ESTUDIOS PÚBLICOS

Nº 100

El Quijote

Mario Vargas Llosa
David Gallagher
Carlos Fuentes
Alberto Manguel
Jorge Edwards
Francisco Rico
Juan Villoro
John J. Allen
Antonio Skármeta
Anthony Close
Rodrigo Fresán
Howard Mancing
Jorge Volpi
Félix Martínez Bonati

Jorge Guzmán
Cristóbal Alliende
Luis Chitarroni
Efraín Kristal
Fernando Iwasaki
Carla Cordua
Fernando Savater
Roberto Hozven
Jaime Concha
Martín Hopenhayn
Cristián Cisternas
Arturo Fontaine T.
Nicolás Salerno
Pablo Tenekedjian

CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS

ESTUDIOS PÚBLICOS

Nº 100

ESTUDIOS PÚBLICOS
editada por el Centro de Estudios Públicos
(www.cepchile.cl)

Director Responsable Arturo Fontaine Talavera

Comité Editorial Enrique Barros, Harald Beyer, Cristián Eyzaguirre, Juan Andrés Fontaine, David Gallagher, Juan Pablo Illanes, Felipe Larraín, Lucas Sierra, Rodrigo Vergara

Secretaria de Redacción María Teresa Miranda

Secretaria Ejecutiva Ana María Folch

Estudios Públicos (ISSN 0716-1115) es una publicación trimestral de carácter multidisciplinario. El Comité Editorial, con el apoyo de árbitros anónimos, selecciona los trabajos para su publicación. Los artículos son responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de los editores ni del Centro de Estudios Públicos.

Toda colaboración debe ceñirse a las normas de *Estudios Públicos* que se indican al final de la revista. Las contribuciones, así como todo comentario y correspondencia, deben dirigirse a: Comité Editorial, *Estudios Públicos*, Monseñor Sótero Sanz 162, Santiago 9, Chile. Teléfono: 328-2400. Fax: 328-2440.

© Centro de Estudios Públicos.
Toda reproducción total o parcial de los artículos está prohibida sin la debida autorización del Centro de Estudios Públicos. El CEP tiene los derechos intelectuales exclusivos de las versiones en castellano de artículos traducidos de otros idiomas.

Indización
International Political Science Abstracts; Hispanic American Periodical Index; *Pais International in Print*.

Internet
Artículos, *abstracts* e índices por autores y temas: www.cepchile.cl
See home page for a selection of papers published in Estudios Públicos *which have been translated into English.*

Suscripciones
Pedidos directos al Centro de Estudios Públicos. Monseñor Sótero Sanz 162.
Santiago, Chile. Teléfono: 328-2400. Fax: 328-2440 (Véase formulario de suscripción.)

Composición Pedro Sepúlveda
Diagramación David Parra

Impreso en *Andros Productora Gráfica*
Hecho en Chile / Printed in Chile, 2005.

ESTUDIOS PÚBLICOS

Nº 100 primavera 2005

ÍNDICE

Mario Vargas Llosa Ensayo leído al cumplirse 25 años del CEP.	Los cuatro siglos del *Quijote*	5
David Gallagher	La historia de una gran amistad	19
Carlos Fuentes	El diálogo de Quijote y Sancho	39
Alberto Manguel	Don Quijote, autor de Cervantes	43
Jorge Edwards	Lectores leídos, escritores contados	51
Francisco Rico	Don Quijote, Cervantes, el justo medio	63
Juan Villoro	*El Quijote*, una lectura fronteriza	71
John J. Allen	Risas y sonrisas: El duradero encanto del *Quijote*	89
Antonio Skármeta	El doble juego de *Don Quijote*: Desrealización de la realidad y realización de lo irreal	103
Anthony Close	La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes (I, 22)	115
Rodrigo Fresán	Apuntes para una teoría de lo quijotesco como virus	131
Howard Mancing	Los embrujos del *Quijote*	153
Jorge Volpi	La voz de Orson Welles y el silencio de don Quijote	169

Félix Martínez Bonati	Modos inverosímiles de narrar y los guiños narratológicos de Cervantes	193
Jorge Guzmán	El capítulo IX del primer *Quijote*	209
Cristóbal Alliende P.	La rúbrica de don Quijote (o para firmar hay que estar loco)	225
Luis Chitarroni	Defensa de Cervantes contra detractores y entusiastas	251
Efraín Kristal	El Quijote expresionista de Elias Canetti	271
Fernando Iwasaki C.	La polla de Cervantes: Consideraciones sobre cómo la remetería y qué pajillas echaría	283
Carla Cordua	Conocimiento del otro	303
Fernando Savater	Don Quijote y la muerte	319
Roberto Hozven	*El Quijote*, Cervantes y los ensayistas chilenos	325
Jaime Concha	Un capítulo del *Quijote*: II, 13, o el saber de la tierra	337
Martín Hopenhayn	La representación como delirio: Desvaríos sobre el Quijote y la modernidad	361
Cristián Cisternas	Don Quijote en la Cueva de Montesinos: Una lectura desengañada	377
Arturo Fontaine T.	Quijotadas	397
Nicolás Salerno y Pablo Tenekedjian	*El Quijote* y la crítica en el siglo XX	429

Documento

Nicolás Salerno y Pablo Tenekedjian	Los escritores y el *Quijote*	471

Abstracts 539

LOS CUATRO SIGLOS DEL *QUIJOTE**

Mario Vargas Llosa

Como los grandes paradigmas literarios, el *Quijote* es también una ficción sobre la ficción. Mario Vargas Llosa reflexiona en este ensayo acerca de lo que constituye la ficción y de cómo ella opera en la vida, el servicio que presta y los estragos que puede causar.

MARIO VARGAS LLOSA. Escritor y ensayista. Su primera publicación, *Los jefes* (cuentos, 1959), obtuvo el premio Leopoldo Arias, al que le seguiría una larga lista de futuros reconocimientos y galardones; entre ellos el de la Crítica Española (1966) y el Nacional de Novela (Perú, 1997), el Internacional de Literatura Rómulo Gallegos (Venezuela, 1967) y el Miguel de Cervantes del Ministerio de Cultura de España (1994). En 1990 fue candidato a la presidencia de la República de Perú por el Frente Democrático (FREDEMO). Miembro de la Academia Peruana de la Lengua y de la Real Academia Española, ha sido profesor visitante y escritor residente en varias universidades europeas y norteamericanas. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan *La fiesta del Chivo*, novela (2000); *Nationalismus als neue Bedrohung*, selección de ensayos políticos, publicado sólo en alemán (2000); *El lenguaje de la pasión*, selección de artículos de la serie *Piedra de toque* (2001); *El paraíso en la otra esquina*, novela (2003); *Diario de Irak*, selección de artículos sobre la guerra en Irak (2003); *La tentación de lo imposible*, ensayo sobre *Los Miserables* de Victor Hugo (2004); *Un demi-siècle avec Borges*, entrevista y ensayos sobre Borges (2004).

* Presentado en el Centro de Estudios Públicos, Santiago, el 1 de marzo de 2005, con motivo de la celebración del 25º aniversario del CEP. Una primera versión de este texto, ahora muy ampliado y corregido, fue leída el 23 de abril de 1995, en Alcalá de Henares, con motivo de la entrega al autor del Premio Cervantes.

A Cervantes, la vertiginosa bibliografía y el culto oficial de que es objeto, lo han, en cierta forma, petrificado, como a Homero, Dante o Shakespeare, esos autores que igual que él han pasado a ser símbolos de una lengua y una cultura, haciéndonos olvidar, a menudo, que el ícono semidivinizado por el respeto y las venias de las generaciones fue una criatura de carne y hueso enfrentada, como las demás, a las emboscadas de un destino incierto y que su obra no resultó del milagro ni el azar, sino de la voluntad, el trabajo, la artesanía y la paciencia.

En ningún otro de esos creadores es tan visible ese relente de humanidad identificable por el hombre común, como en la vida azarosa que se inició en Alcalá de Henares, algún día del otoño de 1547, de Miguel, el hijo de Rodrigo Cervantes, barbero y cirujano chambón, que vivió acosado por los pleitos y huyendo de la mala suerte. Ésta fue la única herencia que legó a su hijo, al parecer: los infortunios —juicios, excomuniones, fugas, estrecheces— de una existencia que, pese al asedio de los historiadores, conserva todavía grandes zonas de sombra y, como la de Shakespeare, tenemos en buena parte que adivinar. Pero sí sabemos con certeza que la vida de Miguel de Cervantes Saavedra fue la de un ciudadano español sin títulos ni fortuna, que vivió siempre en la medianía y el apuro, aunque los dos arcabuzazos que recibió en Lepanto y la mano izquierda que le quedó anquilosada a causa de ello hayan inducido a los hagiógrafos a izarlo sobre el zócalo del héroe. No lo fue, por lo menos no en el sentido épico de la expresión, sólo en ese otro, discreto, que es el heroísmo de las gentes anónimas, por haber resistido sin desfallecer tantos reveses y pellejerías: su condena en rebeldía por haber herido a Antonio de Sigura y su fuga a Italia; los cinco años de cautiverio en Argel y la esclavitud en manos del renegado griego Dalí Mamí; las negativas de los burócratas cuando quiso servir a la corona en las Indias; las cárceles por deudas y supuestos tráficos; la infamante chismografía sobre la inconducta de sus hermanas y su propia hija natural, Isabel, y la amargura de no alcanzar la gloria en el género príncipe, la poesía, debiendo contentarse con la plebeya narrativa, tan lejos de la cúspide intelectual y tan cerca del populacho.

La vida de Cervantes nos emociona y nos entristece pero no nos admira: era la precaria del español de a pie en esos tiempos convulsos. Lo que nos desconcierta es que de esa vida marcada por la sordidez, el sufrimiento y las frustraciones, hubiera podido surgir una aventura tan generosa como la del Quijote, esa representación tan sana y risueña de la condición humana. Sobre ella parece haberse dicho ya todo. Y, sin embargo, vez que la releemos y comprobamos lo viva y actual que se conserva, descubrimos que siempre habrá sobre ella cosas nuevas por decir.

www.cepchile.cl

Toda obra genial es una evidencia y una incógnita. El *Quijote*, como la *Odisea*, la *Commedia* o el *Hamlet*, nos enriquece como seres humanos, mostrándonos que, a través de la creación artística, el hombre puede romper los límites de su condición y alcanzar una forma de inmortalidad; al mismo tiempo nos fulmina, haciéndonos conscientes de nuestra pequeñez, contrastados con el gigante que concibió esa gesta. ¿Cómo pudo Cervantes perpetrar un deicidio semejante? ¿Cómo fue posible desafiar de ese modo la creación del Creador? Escribiendo la historia del Ingenioso Hidalgo, Cervantes potenció la lengua española a unas alturas que nunca había alcanzado y puso un tope emblemático para quienes escribimos en ella; y renovó el género novelesco, dotándolo de una complejidad y sutileza tan vastas como la ambición destructora y reconstructora del mundo que lo anima. Desde entonces, todas las novelas se medirían con la marca que ella estableció, ni más ni menos como todo el teatro estaría siempre espiando a hurtadillas al de Shakespeare, piedra de toque de los escenarios.

