita su oralidad a la poesía. Cervantes amplía esa oralidad a otras cosas: tales, los *discursos* —en los que la retórica queda implicada, y puestos en evidencia los conocimientos que Don Quijote tiene de ella—, una cantidad considerable de *relatos* orales y alguna *novela corta* —leída en alta voz— inmersos en el relato total, los *diálogos* que mantienen Don Quijote y Sancho —construidos con una estructura más o menos fija y que son una muestra eficaz de enseñanza acroamática, de retórica autoritario-reverencial y de una sutil y anticipada dialéctica del amo y el esclavo—, y los *refranes*, compendio del saber de Sancho Panza, que varias veces afirma que no sabe leer ni escribir, pero que tiene un sentido común a toda prueba dentro de la realidad textual.

No podemos tratar en detalle el funcionamiento de estos aspectos de oralidad. Me apena, sobre todo, no poder detenerme en la consideración de los refranes: ellos son la línea que marca la diferencia —dialéctica siempre— entre el habla del igenioso hidalgo Don Quijote y la del villano, labriego y "hombre de bien" Sancho Panza, ambos cara y cruz, respectivamente, de una misma moneda. La importancia de este hecho se explica desde —y radica en— la realidad según la cual Don Quijote, desde su mundo *ideal*, considera que los refranes no son ni pueden ser piezas del mecanismo de ese mundo suyo, sino que lo son —cree él— de otro mundo inferior al suyo y no comparable con él. Ese otro mundo es el mundo *real* de Sancho. Por eso, los refranes son uno de los broches más ajustados —si no el que más— que cierran en una las dos piezas de la dialéctica Quijote-Sancho, idealismo-realismo. Ambos polos son necesarios para que la dialéctica se establezca y funcione como tal. Cervantes tuvo el ingenio suficiente para entenderlo así y el genio excepcional para dejar constancia de ello de la única forma que tenía a su disposición como escritor: la forma textual, el texto verbal que es,

en primera y última instancia, a lo que se reduce el *Quijote*, como cualquier obra literaria, como todas, pero el *Quijote* de manera singularísima.

Cerrando etapas para ir terminando, resumiré lo expuesto en dos *apostillas*:

Primera apostilla. Dentro del texto-libro del *Quijote*, ante el que nosotros no podemos colocarnos más que como lectores, si nos fijamos en los personajes, leemos que: *a)* Unos sólo hablan y escuchan porque no precisan hacer otra cosa; otros sólo hablan y escuchan porque no saben leer; y otros hablan, escuchan y leen. *b)* Los que sólo hablan no abandonan, en general, el registro del uso corriente o coloquial de la lengua —aunque, evidentemente, ese registro común se transforma en registro literario por ser asumido con una intención literaria—, hecho que demuestra una paladina oralidad intratextual. *c)* Tanto los personajes que sólo hablan como los que leen, oyen —escuchan— diverso material verbal debidamente organizado, muy en especial poesía. *d)* Los que leen, "leen" prosa —novela, sobre todo—, pero "oyen" poesía —versos—, hecho que autentifica el carácter oral de la poesía misma. *e)* Estos dos hechos, que corresponden a dos actitudes activo-textuales, son reflejo de la situación original que, de manera un tanto confusa, se fue consolidando como situación real después de la invención de la imprenta, situación en la cual se escribe prosa para ser leída en privado y se escribe poesía para ser oída en público, grande o reducido. *f)* Por consiguiente, la oralidad pierde terreno ante el avance de la escritura, pero la poesía conserva —aunque cada vez con mayores dificultades— su parcela de oralidad, por lo que, en términos realistas, podemos afirmar que "oralidad" y "lectura" conviven pacíficamente, bien de forma especializada y autónoma, bien de forma mixta, pero subrayo que la "escritura poética", cuanto más escrita se va haciendo y más se despoja de la oralidad, más se libera de la disciplina preceptivo-poética, surgiendo, así, poemas que ya no son tanto objetos lectivo-verbales cuanto objetos contemplativo-visuales. *g)* El *Quijote* es un campo textual de pruebas y maniobras en el que estas apretadas notas y lo que significan, se verifican de forma eminente, como creo haber demostrado.

Segunda apostilla. Me gustaría que mi lector se fijara en un detalle que no he visto señalado nunca —claro que uno no puede leer todo lo que se escribe, aunque sea sobre sus 'ídolos' más queridos—, detalle que es signo y símbolo eficaz de la grandeza reconocida de Cervantes en cuanto escritor, de la naturaleza excepcional del *Quijote* como libro y como libro de libros, del carácter emblemático de Don Quijote como hombre del libro y protagonista de la más perfecta novela jamás escrita, y del poder original y creador de la palabra, del verbo, que existió en el principio.

He aquí el detalle. Leemos en el capítulo primero del *Génesis*, primer libro de la Biblia —libro de libros por antonomasia— que en el principio creó Dios el cielo y la tierra con la fuerza de su palabra, de su Verbo: "Haya luz, y hubo luz...", y así todo lo demás, incluido el hombre al que llamó *Adán* que significa "tierra roja". Es decir: para Dios, nombrar —dar nombre a los

seres y a las cosas— fue crearlos, o viceversa, tanto da. Al final de cada jornada creadora, el escritor sagrado estampa esta frase: "Y vio Dios que estaba bien".

En el capítulo primero de la Primera Parte del *Quijote* —libro y libro de libros— leemos que Don Quijote, una vez tomada la decisión a la que su "desatino" lector le llevó y, luego de limpiar unas mohosas y seculares armas, fue a ver a su rocín y le impuso el nombre de *Rocinante*. Y escribe Cervantes: "Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérselo a sí mismo, y al cabo vino a llamarse *Don Quijote*" (I,1). Es decir: la palabra, el nombre nuevo, crea una entidad nueva.

Leemos en la Biblia: "Dijo luego Yahvéh Dios: 'No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada'". Y creó la mujer a la que el hombre llamó *Eva*, que significa "varona y madre de vivientes".

En el *Quijote* leemos que, limpias las armas, puesto nombre a su rocín y a sí mismo, "se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma" (I,1). Y escribe Cervantes: "¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero (...) y más cuando halló a quien dar nombre de su dama" (I,1). Y así nace *Dulcinea del Toboso*, nueva personalidad que, en virtud del nombre, de la palabra, adquiere la moza labradora Aldonza Lorenzo. Termina Cervantes este capítulo primero, auténtico génesis del *Quijote*, escribiendo que, para Don Quijote, *Dulcinea* era un "nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto" (I,1).

Y no quiero urgir más la analogía ni los paralelismos, aunque más pudiera. Cada cual puede seguir haciéndolo, *leyendo*, de forma inteligente, nuestra biblia literaria, con el convencimiento pleno de que el silencio de la escritura, que toda obra-texto guarda celosamente, se romperá si, "transformados" en lectores, logramos entablar un "diálogo" eficaz con ella, con él. Lo están pidiendo y esperando.