Que fue y es una gran novela cómica y a la vez muy seria, que ella recrea en un mito sencillo la insoluble dialéctica entre lo real y lo ideal, que a la vez que pulverizaba las novelas de caballerías les rendía un soberbio homenaje, nos lo han explicado los críticos. Han dicho menos que, entre las muchas cosas que es, como todos los grandes paradigmas literarios, el *Quijote* es también una ficción sobre la ficción, sobre lo que ella es y la manera como opera en la vida, el servicio que presta y los estragos que puede causar. Este tema reaparece en todas las literaturas porque es un tema permanente en la vida de las gentes, y ningún novelista lo metabolizó con tanta astucia, de manera tan seductora y tan clara, como lo hizo Cervantes, sin proponérselo ni saber que lo hacía, en una novela que él concibió, apenas, como una crítica a una moda literaria: las novelas de caballerías.

El origen de la ficción es muy simple, en un principio, aunque luego se vuelva complicado. Hombres y mujeres no están contentos con las vidas que viven, que se hallan siempre por debajo de sus anhelos y, como no se resignan a renunciar a esas vidas que no tienen, las viven en sueños; es decir, en los cuentos que se cuentan. La literatura es una rama de un árbol opulento: la ficción. Ese quehacer, inventarse y contarse historias para soportar mejor la historia que se vive, es antiquísimo como el lenguaje y sin duda se practicó desde que las primeras manifestaciones de una comunicación inteligente sustituyeron a los gruñidos y brincos del antropoide en la caverna primitiva. Allí debieron de escucharse, junto al fuego, las primeras ficciones, en la misma actitud reverencial con que, a lo largo de los milenios

www.cepchile.cl

y a lo ancho de todas las geografías, las escucharían los niños de bocas de las abuelas, las tribus convocadas en los claros del bosque por habladores y chamanes, los vecinos en las plazas de las aldeas cantadas por los cómicos de la legua, y los poderosos en los salones de las cortes y palacios recitadas por los troveros. Con la escritura, la ficción pasó al libro, que fijó lo que hasta entonces era un universo perecible de oralidad. La literatura estabilizó, dio permanencia a los mitos y prototipos cuajados en la ficción: gracias a ella, de un modo misterioso, esa vida alternativa, creada para llenar el abismo entre la realidad y los deseos sobre el cual se columpia la criatura humana, obtuvo derecho de ciudad y los fantasmas de la imaginación pasaron a formar parte de lo vivido, a ser, en palabras de Balzac, la historia privada de las naciones.

Una ficción es un entretenimiento sólo en segunda o tercera instancia, aunque, por supuesto, si *también* no es diversión y hechizo, ella no es nada. Una ficción es, primero, un acto de rebeldía contra la vida real y, en segundo, un desagravio a quienes desasosiega el vivir en la prisión de un único destino, aquellos a los que solivianta esa "tentación de lo imposible" que, según Lamartine, hizo posible la creación de *Los miserables* de Victor Hugo, y quieren salir de sus vidas y protagonizar otras, más ricas o más sórdidas, más puras o más terribles, que las que les tocó. Esta manera de explicar la ficción puede parecer truculenta, tratándose de lo que a simple vista no es más que el benigno pasatiempo de un señor que, en la noche, antes de que le vengan los bostezos, perpetra el crimen de Raskolnikov y se duerme, o de la virtuosa señora que toma el té de las cinco cometiendo las travesuras de las damas de Boccaccio sin que se entere su marido. Pero, como nos muestra Alonso Quijano, la ficción es algo más complejo que una manera de no aburrirse: el transitorio alivio de una insatisfacción existencial, un sucedáneo para ese hambre de algo distinto a lo que ya somos y ya tenemos, que, paradójicamente, la ficción aplaca al mismo tiempo que exacerba. Porque esas vidas prestadas que son nuestras gracias a la ficción, en vez de curarnos de nuestros deseos, los aumentan y nos hacen más conscientes de lo poco que somos comparados con los seres extraordinarios que maquina el fantaseador agazapado en nuestro ser.

La ficción es testimonio y fuente de inconformidad, desacato del mundo tal como es, prueba irrefutable de que la realidad real, la vida vivida, están hechas apenas a la medida de lo que somos, no de lo que quisiéramos ser. Por eso debemos inventar unas vidas distintas. Esa vida ficticia, superpuesta a la otra, sobre todo cuando ella es sobresaliente, como en los tiempos en que Cervantes escribió su risueña epopeya, no es un síntoma de

www.cepchile.cl

felicidad social, más bien de lo contrario. ¿Para qué necesitaría una sociedad procrear en su seno esas vidas paralelas, esas mentiras, si la que tiene le bastara, si las verdades de la existencia la colmaran? La aparición de una gran novela es siempre indicio de una rebeldía vital, articulada en la configuración de un mundo ficticio, que, guardando el semblante del mundo real, en verdad cuestiona a éste y lo rechaza. Ésa es, tal vez, la explicación de la fortaleza con que Cervantes parece haber sobrellevado su difícil circunstancia: desquitándose de ella con un deicidio simbólico, reemplazando la realidad que lo maltrataba con el esplendor de la que, sacando fuerzas de sus decepciones, inventó para oponerle.

Combatir la realidad con la fantasía, que es lo que hacemos todos cuando contamos o fabricamos historias, es un juego entretenido mientras nos mantengamos lúcidos sobre las fronteras inquebrantables entre ficción y realidad. Cuando esa frontera se eclipsa y ambos órdenes se confunden, como ocurre en la mente de Alonso Quijano, el juego cede el lugar a la locura y puede tornarse tragedia. Ahora bien, aunque es evidente que el temerario manchego acomete un sinfín de disparates, pues actúa con una percepción de lo real esencialmente falsa, o, mejor, falseada por la ficción caballeresca, sus excentricidades no le han merecido nunca el desprecio de los lectores. Por el contrario, incluso para sus contemporáneos, que leyeron el libro riéndose a carcajadas y vieron en él sólo una novela cómica, el esmirriado manchego que arremete contra molinos de viento creyéndolos gigantes, toma la bacía de un barbero por el yelmo de Mambrino y ve castillos y palacios en las ventas del camino, apareció como un ser moralmente superior, empeñado en una aventura noble e idealista, aunque, a causa de la desbocada fantasía que enturbia su razón, todo le salga al revés. Desde un principio, los lectores se identifican con el Quijote, que ha sucumbido a la tentación de lo imposible tratando de vivir la ficción, y toman una distancia perdonavidas del buen Sancho Panza, a quien, por su sentido común, por vivir amurallado dentro de lo posible, se ha convertido en encarnación de una deleznable forma de humanidad, la del hombre en el que la materia sofoca al espíritu y cuyo horizonte vital es mezquino de tanto pragmatismo.

Juzgando en frío, hay una gran injusticia en esta desigual valoración de la célebre pareja, al menos si la perspectiva del juicio se desplaza de lo individual a lo social. Pues, lo cierto es que esos rechazos del Quijote al mundo tal como es, provocan múltiples desaguisados, tropelías y aún catástrofes: destruyen bienes ajenos, ponen en libertad a peligrosos criminales, diezman rebaños, aterran o dejan tundidos y birlados a humildes aldeanos.

www.cepchile.cl

De otro lado, aunque el sesgo cómico que a menudo toman sus aventuras y los golpes y maltratos que suele recibir en ellas lo suavicen, hay un rasgo de su personalidad que, fuera de la órbita de la ficción, produce escalofríos: Don Quijote es un fanático. Tiene la visión unilateral de la vida del creyente dogmático, dueño absoluto de la verdad, incapaz de aprender de sus errores y de tener dudas, de aceptar que la razón y la inteligencia son a veces mejores instrumentos para comprender la realidad que la fe y la pasión. Él nunca se equivoca. Cuando Sancho trata de hacerle ver que los enemigos que atacó eran meros odres de vino, o un rebaño de cabras, o simples peregrinos o pastores, él apabulla a su escudero con denuestos. No, no ha sido así: los encantadores, como el sabio Frestón, trastornaron la realidad para hacerle daño y burlarlo. Estos hechiceros pueden perpetrar las más fantásticas mudanzas en el mundo real sin que por ello se vea afectada en lo más mínimo esa seguridad de estar en lo cierto y en lo justo que mueve al Quijote a embestir con su lanzón a los fantasmas con que va poblando el mundo su encabritada fantasía. El personaje nos hace reír, pero él carece por completo de sentido del humor, y, como todos los creyentes absolutos, es mortalmente serio. Su peripecia nos conmueve porque todo le sale mal y —sobre todo— porque lo que hace y padece ocurre allá, lejos de nosotros, en la ficción. El fanatismo del Quijote es anticipatorio y está embebido de una crítica frontal a los perjuicios que genera. Cervantes se las arregló para esbozar en su criatura no sólo la silueta de un provinciano hidalgo nostálgico de los tiempos idos de los caballeros andantes, sino, también, un prototipo de aquella otra forma de locura perniciosa, de irrealidad mental, que era en su tiempo la de los inquisidores que quemaban infieles, había sido la de los cruzados que predicaron y practicaron la guerra santa, y sería, en el futuro, la de los jacobinos adoradores de la diosa Razón que quemarían iglesias y decapitarían a curas y monjas, la de los arios puros que exterminarían a las razas inferiores en los campos de concentración nazis y la de los comisarios que, en defensa de la ortodoxia ideológica, desaparecerían a millones de reales o supuestos disidentes en el Gulag siberiano.

Las empresas del Quijote sólo son simpáticas a sus lectores, de ninguna manera a esos pobres diablos que su fantasía convierte en encantadores, encantados o caballeros andantes y a los que trata a menudo de ensartar con su lanzón.

Sancho Panza, en cambio, al que la novela finge presentarnos como un chusco analfabeto que no parece tener en la vida horizonte más elevado que llenarse el estómago, aunque en lo individual aparece como un ser

www.cepchile.cl

basto, materialista y tontón, desde el punto de vista social es un ciudadano mucho más respetuoso de la ley y del prójimo que su amo. No es culto, como éste, porque no ha aprendido a leer ni a escribir; pero está dotado de una inmensa sabiduría natural, perfeccionada en la dura escuela de la lucha por la supervivencia, que se vuelca en esa inagotable cantera de refranes, dichos y frases de la cultura popular a la que echa mano para explicar a su amo, y explicarse a sí mismo, las malandanzas a que se ve arrastrado por don Quijote. A diferencia de éste, que nunca cambia, que, salvo al final de la historia, cuando recupera la razón, es siempre el mismo, un ser acorazado en sus convicciones inconmovibles, Sancho Panza, pese a su ignorancia, es un espíritu abierto, al que la experiencia de la vida va transformando, al extremo de que el Sancho Panza que vemos en el dominio de los duques haciendo las delicias de la duquesa con su locuacidad y su cazurra filosofía y gobernando con salomónica prudencia la ínsula Barataria, tiene poco que ver con el palurdo que era cuando Alonso Quijano lo embarcó en su aventura caballeresca. A diferencia de don Quijote, Sancho se conforma con lo posible y, por eso, es más feliz, o, mejor dicho, menos infeliz que el Ingenioso Hidalgo, condenado a la infelicidad por su disidencia perpetua con el mundo tal como es. A su manera, don Quijote, el disidente esencial, es un héroe; a la suya, el pragmático Sancho es el ciudadano ideal, cuya conducta garantiza el orden social, aunque no siempre la libertad ni el progreso. Si hubiera prevalecido el pragmatismo de Sancho, su comprensión cabal de las cosas de este mundo, el Quijote tendría, al final de la historia, los lomos menos magullados y su boca más dientes. Pero, entonces, no habría habido novela —o ella habría sido aburridísima— y la lengua y la literatura españolas serían menos fértiles de lo que son.

Ahora bien, don Quijote, sin Sancho Panza, su escudero, queda trunco y, podríamos decir, sólo a medias existe. Su compañero de aventuras lo completa, y viceversa. No pueden ser más distintos. Aquél, enteco, larguirucho, esquelético, devorado por una ilusión quemante que le niebla y a veces abole la realidad, y, éste, achaparrado, panzón, materialista y pragmático hasta el hartazgo. ¿Por qué nos parecen inseparables, el anverso y el reverso de un solo ser? Porque, entrelazados, desaparece lo que hay en cada uno de ellos de caricatural y exagerado, y despunta la normalidad. Sancho Panza es el ancla sin la cual el Quijote escaparía a la ley de la gravedad y se elevaría hacia unas alturas tales que, al caer desde ellas a la realidad, se desharía, como los espejismos con la cercanía del observador. Gracias a Sancho, las quimeras y fantasías del Quijote tienen un contrapeso terrícola y racional que salvan al héroe de la desintegración. Y, gracias al

www.cepchile.cl

Quijote, su escudero, quien, sin entender bien las locuras de éste, vive intrigado, fascinado y admirado por él, adquiere, pese a su empecinada vocación de sometido y ventral, un barniz de excéntrico y hasta un aura de espiritualidad. Por eso, al final de la segunda parte del *Quijote*, se produce ese extraño trasvase de vasos comunicantes: Sancho Panza, posesionado del apetito de irrealidad de su amo, urge a éste que se levante de su lecho, renuncie al realismo, y salgan juntos a protagonizar una nueva fantasía, esta vez no caballeresca sino pastoril, en tanto que el Quijote, que ha recobrado la razón y renunciado al delirio imaginativo, se ha resignado a hacer suya la visión objetiva y conformista del mundo que era la de Sancho al comenzar la historia.

La visión ambigua, la visión compleja de lo humano, rasgo de las acciones del Quijote no sólo asoma en éste; también, en la estrecha dependencia mutua que en la desigual pareja forja la ficción.

Todo esto quiere decir, por lo menos, dos cosas. La primera, que en el Quijote no admiramos a un personaje real sino a un fantasma, a un ser de ficción, y lo que nos aleja de Sancho es que, a diferencia de su amo, no se despega demasiado de nosotros. Por eso, su manera de actuar y ver las cosas no nos parecen las de un ser novelesco sino las de un mero mortal. Eso me lleva a la segunda conclusión: que la razón de ser de la ficción no es representar la realidad sino negarla, trasmutándola en una irrealidad que, cuando el novelista domina el arte de la prestidigitación verbal como Cervantes, se nos aparece como la realidad auténtica, cuando en verdad es su antítesis.

Ése es, acaso, el simbolismo del Quijote que mueve más íntimamente nuestra solidaridad hacia su desgarbada figura: él ha convertido en práctica cotidiana esa magia que el común de los mortales necesita también para rellenar los vacíos de la vida pero sólo practica a ratos, cuando sueña, lee o asiste a un espectáculo, es decir, cuando se desdobla, ayudado por la imaginación. El Quijote no se desdobla: sale de sí de verdad, cruza los límites prohibidos hacia los espejismos de la ficción, y ni los peores reveses consiguen regresarlo al mundo real. Más que el contenido de su sueño o su tabla de valores, lo que en él es eterno es el hambre de ficción que lo carcome, tan avasallador que lo empuja a este enloquecido trueque: dejar de ser de carne y hueso para tornarse quimera, ilusión.

Es verdad que la empresa quijotesca —salir de la realidad propia para vivir la fantasía— ha dado tipos humanos excepcionales, gracias a cuyas insensateces el mundo ha progresado en el dominio del conocimiento y que sin ellos la vida sería mucho más gris de lo que es. El progreso científico, social, económico, cultural, se debe a soñadores temerarios como

www.cepchile.cl

Alonso Quijano: sin ellos Europa no habría descubierto aún América, ni la imprenta, ni los derechos humanos y seguiríamos zapateando en la tierra como hacían los iroqueses para que cayera la lluvia sobre las cosechas. Pero también es cierto que el llamado de lo irreal, al aguijonear en hombres y mujeres el apetito de lo que no tienen ni tendrán, ha aumentado, considerablemente, la infelicidad humana. Se trata de un problema insoluble, pues no hay una manera realista de que aquello que intenta el Quijote sea posible y lleguemos a vivir, simultáneamente, en la vida objetiva de la historia y en la subjetiva de la ficción.

Pero sí hay una manera figurada, y es la que pactan Cervantes y sus lectores, claro está. De ese contrato subconsciente que firman el novelista y su público para jugar a las mentiras depende la novela, género nacido a fin de completar las incompletas vidas de los mortales con aquellas raciones de heroísmo, pasión, inteligencia o terror, que añoran porque no las tienen, o no en las dosis que exige la imaginación, ese combustible por excelencia de la disidencia vital. Es verdad que la ficción es un paliativo fugaz para el desasosiego que surge de la toma de conciencia de nuestros confines, la imposibilidad en que nos hallamos de ser y hacer todo lo que nuestra fantasía y nuestros deseos reclaman. Pero, aún así, gracias a ella nuestras vidas se multiplican en un universo de sombras que, aunque frágiles y amasadas con una leve materia, se incorporan a nuestras vidas, influyen en nuestros destinos y nos ayudan a solucionar el conflicto que resulta de esa extraña condición nuestra de tener un cuerpo condenado a una sola vida y unos apetitos que nos exigen otras mil. La manera como la literatura influye en la vida es misteriosa y todo lo que se diga al respecto debe tomarse con cautela. ¿Hizo la ficción más desdichado o más feliz a don Alonso Quijano? De un lado, lo puso contra el mundo, lo hizo estrellarse contra la terca realidad y perder todas las batallas. De otro ¿no vivió así más plenamente que sus congéneres? ¿Hubiera sido más envidiable su destino sin esa porfía suya en proyectar sobre la vida real las criaturas de su espíritu? ¿No hay, en su empresa insensata, algo que nos redime de la rutina, no nos hace vivir algo de todo aquello que no hicimos, ni fuimos, y hemos vivido añorando, soñándolo?

Por eso, si todos los seres humanos que recurren a las ficciones tienen por el Quijote una devoción particular, los que dedicamos nuestras vidas a escribirlas, nos sentimos recónditamente afectados por su historia, que simboliza la que emprendemos cada vez que, enfrentados a la página en blanco con la fantasía y las palabras, lo emulamos en el afán de arraigar lo imaginario en lo cotidiano, la ilusión en la acción, el mito en la historia, y encontramos en su aventura aliciente para las nuestras.

www.cepchile.cl

Cervantes fue uno de los primeros escritores en describir, valiéndose de la literatura, la función que ésta tiene en la vida y la manera como vida y literatura, siendo esencialmente distintas, se complementan, se influyen y enriquecen y cómo a través de la ficción los seres humanos logran romper los límites en que viven encarcelados y multiplican sus destinos particulares. Alonso Quijano es la forma extrema y desquiciada que puede alcanzar esa constante búsqueda de vidas más ricas y variadas que llevan a cabo los seres humanos valiéndose de la ficción; él ha ido más lejos que el común de los lectores u oyentes de historias que van y vienen del mundo real al de las fantasías literarias, escapando así de la rutina embrutecedora y el agobio de lo cotidiano. Contar es vivir más y mejor, y, el *Quijote*, una novela donde no sólo el autor, y Cide Hamete Benengeli, el supuesto redactor en árabe del manuscrito original que aquél no habría hecho sino adaptar y transcribir en español, cuentan; lo hacen también los personajes, trenzando una verdadera selva de historias, un mundo en el que la pasión relatora es ejercitada por casi todos los hombres y mujeres, que, de este modo, viven varias vidas a la vez: la real y la que sus relatos embellecen, exageran o deforman mediante la palabra. Se trata de una pasión contagiosa. En las primeras páginas, es el alucinado Alonso Quijano quien la manifiesta. Pero, luego, esa tendencia a proyectarse en un mundo de fantasía, contamina su entorno. Y así, por ejemplo, para traer de vuelta al Quijote a la aldea, el cura y el barbero inventan una historia, con la que colabora Dorotea, la mujer desechada por Fernando. Poco después, en el capítulo XXIX, vemos a todos —cura, barbero, Sancho Panza, Dorotea, Cardenio— viviendo la ficción que han inventado, ni más ni menos que como hace el Quijote con el mundo de los caballeros andantes y los encantadores. Este proceso se intensifica y alcanza su cúspide en la segunda parte de la novela, durante la estancia de don Quijote y Sancho en los dominios de los misteriosos duques, quienes, seducidos por las aventuras del Ingenioso Hidalgo que han leído en la primera parte de la historia, montan una cadena de representaciones —la aventura de Clavileño, el caballo volador, el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria— que mudan la vida en ficción. De este modo, aunque en las peripecias concretas que protagoniza, don Quijote es siempre derrotado, de algún modo la novela lo desagravia, porque su delirante obsesión —convertir la realidad real en la realidad ficticia de las novelas caballerescas— logra abrirse camino hasta impregnar la vida entera, volviéndola teatro, literatura, invención.

En el ámbito de la lengua española, el *Quijote* es el libro paradigmático de la literatura, la novela que encarna, en el máximo grado de excelencia,

www.cepchile.cl

esa vida imaginaria que, inspirada en la real pero distinta a ella en esencia, representa la ficción. ¿Por qué ciertos libros, como el *Quijote* o *La Divina Comedia,* o autores como Shakespeare y Goethe, llegan a convertirse en emblemas de una civilización?

La primera de las razones es lingüística. En el *Quijote* la lengua española alcanza un apogeo, luce, espectáculo fastuoso, sus formidables facultades expresivas, su diversidad y capacidad para expresar los estados y sentimientos más diversos, el humor, el drama, la ironía, para traducir en palabras los paisajes de la naturaleza exterior y de la intimidad, y mostrar, adjetivando o nombrando, los infinitos matices de la experiencia humana. En ciertas páginas del *Quijote* el español se vuelve música, en otras, ensueño, en otras fantasmagoría, y, a menudo, cruda y brutal realidad. Y, en buena parte de la novela, juego, malabarismo intelectual. Hablar de *un* lenguaje en el *Quijote* es una simplificación falaz. Porque, en verdad, en sus páginas hay un abanico de lenguajes, distintos y, sin embargo, sólidamente unidos en sus raíces, como vástagos de un solo ser. Hay el lenguaje arcaico y engolado, artificioso, que emplea don Quijote de la Mancha, inspirado en el que los libros de caballerías atribuyen a los caballeros andantes —un lenguaje que en la novela de Cervantes se vuelve parodia y reverencia a la vez— y hay, en el otro extremo del arco, el popular y villano de Sancho Panza, pletórico de refranes y dichos secuestrados del habla callejera, de la gente del común, una lengua sabrosa, vital, pintoresca y efervescente. Y hay, asimismo, un lenguaje refinado, literario, trabajado con esmero y mucho menos personalizado que los del Quijote y su escudero, que es por lo general el que emplea Cervantes para narrar las historias autónomas incorporadas a la novela que expanden la historia de hidalgo manchego hacia el pasado histórico y hacia otros mundos en aras de la imaginación, delatando su vocación universal. Y, sin embargo, pese a esa profusión de estilos, el lector del *Quijote* tiene siempre, leyendo la novela, la sensación de una unidad sin cesuras, de una lengua que es una sola, desplegando en esta historia sus metamorfosis gracias a la mano maestra que gobierna su frondosa naturaleza.

Desde luego, el poderío y la elegancia, la sutileza y la variedad de la prosa cervantina, que nos hechiza, arrulla y disemina en un mundo de ficción, es una de las razones por las que el *Quijote* es el libro símbolo del español. Pero hay otras obras clásicas extraordinarias en las que la lengua española muestra también sus poderes, como en los diálogos de *La Celestina,* o en los poemas de Góngora o de Quevedo, y esas obras, siendo geniales, nunca han cumplido la función paradigmática del *Quijote.* ¿Por qué? Porque el *Quijote* inmortalizó a una pareja, Sancho Panza y don Quijote, con

www.cepchile.cl

la que puede identificarse, e identificar algo profundo y permanente, el lector de cualquier época y cultura.

Ese algo tiene que ver con la ambición desmesurada de la obra —ejemplo prístino de la novela total—, y con la convicción, sostenida por muchas generaciones de lectores, de que en las vicisitudes y los personajes de la novela de Cervantes ha quedado quintaesenciado el carácter de un pueblo, su idiosincrasia, sus rasgos prototípicos, sus valores, su destino particular, su vocación espiritual y, en suma, todo aquello que da a una sociedad una fisonomía propia. No importa que, sometida esta idea a un escrutinio científico, resulte falsa, ya que, por más cohesionada y soberana que haya sido y sea, ninguna comunidad humana es tan homogénea que pueda encarnarse de este modo en *una* sola obra, en *un* solo autor, aun si éste es tan caudaloso como Shakespeare. Pero eso no importa nada, pues no estamos hablando de un fenómeno objetivo, sino de un mito. El mito es una elección lenta y misteriosa que hace una colectividad de sus modelos, íconos, prototipos y símbolos, extrayéndolos de las canteras del folclore, la religión y la literatura. Cuatro siglos de historia y decenas de generaciones de hispanohablantes hemos decidido que el *Quijote* nos expresa y representa, en lo que somos, en lo que hablamos, en lo que creamos y creemos, más intensa, bella y fielmente que ninguna otra creación literaria.

Eso dice tanto de nosotros, los hispanohablantes, como del *Quijote.* Para proseguir en esta indagación vale la pena despellejar la palabra que el personaje creado por Cervantes nos legó: quijotesco. El adjetivo acarrea nociones no necesariamente compatibles entre sí. Significa arrojado, extremoso, idealista, iluso, heroico. Pero, también, entrometido, falto de humor, en entredicho con la realidad. Así nos gustaría ser, por lo visto. Y quién se atrevería a negar que, tanto en España como en Iberoamérica, hemos dado, muchas veces en nuestra historia, pruebas flagrantes de falta de realismo, de ese divorcio con el mundo objetivo, por exceso de idealidad, que caracteriza a don Quijote.

¿Es esto un defecto o una virtud? Depende del cristal con que se le mire. Desde cierto punto de vista, embestir contra molinos de viento tomándolos por gigantes puede ser una empresa admirable, si vemos en ella el resultado de la insatisfacción que produce la chata realidad en un espíritu inconforme, la voluntad de enriquecer la vida, la resistencia de un ser rebelde a doblegarse a una forma pedestre de la existencia. Pero, también es posible definir aquella actitud como una enajenación profunda que impide juzgar cabalmente el mundo, percibir tal como es la circunstancia histórica, y, a la manera de los niños incapaces de discriminar entre lo real y lo irreal, a

www.cepchile.cl

actuar de manera imprudente, irresponsable y catastrófica, provocando toda clase de estropicios en sí mismo y en el entorno social. En el *Quijote,* ambas contradictorias lecturas son inseparables, coinciden en una sola personalidad y, por eso, ésta resulta ambigua, es decir, profundamente humana, ya que el rasgo más representativo de lo humano es la ambigüedad. A diferencia de los héroes caballerescos como el Amadís, Tristán de Leonís, o Espliandán, que tiene por modelos, figuras rectilíneas, de una sola pieza, sin matices, el *Quijote* es un ser escindido por una complejidad que hace de él un ser susceptible de interpretaciones contradictorias, como cualquier mortal de carne y hueso. Esta humanidad del personaje cervantino lo distancia abismalmente de sus congéneres caballerescos y le confiere su condición de primer héroe de la novela moderna.

Además de ambiguo, don Quijote es un ser libre, que practica la libertad en todos sus actos, sin importarle un bledo lo que en ello arriesga, convencido como está de que "La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres" (II, 58, págs. 984-985). Esta hermosa definición de la libertad es la de un individualista recalcitrante y un insolente libertario. El Quijote, a diferencia del respetuoso Sancho, temeroso de la autoridad y de las leyes, cree que la justicia en este mundo no es algo que deba administrar el Estado, entidad remota y abstracta de cuya existencia ni siquiera se ha percatado, sino obra de ciudadanos idealistas e íntegros, como él y su estirpe, la de los caballeros andantes, que se lanzan a los caminos "para el servicio de su república" y echan sobre sus hombros la tarea de "desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas" (I, IX, pág. 85), y defender a los menesterosos. Su idea de la justicia no está subordinada a una legislación laica o religiosa: obedece a una concepción soberana y personal, que él ejercita aunque ella lo ponga en vías de colisión con el orden establecido, como ocurre cuando, en nombre de su desaforado amor a la libertad, libera a doce delincuentes, entre los que se encuentra el torvo Ginés de Pasamonte, condenados a ir a remar a las galeras del rey. La locura y el humor atenúan, pero no apagan, esa predisposición insumisa, desquiciadora y subversiva del orden establecido que alienta en la conducta del Quijote. Para bien y para mal, eso también nos representa y ha sido hasta ahora poco menos que una constante de la historia iberoamericana.

Las ideas y lecciones que se pueden aprovechar en las páginas de esa novela que cumple ahora cuatro siglos de edad son incontables. Pero,

www.cepchile.cl

lo más hechicero y actual en ella sigue siendo esa pareja que cabalga por sus páginas, contrahecha, absurda, pintoresca, graciosa, tierna, emocionante, incansable, revelándonos, en cada una de sus peripecias, la maravillosa abundancia de la imaginación para recrear a la criatura humana.

Lima, 18 de enero de 2005. □

www.cepchile.cl

LA HISTORIA DE UNA GRAN AMISTAD

David Gallagher

Tras resumir las múltiples facetas del *Quijote*, el artículo se detiene en una de ellas, la amistad de don Quijote y Sancho Panza, dos personajes mucho más complejos que los estereotipos que existen de ellos y mucho más parecidos entre sí de lo que a veces se cree. Los dos comparten un proyecto de vida. Los elementos claves de la compleja amistad, basada en complicidades y en engaños, quedan establecidos al regresar Sancho a la Sierra Morena, tras su fallida embajada a Dulcinea. Los dos van urdiendo un pacto epistemológico en que, a diferencia de Anselmo en "El curioso impertinente", evitan que su proyecto de vida sea vulnerado por un exceso de verdad. Los dos amigos son leales el uno al otro, pero con diversos grados de intensidad, asomándose a veces incluso a la traición. La principal diferencia entre los dos es que el uno es el amo y el otro el criado, el uno el emprendedor e instigador, y el otro el empleado y seguidor. Pero los dos se necesitan y se sienten muy vulnerables cuando están separados. Los dos valoran la libertad recuperada cuando se despiden de los Duques. Los dos aceptan que la "comedia" que han jugado tiene un límite, por lo que es lógico que don Quijote muera renegando de ella, sin que por su lado Sancho proteste demasiado.

DAVID GALLAGHER nació en Valparaíso en 1944. Educado en Oxford, fue luego profesor de literatura latinoamericana del St. Antony's College de esa misma Universidad. Ha publicado *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973), *Improvisaciones* (Centro de Estudios Públicos, 1992), *Otras improvisaciones* (El Mercurio-Aguilar, 2004) y numerosos ensayos. Fue Director del Morgan Grenfell International & Co. Ltd. Actualmente es socio de ASSET-CHILE y combina sus actividades como ensayista y crítico con las de banca de inversiones. Colabora con el TLS (*The Times Literary Supplement*) y es columnista de *El Mercurio* de Santiago. Es miembro del Consejo Directivo del Centro de Estudios Públicos.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

1. Prólogo

¡Tantas novelas en una! La de caballería. La que satiriza a las novelas de caballería. La de las églogas y las novelas pastoriles. La que comprende numerosas novelas y cuentos interiores, cuyos personajes se conocen y se entrelazan, a pesar de encontrarse en diversos planos ontológicos, a primera vista incompatibles. La que explora los misterios de la locura, sobre todo aquella que, por ser intermitente, se confunde con la más plácida cordura. La que explora la movediza y delgada línea entre fantasía y realidad, o la brecha entre la voluntad y el deseo por un lado, y los no siempre porfiados hechos por otro. La novela que explora el arte de novelar, y que desde sus dimensiones meta-ficticas, va midiendo y sopesando los invasores alcances de la ficción. La novela que, con sus variadas capas de narración, expone el dudoso y cambiante status ontológico de cualquier narrador. La que revela el comienzo de la decadencia de una España hasta hace poco heroica. La novela sobre la belleza del arrojo que no se detiene ante el cálculo. La novela cuya primera parte ha sido leída por sus propios personajes, que aparecen además en una odiosa versión apócrifa, que también han leído. La novela que, por eso mismo, tiene, según Borges, entre sus "magias parciales", el hecho de que nos hace parecer, o ser, irreales, ya que si nosotros leemos sobre personajes que también son lectores de la obra en que están, será que también nosotros estamos en una obra en que nos leen[1]. La novela que nos transforma y enriquece la lectura de novelas anteriores de acuerdo a la tesis de un T.S. Eliot o un Borges, de que cada monumento literario altera a los que lo precedieron. La novela que por la misma razón altera nuestra lectura de toda novela posterior[2]. La novela de incontables capas de humor: del humor sutil entre líneas, al humor erudito de las parodias, a, finalmente, la comedia de golpes y porrazos, con sus incontables caídas del caballo, en que el chiste, a veces cruel, está en la brecha entre la descabellada fantasía o voluntad de don Quijote y Sancho, y la tierra a la que caen, la tierra que están obligados a pisar. Novela de extraordinarios espectáculos visuales, espectáculos épicos con ribetes surrealistas, cuyo origen a veces está en una modesta metáfora: por ejemplo que un ejército lejano se parezca a una vasta manada de ovejas. Novela entonces sobre la locura de creer que la relación que implica una metáfora

[1] Jorge Luis Borges, "Magias parciales del Quijote" (1952), *Obras Completas*, Tomo II (Buenos Aires: Emecé, 1996), pp. 45-47.

[2] Ver T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood* (London: Methuen, 1920), y Borges, *Obras Completas*, *op. cit*., "Pierre Menard, autor del Quijote", Tomo I, pp. 444-450, y "Kafka y sus precursores", Tomo II, pp. 88-90.

www.cepchile.cl

es de dirección doble[3]. Novela de amor en todas sus fases, de la más idílicamente pastoril a las más ruda y terruña. Novela antes que todo de amistad; de una insólita y entrañable amistad entre dos hombres a primera vista dispares, dos hombres de carne y hueso que en la novela real nunca permiten que se les encasille en estereotipos, a pesar de que se convertirán en tales en la leyenda que se irá formando sobre el libro.

2. Del reclutamiento de Sancho, a la separación en la Sierra Morena

2.1. *Almas gemelas*

Los principales elementos de esta compleja amistad entre dos personas más parecidas de lo que la leyenda admite, dos personas que se han "conocido desde su nacimiento"[4], se dan en el corto período que media entre la primera salida del Quijote y Sancho juntos, y el regreso de un mal acompañado Sancho a la Sierra Morena, donde don Quijote lo está esperando, tras una delicada embajada que le ha encomendado. A veces se cree, o que Sancho y Quijote son irremediablemente distintos, dos polos opuestos, o que la influencia mutua entre los dos amigos —lo que Salvador de Madariaga veía como la paulatina quijotación de Sancho y sanchificación del Quijote[5]— se va dando sólo en forma paulatina y mucho después. Pero en este breve trecho uno ya ve un Sancho a veces tan iluso como don Quijote o cómo él mismo será cuando gobierne la ínsula, y a un don Quijote perfectamente capaz de pisar tierra tanto o más que Sancho. En realidad Sancho sale con don Quijote desde el comienzo impelido por la promesa de que "tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador de ella"[6]. Es con esa promesa que, "sin despedirse de sus hijos y mujer", Sancho parte con don Quijote en la noche, "sin que persona los viese"[7]. Ese desde el primer día iluso y fantasioso Sancho Panza es el que la leyenda ha de ver como un adalid de la sensatez.

[3] Dice el ventero, en su discusión sobre novelas de caballería con el cura, que Felixmarte de Hircania desbarató un ejército de "un millón seiscientos mil soldados . . . como si fueran manadas de ovejas", p. 324. El lector sabe que don Quijote ha encarnado el revés de la metáfora, arremetiendo contra una manada de ovejas como si fuera un ejército.

[4] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario (Alfaguara, 2005), p. 116.

[5] Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947).

[6] Cervantes, *Don Quijote, op. cit.,* p. 72.

[7] Ibídem, p. 73.

www.cepchile.cl

Uno podría objetar que la credulidad de Sancho en este comienzo se debe a su ignorancia de labrador, pero que después, cuando ve a don Quijote batirse contra los molinos de viento, la primera aventura que tendrán juntos, florecerá su realismo. Así ocurre por un momento, pero casi de inmediato después, puede más la fantasiosa codicia de Sancho que su supuesto apego a la realidad. Justo después del episodio de los molinos, don Quijote arremete contra los frailes de San Benito, por creer que son encantadores y que en el coche que acompañan, "llevan hurtada alguna princesa"[8]. La acción la emprende don Quijote ante el asombro y contra las advertencias de un Sancho tan "realista" como lo fue durante la aventura de los molinos. Pero pronto Sancho comenzará a quitarle los hábitos al fraile que don Quijote ha derrumbado, con el argumento de que hacerlo "le tocaba a él legítimamente, como despojos de la batalla que su señor don Quijote había ganado"[9]. Es allí donde Sancho, que ha ayudado a su amo a levantarse tras el doloroso porrazo que se ha dado contra los molinos, recibe él mismo su primera paliza. "Sin dejarle pelo en las barbas", los mozos que acompañaban a los frailes "le molieron a coces y lo dejaron tendido en el suelo, sin aliento ni sentido"[10]. Durante toda la novela, tanto el caballero andante como el generalmente fiel escudero recibirán incontables palizas que los harán pisar e incluso tragar tierra y verter sangre. Pero no será minada la envidiable capacidad que ambos tienen, como en un *comic*, de levantarse de nuevo y volver a sus aventuras.

2.2. *¿Quién manda a quién?*

Cuando parten para la Sierra Morena, para escaparse de la Santa Hermandad que Sancho supone ha de salir a detenerlos por haber liberado a los galeotes, don Quijote y Sancho han tenido algunos triunfos pero han sufrido muchos golpes. Don Quijote ha vencido al vizcaíno, Sancho ha padecido el hambre, don Quijote ha alabado la edad de oro en que se vivía en paz y en que toda propiedad era compartida, y los dos han oído impresionantes historias como la de la pastora Marcela o la del despechado Ambrosio. Don Quijote ha sido burlado, y Sancho manteado, en una venta, y los dos han vomitado el uno sobre el otro, tras probar el bálsamo de Fierabrás. Don Quijote ha embestido contra un rebaño de ovejas, y los dos, en un arrebato de realismo, se han reído a carcajadas al descubrir que un por-

[8] Ibídem, p. 79.
[9] Ibídem, p. 80.
[10] Ibídem, p. 80.

www.cepchile.cl

tentoso ruido que los había desvelado toda la noche, no era producido por encantadores gigantes, sino por "seis mazos de batán"[11].

La risa espontánea de ambos ha desembocado enseguida en un ataque de cólera de parte de don Quijote, que tal vez arrepentido de haber aceptado tan fácilmente que los batanes eran en realidad simplemente batanes, le ha advertido a Sancho que a un escudero no le corresponde reírse de su amo. "Es menester", le advierte don Quijote a Sancho, "hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado y de caballero a escudero"[12]. Es la primera vez que don Quijote ha recurrido en forma tan explícita a su ascendencia jerárquica sobre Sancho, para imponer su versión de los hechos. Es la primera vez que don Quijote hace con Sancho lo que ya ha hecho muchas veces con la gente con que ambos se han encontrado en el camino: demostrar que en fin de cuentas, la verdad la tiene el más poderoso y mejor armado.

Inmediatamente después, don Quijote ha de insistir que la bacía que lleva un barbero con que se encuentran, es nada menos que el codiciado y potente yelmo de Mambrino. Sancho, aleccionado por las consecuencias de su carcajada ante los mazos de batán, no se animará a contradecirlo cuando don Quijote arremete contra el barbero para recuperar el yelmo para la caballería andante. Entregado a la fantasía de su amo, aunque la encuentra descabellada, Sancho más bien decide aprovecharse materialmente de la situación: cambia los aparejos del asno que el barbero deja al huir, por los aparejos más pobres de su propio rucio.

De allí, tras un diálogo en que don Quijote y Sancho han intercambiado las más descabelladas fantasías sobre las glorias futuras que los esperan, don Quijote libera a los prisioneros encadenados que llevan a las galeras. Las personas favorecidas por el heroísmo de don Quijote no siempre lo agradecen: los ingratos apedrean a don Quijote y Sancho, y de allí los entrañables amigos parten a la Sierra Morena.

Parten después de una discusión en que esta vez don Quijote se pliega a las recomendaciones de Sancho. Don Quijote se deja convencer que es prudente huir a la Sierra mientras los busque la Santa Hermandad, a pesar de su temor al "que dirán". Don Quijote acepta ir a esconderse en la Sierra Morena siempre y cuando Sancho jure nunca contarlo:

> [J]amás en vida ni en muerte has de decir a nadie que yo me retiré y aparté de este peligro de miedo sino por complacer a tus ruegos; que si otra cosa dijeres mentirás en ello, y desde ahora para entonces y desde entonces para ahora te desmien-

[11] Ibídem, p. 184.
[12] Ibídem, p. 186.

www.cepchile.cl

> to y digo que mientes y mentirás todas las veces que lo pensares o lo dijeres[13].

En la Sierra Morena tras este arrebato que demuestra que no sólo Sancho es pícaro y sensato (para no decir cobarde), y que no sólo don Quijote lleva la ascendencia en la toma de decisiones, se consolida de una vez la amistad del amo y el escudero. Se consolida un proyecto de vida, uno que es primordialmente de don Quijote y al que don Quijote ha llamado a Sancho, pero en el cual Sancho es cómplice y beneficiario.

2.3. *La ilusión confirmada*

Un hecho muy significativo al entrar a la Sierra Morena es el hallazgo de una maleta con cien ducados de oro. Don Quijote le permite a Sancho guardarlas para sí. Por primera vez Sancho ve convalidadas las promesas de don Quijote, de que la caballería andante conduce a la riqueza y al poder. Con el hallazgo, Sancho

> [D]io por bien empleados los vuelos de la manta, el vomitar del brebaje, las bendiciones de las estacas, las puñadas del arriero, las faltas de las alforjas, el robo del gabán, y toda la hambre, sed y cansancio que había pasado en servicio de su buen señor, pareciéndole que estaba más que recién pagado con la merced recibida de la entrega del hallazgo[14].

Enseguida los amigos se encontrarán con Cardenio, un hombre que se ha retirado a la montaña tras ser despechado por Luscinda: después descubrirán que Cardenio era el dueño de la maleta. Cardenio es, como don Quijote, un personaje lúcido y sensato, pero trastornado por una idea fija, que lo tiene a veces asido por "el accidente de la locura"[15]. Personaje de otra novela, Cardenio, ahora cuerdo, ahora loco, es una suerte de espejo de don Quijote.

2.4. *Penitencia y separación*

Inspirado, quizás, por Cardenio, don Quijote decide hacer penitencia por Dulcinea del Toboso, a quien Sancho ha de llevar de su amo una carta de amor.

---

[13] Ibídem, p. 211.
[14] Ibídem, pp. 215-216.
[15] Ibídem, p. 220.

www.cepchile.cl

Ésa es la delicada embajada que don Quijote le encomienda a su amigo, a quien le presta nada menos que Rocinante, porque Sancho parece haber perdido a su rucio. En la carta, don Quijote le advierte a Dulcinea que hasta que ella acuda a rescatarlo, él quedará sumido en la más despiadada penitencia.

Dulcinea no le ha dado causa a don Quijote para hacer penitencia: nunca le ha sido infiel, que él sepa. Pero eso mismo ennoblece la acción de don Quijote. "[É]sa es la fineza de mi negocio", explica él, siempre ajeno a la necesidad de tener mezquinas razones para actuar y siempre privilegiando el arrojo sobre el cálculo, ya que "volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias"[16]. Nunca tan loco, claro: Don Quijote decide, tras tortuosas racionalizaciones, imitar las "melancólicas" locuras de Amadís de Gaula, y no las "desaforadas", y mucho más arduas, "locura de Roldán"[17].

Justo antes de tomar esta sabia decisión, don Quijote empieza a desvestirse delante de Sancho, para que éste constate su condición de penitente loco. Al hacerlo, al desnudarse incluso "a toda priesa los calzones", quedándose "en carnes y en pañales", don Quijote descubre sus intimidades, "cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante". Sancho parte dándose "por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco"[18]. Esta preciosa escena en que Sancho evita detenerse en la intimidad de su amo, es una de las muchas en que los amigos recurren al sabio expediente de cerrar los ojos. La amistad de don Quijote y Sancho está basada, como quizás todas las amistades, en el dictamen de T.S. Eliot, de que la vida no tolera mucha realidad.

La embajada de Sancho es corta. Él parte a ver a Dulcinea. Ésta, según don Quijote ha explicado por primera vez, es nada menos que Aldonza Lorenzo, que probablemente "no sabe escribir ni leer" , que él no ha visto más de cuatro veces, "y aun podrá ser que de estas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba"[19]. Pero en el camino Sancho se encuentra con el cura y el barbero, esos amigos intrusos de don Quijote que quieren rescatarlo de la caballería. Además Sancho descubre que ha perdido la carta de don Quijote a Dulcinea. Enseguida aparece Dorotea, la belleza despechada por Fernando, que arrebató a Luscinda de Cardenio: la intromisión y entrelazamiento de las complejísimas novelas de amor insertadas dentro del Quijote empezarán desde acá a encaminarse hacia esa deliciosa

[16] Ibídem, p. 236.
[17] Ibídem, p. 249.
[18] Ibídem, p. 248.
[19] Ibídem, p. 242.

www.cepchile.cl

cúspide que se dará cuando los dispersos personajes se reencuentran en la venta en que Sancho fue manteado. Enseguida el cura, el barbero y Dorotea urden un plan para sacar a don Quijote de la Sierra Morena. De acuerdo al plan, Dorotea, que ha leído muchos libros de caballería, dirá que ella es la princesa Micomicona, y le pedirá a don Quijote que salga de la sierra para lidiar con Pandafilando de la Fosca Vista, un descomunal gigante que se ha acaparado de su reino.

2.5. *Los dobles juegos de Sancho*

A partir de esta conspiración y del regreso de Sancho a la Sierra Morena con el cura, el barbero y Dorotea, se da una serie de cambios en la forma y el fondo de la relación entre don Quijote y Sancho, y de ambos con los demás. Sancho le miente a don Quijote, diciéndole que ha estado con Dulcinea y que le ha entregado la carta o una versión recordada de ella. Sancho en sus mentiras entra incluso en detalles muy precisos: "sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa"[20]. Don Quijote sospecha que Sancho miente, pero no quiere saber demasiado. "Me parece que fuiste y viniste por los aires", le dice, "pues poco más de tres días has tardado en ir y venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí allá más de treinta leguas"[21]. Pero como no quiere sacar conclusiones que no le convienen, don Quijote concluye que Sancho ha sido ayudado por encantadores amigos.

Hay otra novedad que se da con el regreso de Sancho y su séquito a la Sierra Morena. No solo se urde un plan para engañar a don Quijote, presentándole una princesa Micomicona que responde a todas sus fantasías, creándole un espectáculo compatible con estar viviendo dentro de una novela de caballería, como lo harán en forma mucho más elaborada los Duques en la Segunda Parte. Hay en este engaño un importante matiz. A diferencia de los espectáculos de los Duques, Sancho se volverá cómplice del engaño, sabrá que la princesa Micomicona es Dorotea. Pero eso no le impedirá estar feliz de que, al matar al gigante enemigo de la princesa, don Quijote acceda a un reino, y esté por tanto en condiciones de proveerle a Sancho una ínsula. Por un tiempo, Sancho había temido que don Quijote quisiera ser arzobispo.

[20] Ibídem, p. 312. Será recurrente en el libro la tendencia a atribuirle rasgos hombrunos a Dulcinea y a otras mujeres idealizadas por don Quijote. Los Duques harán que un hombre se disfrace de Dulcinea, y después de la Condesa Trifaldi. Este humor travesti de Cervantes es uno de los muchos expedientes usados para reducir los sueños de don Quijote al chacoteo de la comedia de golpes y porrazos.

[21] Cervantes, *Don Quijote, op. cit.*, p. 313.

www.cepchile.cl

3. Las características de la amistad

3.1. *Un proyecto de vida compartida*

Cuando bajan de la Sierra Morena y llegan de nuevo a la venta (a la que Sancho rehúsa entrar, dado el manteamiento que allí sufrió), ya están dadas las principales características de la amistad de don Quijote y Sancho.

Es una amistad en que un amigo ha invitado a otro a su proyecto de vida, porque necesita un testigo, un cómplice: ¿qué son sus hazañas si no hay un testigo común a todas ellas? Un proyecto de vida que nace de un acto de voluntad. Como dice don Quijote al ama y la sobrina, ". . . será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea"[22].

Es un proyecto que como estrategia de vida, como terapia para la vida, privilegia la "buena esperanza a la ruin posesión". "Lea esos libros" le aconseja don Quijote al Caballero del Lago, cuando le explica las bondades de las novelas de caballería, "y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala"[23]. Es así como don Quijote se construye una vida como antídoto a las tristezas y las frustraciones que lo han agobiado como solterón cincuentón, sumido en la pobreza. En cuanto a Sancho, él también siente el llamado de la ilusión y la esperanza. "Sancho nací y Sancho pienso morir" dice, "pero si con todo esto, de buenas a buenas, sin mucha solicitud y sin mucho riesgo, me deparase el cielo alguna ínsula, o otra cosa semejante, no soy tan necio, que la desechase; que también se dice 'cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla', y 'cuando viene el bien, mételo en tu casa' "[24].

Es un proyecto de vida, éste, que privilegia el pasado, la edad de oro en que todo era paz y todos compartían todo, en que los caballeros andantes imponían el bien con su lanza mostrándole la cara al enemigo, porque no existían esos viles y mezquinos cañones que son disparados desde un miserable escondite.

3.2. *La complicidad en el entendimiento*

La estrategia para vivir este proyecto de vida tan contra viento y marea es una que se da espontáneamente entre don Quijote y Sancho. Es una estrategia de complicidad para adecuar la realidad a los requerimientos de la voluntad y del deseo, una especie de pacto epistemológico tácito.

[22] Ibídem, p. 592.
[23] Ibídem, p. 511.
[24] Ibídem, p. 579.

www.cepchile.cl

Nunca en forma absoluta, sino lo suficiente para seguir disfrutando. La complicidad que se va urdiendo se va dando en forma espontánea, como reacción a una y otra experiencia nueva.

Muchas veces se da a regañadientes. Por ejemplo don Quijote insiste en que Sancho acepte que la bacía de barbero es el yelmo de Mambrino. Sancho va cediendo y acepta que al menos es un "baciyelmo". Pero don Quijote le devuelve la mano sólo a medias. Rehúsa confirmar que la albarda que Sancho le ha arrebatado al barbero es un jaez de caballo, como sostiene Sancho para justificarse. "A mí albarda me parece", dice don Quijote, en medio de la batahola epistemológica que se da en la venta sobre el tema, antes de que se decida llegar a la verdad en forma democrática, sometiendo la cuestión a un voto secreto[25].

Esa complicidad ante los hechos, para interpretar qué es verdad, la van improvisando don Quijote y Sancho una y otra vez.

Nunca más que cuando los Duques prueban su credulidad proveyéndoles de espectáculos sacados de novelas de caballería, como el de la condesa Trifaldi y sus doce dueñas, que han sido encantadas por el gigante Malambruno, en virtud de lo cual les han crecido barbas. Como el reino de Candilandia donde está Malambruno queda a tres mil leguas, don Quijote y Sancho se montarán en Clavileño, un caballo de madera que, regido por una clavija en el cuello, cubre grandes distancias en pocos instantes. Al volver del "viaje", Sancho dice haber visto cosas extraordinarias. Dice que desde las alturas, vio la tierra "y pareciome que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas"[26]. Enseguida Sancho se vuelve aún más extravagante, entrando con sus mentiras en detalles tan insólitos como precisos. "Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas", dice

> [Y] en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui cabrerizo, que así como las vi, me dio una gana de entretenerme con ellas un rato, que si no la cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo ¿y qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar ni pasó adelante[27].

Don Quijote lo escucha atónito. Él ha tenido una experiencia solo, sin el testimonio de Sancho: su bajada, atado a una soga, a la cueva de

[25] Ibídem, p. 467.
[26] Ibídem, p. 863.
[27] Ibídem, p. 863.

www.cepchile.cl

Montesinos, donde se encontró con personajes de novelas de caballería y también con Dulcinea del Toboso, transformada en ruda labradora: todos en la cueva estaban bajo el encantamiento de Merlín. Sancho intuye que la visión de la cueva tiene que ser falsa, porque la labradora que don Quijote cree es Dulcinea encantada, es una mujer que él al azar identificó a don Quijote como Dulcinea sólo para sacarse del apuro de que nunca cumplió su embajada y nunca la vio. Don Quijote por su parte sabe que Sancho montado en Clavileño no pudo haber visto lo que dice. Es así que don Quijote toma a Sancho a un lado y le propone, no sin ironía, un pacto epistemológico, esta vez explícito. "Sancho" le dice, "pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más"[28].

Más adelante, Sancho observará de cerca a un mayordomo del Duque y le parecerá que su rostro se parece sospechosamente al de la Condesa Trifaldi. Don Quijote no puede negarlo, pero decide no atribuirle demasiada importancia.

> No hay para que te lleve al diablo, Sancho, ni en justo ni en creyente, que no sé lo que quieres decir: que el rostro de la Dolorida es el del mayordomo, pero no por eso el mayordomo es la Dolorida, que a serlo, implicaría contradicción muy grande, y no es tiempo ahora de hacer estas averiguaciones, que sería entrarnos en intrincados laberintos[29].

Sancho no insiste demasiado. Después de todo, la curiosidad mata el gato. Y para quien lo dude, está esa novela dentro de la novela, esa importante novela interior que se llama "El curioso impertinente", y que por contraste ilumina lo que es la amistad de don Quijote y Sancho y su forma de entender el mundo.

3.3. *La importancia de no saber demasiado*

En "El curioso impertinente", Anselmo duda, sin causa alguna, de la lealtad de la bella Camila, su mujer perfecta. En realidad no es tanto que dude, sino que quiere ver comprobado ante testigos, y más allá de cualquier duda, que ella le es férreamente leal, que ella es tan perfecta como parece. Por eso le pide a Lotario, su mejor amigo, un descomunal favor. Que él trate de seducir a Camila. Que trate y falle, claro. Anselmo desarrolla la teoría de que no es comprobada la virtud de una mujer hasta ser probada.

[28] Ibídem, p. 865.
[29] Ibídem, pp. 878-879.

www.cepchile.cl

> ¿Qué mucho que esté recogida y temerosa la que no le dan ocasión para que se suelte, y la que sabe que tiene marido que en cogiéndola en la primera desenvoltura la ha de quitar la vida? Así que la que es buena por temor o por falta de lugar, yo no la quiero tener en aquella estima en que tendré a la solicitada y perseguida que salió con la corona del vencimiento[30].

Lotario usa todo argumento a su alcance para disuadir a su amigo, pero Anselmo es incapaz de tener fe sin pruebas. Es incapaz de entender que al poner a prueba al objeto de su fe, al poner a prueba a Camila, ya empaña su virtud. La mujer que no es creída por su marido, por pura que sea, ya es una mujer caída, porque no le basta ser pura a quien no parece serlo, y porque si la opinión de quien más la conoce es mala, poco se puede esperar de la opinión de los demás. Y si es así, ya no tiene nada que perder. No nos sorprende cuando Camila cae en la tentación. *Et ne nos inducat*: no es por nada que pedimos en la oración al Padre no ser conducidos por Él a la tentación. Por conducir a Camila a la tentación, Anselmo abre las compuertas de la desgracia.

Anselmo y don Quijote son la antítesis el uno del otro. Uno está empeñado en no creer. El otro en creer. Anselmo tiene que ver para creer. Para don Quijote, la gracia es creer sin ver. A los mercaderes les dice de la belleza de Dulcinea: "la importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender"[31]. Es que cualquiera cree viendo.

Curiosamente tanto Anselmo como don Quijote forjan profecías autocumplidas. Lo que Anselmo está empeñado en no creer, la pureza de su mujer, finalmente deja de existir por obra suya. Lo que la fe niega, en los hechos se disuelve. En cambio lo que don Quijote está empeñado en creer, cobra, con la complicidad de Sancho y otros, cada vez más vida. Los hechos se le hacen cada vez menos porfiados.

A veces, don Quijote logra construir un mundo a partir de la fe pura, a partir de la pura idea. Así es la construcción de Dulcinea del Toboso, cuya belleza es más insuperable y sólida que cualquier realidad, porque es una construcción de la voluntad hecha de acuerdo a cánones universales:

> [E]n ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes

[30] Ibídem, p. 331.
[31] Ibídem, p. 53.

www.cepchile.cl

> que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas[32].

Más tarde, cuando la Duquesa le pregunta a don Quijote si es verdad que Dulcinea es una invención, ya que se dice que él nunca la ha visto, éste le contesta que no puede ser una invención, porque su figura obedece a todas las convenciones que describen a la dama de un caballero andante,

> [P]uesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje . . .[33]

Cualquier Dulcinea "real" sería, en su inasible individualidad, escurridiza al lado de esta inobjetable e irrefutable Dulcinea ideal.

3.4. *Los vaivenes de la lealtad*

La amistad de don Quijote y Sancho tiene sus puntos altos y bajos. A veces Sancho lo engaña a don Quijote. Lo engaña en cuanto a la embajada a Dulcinea. Después lo engaña cuando dice que la primera labradora que ve es Dulcinea. Persiste en este último engaño durante el resto de la vida de don Quijote. Pero Sancho es insólitamente leal a don Quijote. Cuando Merlín dice que Dulcinea será desencantada sólo cuando Sancho se dé 3.300 azotes, Sancho acepta el reto, por mucho que sepa que no es por encantamiento que Dulcinea parece labradora. Claro que Sancho posterga los azotes y después engaña a don Quijote una vez más, haciéndole creer que se está azotando, cuando no lo está. Don Quijote por su lado engaña a Sancho constantemente con sus promesas de ínsulas: la única diferencia es que el narrador hace que los engaños de don Quijote sean menos explícitos, dándonos lugar a creer que don Quijote no sabe que está engañado a Sancho.

Don Quijote y Sancho son a veces férreamente leales el uno al otro, a veces no. En el fragor de la batalla con frecuencia se ayudan, pero no siempre. Uno tiende a pensar que es Sancho el que se salva mientras pueda, pero don Quijote lo deja en la venta cuando es manteado, y en el incidente del pueblo de los rebuznos, don Quijote huye desvergonzadamente sin ayudar a Sancho, mientras a éste le dan una tremenda paliza. El incidente dará

[32] Ibídem, p. 115.
[33] Ibídem, p. 800.

www.cepchile.cl

lugar a una de las grandes pero breves peleas que tienen don Quijote y Sancho. La peor —la única en que se agarran físicamente— será camino a Barcelona, cuando están discutiendo si los azotes ordenados por Merlín han de ser voluntarios u obligados.

Como en toda amistad, entre don Quijote y Sancho hay intereses en juego. A don Quijote le interesa tener un testigo que convalide su visión, y por último también un criado que le lleve las cosas. A Sancho, le interesa la ínsula, pero aun después de gobernar la ínsula, aun cuando sabe que ya no habrá más ínsulas, opta por seguir con su amo, aun cuando sea en el proyecto pastoril que éste concibe cuando van de regreso al pueblo por última vez. ¡Es que el proyecto de vida que han forjado en común es entretenido, mucho más que quedarse en casa!

Pero con todo, hay una relación contractual de amo y criado entre los dos, y ésta da lugar a repetidas discusiones, en que don Quijote, con visión de empresario acostumbrado al riesgo, insiste que el pago de Sancho sea en base al éxito de las aventuras, y Sancho, con su visión de empleado averso al riesgo, que haya una remuneración fija.

Siendo personajes en tantas cosas tan obviamente parecidos, la gran diferencia entre los dos es justamente que don Quijote es el emprendedor, el creativo, el inventor de las aventuras, y Sancho el seguidor, el que hace a su manera lo que el amo manda. Es en base a esa gran diferencia que, después del pleito entre el bachiller y el licenciado, y antes de asistir a las bodas de Camacho, don Quijote le rinde un conmovedor homenaje a Sancho mientras éste ronca.

> ¡Oh tú, bienaventurado sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra [piensa don Quijote], pues sin tener envidia ni ser envidiado duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores ni sobresaltan encantamientos! Duermes, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia. Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se extienden a más que a pensar tu jumento, que el de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto, contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores. Duerme el criado, y está velando el señor pensando cómo le ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes. La congoja de ver que el cielo se hace de bronce sin acudir a la tierra con el conveniente rocío no aflige al criado, sino al señor, que ha de sustentar en la esterilidad y hambre al que le sirvió en la fertilidad y abundancia[34].

[34] Ibídem, pp. 697-698.

www.cepchile.cl

3.5. *La agonía de la separación*

Estos dos amigos llegan a convivir tanto que comparten las más grandes intimidades. Vomitan el uno sobre el otro. Se curan las heridas. Defecan vestidos mientras duermen, con la esperanza que el otro no se dé cuenta[35]. Pero siempre hay pudor. Respeto por la intimidad del otro. Límite a la peligrosa curiosidad. Respeto por las creencias del otro: se le contradice con mesura cuando corresponde y se le sigue el humor cuando no hacerlo no tiene sentido. Aceptación del otro como es, por mucho que a menudo sea imposible resistir corregirlo. Delicadeza, tino. No es sorprendente entonces que la enormidad de esta amistad se manifieste cuando don Quijote y Sancho son separados, por ser Sancho elegido por los Duques a ser gobernador de la ínsula Barataria.

No es ese un buen momento para quedarse solo don Quijote. Está deprimido: las novelas de cabellaría ya no lo están alejando como antes de la melancolía. ¿Será que en su fuero interno sabe que los Duques lo están engañando? ¿Que sabe o intuye que esos espectáculos nocturnos son falsos? ¿Que la gota que rebalsó el vaso fue hacerle creer que volaba por el cielo montado en un caballo de madera? Una cosa es que él invente la aventura, otra que se la inventen a él. Además tal vez le retumben todavía en el oído las palabras de Sancho, cuando le dice que el rostro del mayordomo es igual al de la Condesa Trifaldi. ¿Sólo el rostro? ¡Sancho ha dicho que la voz también! Pero si lo están engañado, ¿cómo admitirlo, siquiera a sí mismo? Porque, ¿quién sino un desgraciado se prestaría no sólo a ser engañado, sino a hacer un espectáculo delante de cientos de personas, el espectáculo, sobre todo, de ser el único que no sabe que lo están engañado?

En todo caso don Quijote está deprimido por la sola ida de su escudero. "Cuéntase", dice el narrador, "pues, que apenas se hubo partido Sancho, cuando don Quijote sintió su soledad"[36]. Es en esa condición que don Quijote se retira a sus aposentos, habiendo rehusado, por pudor, que lo asistan las cuatro doncellas que la Duquesa le ha ofrecido. Es allí donde se da la escena que, según Nabokov, es la más sublime del libro, la escena en que, desvistiéndose solo, se le suelta una de las medias[37]. "De nuevo

[35] La necesidad de defecar o eructar, como en general los malos olores que emanan del cuerpo, se manifiestan constantemente en la novela como contrapunto al idealismo de los héroes.

[36] Ibídem, p. 879.

[37] Vladimir Nabokov, *Lectures on Don Quixote* (Hartcourt Brace Jovanovich Inc., 1983), pp. 68-69. Nabokov, en estas conferencias que dictó en Harvard en 1951-1952, fue muy severo con la novela, por creerla cruel, hasta sádica, pero sostiene que en esta escena Cervantes se asoma a la cúspide del arte.

www.cepchile.cl

nuevas gracias dio don Quijote a la duquesa", parte el narrador, y continúa que:

> en cenando don Quijote se retiró en su aposento solo, sin consentir que nadie entrase con él a servirle: tanto se temía de encontrar ocasiones que le moviesen o forzasen a perder el honesto decoro que a su señora Dulcinea guardaba, siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros. Cerró tras sí la puerta, y a la luz de dos velas de cera se desnudó, y al descalzarse, ¡oh desgracia indigna de tal persona!, se le soltaron, no suspiros ni otra cosa que desacreditasen la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media, que quedó hecha celosía. Afligiose en extremo el buen señor, y diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata (digo seda verde porque las medias eran verdes)[38].

En esta escena se ve lo vulnerable que es el orgulloso caballero andante. Vulnerable por la fragilidad de las ideas con que sustenta su mundo, vulnerable porque es pobre y porque no tiene más medias, vulnerable sobre todo porque no sabe cuándo ha de ver a su amigo: no vaya a ser que se asiente como gobernador de la ínsula, que el puesto sea vitalicio. Es en esta escena que uno ve la enormidad de la brecha entre el mundo que don Quijote se construye para su proyecto de vida, y la poco promisoria realidad a la que el proyecto se tiene que sobreponer. Es allí donde apreciamos la inmensidad del acto de voluntad de don Quijote y de sus hazañas.

En realidad en sus días a solas con los Duques, don Quijote lo pasa pésimo. Es asediado con majadera insistencia por la bella Altisidora, que dice morir de pasión por él, poniendo a prueba su lealtad a Dulcinea. Es atacado por gatos que invaden su aposento y que le arañan la cara. Después es atacado hasta por la misma Duquesa. Sin Sancho, la vida de don Quijote en el castillo de los Duques es una catástrofe.

¿Qué es de Sancho Panza mientas tanto? Al comienzo Sancho está demasiado concentrado en el buen gobierno de su ínsula para extrañar demasiado a su amo. Pero no hay duda que está feliz cuando de don Quijote recibe una carta.

Sancho desde luego sorprende a todos con la sabiduría salomónica con que toma sus decisiones. Algunos dirán que Sancho simplemente demuestra que cualquiera puede gobernar cuando le dan la oportunidad, que el carisma es producto del poder, y no al revés como a veces se cree. Pero

[38] Cervantes, *Don Quijote, op. cit.*, pp. 881-882.

www.cepchile.cl

en realidad las decisiones que toma Sancho al dirimir disputas son mucho más sensatas que las qué él le ha visto a su propio amo en el transcurso de las aventuras. Claro que Sancho también es engañado por los Duques: los habitantes de la ínsula tienen instrucciones de obedecerlo y de hacerlo creer que él es efectivamente el gobernador. ¿Pero no es así el poder? ¿No son así los cortesanos siempre hasta que alguien ose decir que el emperador va desnudo?[39]

En todo caso la gloria de ser gobernador se esfuma para Sancho cuando a la ínsula le declaran la guerra. El gobernador no tiene espíritu bélico. Se escapa y huye hacia el castillo de los Duques, para juntarse otra vez con don Quijote. Antes de llegar, ya de noche, Sancho, montado en su rucio, cae de repente "en una honda y escurísima sima"[40]. Cae ileso, pero no encuentra la salida. Se asusta. En la soledad de la noche, se lamenta de la vana ambición que lo ha llevado a querer ser gobernador, en vez de ser fiel a sí mismo, y empieza a extrañar a don Quijote como nunca. "¡Válame Dios todopoderoso!" dice entre sí y continúa:

> Ésta que para mí es desventura, mejor fuera para aventura de mi amo don Quijote. Él sí que tuviera estas profundidades y mazmorras por jardines floridos y por palacios de Galiana, y esperara salir de esta escuridad y estrecheza a algún florido prado; pero yo sin ventura, falto de consejo y menoscabado de ánimo, a cada paso pienso que debajo de los pies de improviso se ha de abrir otra sima más profunda que la otra, que acabe de tragarme[41].

Felizmente, es justamente don Quijote quien lo rescata. Al fin el amo y el escudero se reencuentran. Ya no se han de separar.

3.6. *La libertad compartida*

Pronto después, don Quijote les explica a los Duques que es tiempo de partir: la caballería andante lo llama. En realidad, con los Duques, don Quijote y Sancho han vivido una profunda contradicción, de la cual don Quijote parece estar tomando conciencia. En vez de vivir libres, de acuerdo

[39] En *El otoño del patriarca*, Gabriel García Márquez encarnará una versión moderna de esa pregunta. Inventará a un centenario dictador que se cree omnipotente porque sus súbditos por astucia lo aclaman como tal. Él no sabe que hasta las noticias que ve en su televisor son inventadas por sus cortesanos.

[40] Cervantes, *Don Quijote, op. cit.*, p. 968.

[41] Ibídem, p. 970.

www.cepchile.cl

a su voluntad (o la de Rocinante, ya que en la novela es el caballo el que generalmente decide donde ir)[42], don Quijote y Sancho han sido los esclavos de una representación montada por los Duques para engañarlos.

Don Quijote, como buen hombre del Renacimiento, efectivamente ve el mundo como una representación, una comedia: le explica a Sancho que lo es después del episodio de la carreta de los representantes. Pero para don Quijote la bondad de ese hecho está en que por consecuencia, él puede decidir qué papel actuar. De allí la emocionada alabanza a la libertad que le hace don Quijote a Sancho cuando finalmente se liberan de los Duques, expresando emociones muy parecidas a las que ha tenido Sancho al renunciar a la gobernación, mostrando que en el fondo los dos tienen los mismos valores. Los dos valoran sobre todo la autonomía, la libertad, la sensación de independencia que les da la búsqueda de aventuras al azar. Es por esa independencia que ya dos veces han salido, como niños chicos, en la noche de su pueblo, sin despedirse de sus familias. Es por esa independencia que han estado dispuestos a sufrir tantas penurias. Esa independencia la han traicionado mientras han vivido con los Duques. Para vivir en lujo y comodidad, han cambiado un mundo hecho a su voluntad, por un mundo creado y representado por los Duques. Por eso al liberarse de los Duques un aliviado don Quijote dice:

> La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que pueda venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí

[42] Las aventuras de don Quijote son un acto de voluntad pero también uno de entrega, sobre todo de rechazo al cálculo, a la reflexión. Entrega al heroísmo pero también al noble azar, representado, muchas veces, por los caprichos de Rocinante. Desde su primera salida, todavía sin Sancho, don Quijote "prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras" (p. 35). Más adelante, cuando don Quijote se hace del yelmo de Mambrino, él y Sancho "subieron a caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras sí la de su amo, y aún la del asno, que siempre lo seguía por dondequiera que guiaba, en buen amor y compañía" (p. 192). Y cuando hallan la maleta con los escudos de oro en la Sierra Morena, es porque andaban "sin llevar otro camino que aquel que Rocinante quería —que era por donde él podía caminar—" (p. 216), un ejemplo de los réditos que da el arrojo sin cálculo del caballero andante y su escudero.

www.cepchile.cl

> que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo![43]

Claro que el ideal de don Quijote de no deberle nada a nadie es difícil de sostener cuando se tiene sólo un par de medias.

3.7. *Las representaciones de la voluntad y la muerte*

La vida es representación y comedia pero termina en la muerte, el fin de la comedia. Don Quijote y Sancho habían discutido la idea a fondo, más o menos a mitad camino, cuando todavía tenían tantas aventuras por delante:

> ¿[No] has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos de ella, quedan todos los recitantes iguales.
> —Sí he visto —respondió Sancho.
> —Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.
> —Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura.
> —Cada día, Sancho —dijo don Quijote—, te vas haciendo menos simple y más discreto[44].

[43] Cervantes, *Don Quijote, op. cit.*, pp. 984-985.
[44] Ibídem, pp. 631-632.

www.cepchile.cl

Esta entretenida discusión viene a la mente cuando don Quijote y Sancho vuelven a su pueblo por última vez. Pronto, don Quijote se enferma y entiende que morirá. Muchos lectores objetan que en ese momento, don Quijote reniegue de la caballería andante, diga que no es caballero andante y se arrepienta ante su confesor de haber pretendido serlo.

No comparto la objeción. Es que se acabó la comedia: *¡la comedia e finita!* Es muy lógico dentro de sus propios términos, que don Quijote reniegue de una profesión conquistada por acto de voluntad, que le ha dado un gran proyecto de vida, pero que no le sirve al morir. Finalmente lo que hay que confesar es el papel que uno jugó, la máscara que uno se puso, para disfrazar la calavera, y eso es lo que hace don Quijote. El concepto de que haya que confesar y deponer todo lo que uno fue, o todo lo que con la voluntad uno quiso ser, está en el Renacimiento, está en el barroco español de la Contra Reforma, está en la sabiduría de vida y de muerte de todos los pueblos en todas las épocas. Por eso creo que los lectores que critican a don Quijote por botar la toalla al morir están equivocados: sea o no la forma en que uno quiera morir, tiene su lógica implacable.

También creo equivocados a los lectores que critican a Sancho Panza por no estar a la altura de la muerte de su amigo. Mientras que un don Quijote moribundo se acuerda de Sancho al escribir su testamento, Sancho no muestra el dolor que algunos lectores le exigen.

> Cerró con esto el testamento y, tomándole un desmayo, se tendió de largo a largo en la cama. Alborotáronse todos y acudieron a su remedio, y en tres días que vivió después de este donde hizo el testamento se desmayaba muy a menudo. Andaba la casa alborotada, pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto[45].

Sancho no muestra todo el dolor que algunos le exigen, pero ¿quién no se alegra al heredar? La gracia de esta gran amistad de don Quijote de la Mancha y Sancho Panza es que es una amistad real, de dos individuos de carne y hueso, y no la amistad de dos estereotipos —el gordo y el flaco, el realista y el idealista, el sensato y el temerario— de una leyenda que parece haber sido urdida por lectores que no llegaron más allá del episodio de los molinos de viento. □

[45] Ibídem, p. 1104.

www.cepchile.cl

EL DIÁLOGO DE QUIJOTE Y SANCHO

Carlos Fuentes

Quijote y Sancho —advierte Carlos Fuentes en este ensayo— hablan dos estilos opuestos, y de su encuentro surge el lenguaje propio de la novela, un malentendido constante que convierte a Dulcinea-Aldonza en "Miss Understanding", pero que, gracias a ello, nos permite acceder a la pedagogía misma de la novela: un lenguaje ilumina otro lenguaje. Este triunfo de las palabras como corona de la imaginación pasa sin embargo por el descubrimiento de la novedad del libro y la lectura. Así como en la novela de Cervantes entran y salen de las historias los protagonistas y los narradores, los historiadores y los traductores, así entran y salen ahora los *lectores*. De ser lector de textos anteriores, don Quijote se transforma de esta manera en autor de un nuevo texto cuya vida depende del *siguiente* lector de la novela de Cervantes.

Carlos Fuentes. Escritor mexicano, nació en Panamá en el año 1918. Su obra ha sido galardonada con los premios Miguel de Cervantes (1987), Príncipe de Asturias (1994), Xavier Villaurrutia (1976) y Rómulo Gallegos (1977), entre muchos otros reconocimientos y distinciones. En 1993 fue condecorado con la Orden al Mérito de Chile, en grado de Comendador. Fundó y dirigió con Emanuel Carballo la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1958), fue redactor del *El Espectador* (1959-1960) y es colaborador de importantes publicaciones en EE. UU., Europa y Latinoamérica. Dirigió, junto con Octavio Paz, la Colección Literaria Obregón. Fue embajador de México en Francia (1972-1978) y profesor en las universidades de Pennsylvania, Columbia, Cambridge, Princeton y Harvard. Autor de una vasta obra en la que se incluyen ensayos (*Cervantes o la crítica de la lectura, La nueva novela hispanoamericana, Tiempo mexicano, El espejo enterrado, Geografía de la novela* y *Los 68*) y numerosas novelas y cuentos. Entre ellos, *La región más transparente* (novela, 1958), *Los días enmascarados* (cuentos, 1959), *La muerte de Artemio Cruz* (novela, 1962), *La cabeza de la hidra* (novela, 1978), *Gringo viejo* (novela, 1985), *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *La silla del águila* (2003), *Las buenas conciencias* (novela, 2004), *Inquieta compañía* (cuentos, 2004).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

El diálogo de Quijote y Sancho es entre la épica caballeresca intemporal y la picaresca radicada en el aquí y el hoy. La interacción de los personajes subordina ambos géneros, pero los revitaliza al relativizarlos en el roce con los demás géneros presentes en el *Quijote*: el pastoril, el morisco, la novela de amor, la balada, la novela italiana, la novela bizantina: todas las voces narrativas previas al *Quijote* encuentran su foro dialogante en el *Quijote*.

Cervantes, sin embargo, va mucho más allá de este cruce genérico para darle la máxima amplitud, fundándola, a lo que consideramos, con justicia, la primera novela moderna.

Al pasar del género establecido o canónico al dinámico diálogo de géneros, Cervantes introduce también la incertidumbre autoral. ¿Quién escribe la novela que leemos? ¿Un tal Cervantes, más versado en desdichas que en versos, cuya *Galatea* ha leído el cura que hace el escrutinio de los libros de don Quijote? ¿Un tal de Saavedra, mencionado por el Cautivo con admiración, a causa de los hechos que cumplió por alcanzar la libertad? ¿O se debe la autoría al agónico quehacer del historiador arábigo y manchego Cide Hamete Benengeli, quien vierte al castellano los papeles de un anónimo traductor morisco: un relato rescatado, casi, del basurero? ¿O será el verdadero autor del *Quijote* el villano usurpador Alonso Fernández de Avellaneda, autor de la versión apócrifa que se convierte en parte de la segunda parte de la novela cuando obliga a don Quijote a cambiar de ruta y seguir a Barcelona a fin de denunciar la farsa de Avellaneda y demostrar que él, "Don Quijote, es el verdadero personaje real del Quijote? O será enmascarado autor de la novela Ginés de Pasamonte, galeote liberado por don Quijote y "por otro nombre llamado" Ginesillo de Parapilla, personaje transformista que vuelve a aparecer como el titiritero Maese Pedro y a quien Francisco Rico, en su magnífica edición del libro, identifica como el aragonés Jerónimo de Pasamonte, "a quien Cervantes conoció" y candidato, añade Rico, a ser precisamente el que se oculta tras el seudónimo de Avellaneda el pícaro.

Pero cuidado, que esta autoría podría extender a toda la familia de La Mancha, la vasta descendencia del *Quijote* en el *Tristram Shandi* de Sterne, en las andanzas de *Jacques y su amo* de Diderot, en las Quijotitas que creen a pie juntillas todo lo que leen: novelas góticas en Jane Austen, folletines románticos en Mme. Bovary... Hijos de La Mancha son, al cabo, todos los novelistas contemporáneos que rescatan la herencia del *Quijote,* la menospreciada herencia que evoca Milan Kundera, la tradición que se autocelebra como ficción, consagra su génesis ficticia, se sabe hija de otros libros, es reflexiva, lee al mundo y lo dice, parte de la inexperiencia y lo admite, hasta

www.cepchile.cl

aterrizar en *Pierre Menard autor del Quijote,* que es la manera como Borges nos indica que, al cabo, el autor del *Quijote* eres tú, hipócrita lector, mi semejante y mi hermano. Somos nosotros, los que al leerla, le damos su actualidad a la novela de la incertidumbre no sólo autoral, sino nominal.

Sí, incierto nombre: también el *Quijote* acentúa su libre incertidumbre a través de un verdadero carnaval onomástico, en el que no sabemos a ciencia cierta si don Quijote, en la vida civil, es Quixano, Quixana o Quezada, como en el modo pastoril es Quijotiz, y en otros pasajes caballerescos, el Caballero de los Leones y el Caballero de la Triste Figura. Lo cierto es que quien entra a la esfera de don Quijote, cambia de nombre y aun el centro de estabilidad nominativa, que es Sancho Panza, es un multiplicador de apelativos: convierte al fiero Fortinbrás en el Feo Blas, a Cide Hamete Benengeli en Berengena y al yelmo de Mambrino en bacín del barbero Malandrino.

La Condesa Trifaldi se transforma en Tres Faldas, Tres Colas, Condesa Lobuna y Condesa Zorruna. Mas, ¿no ha sido el propio Quijote, en tesitura épica, quien ha abierto la puerta al festival onomástico con su invocación temprana de héroes con nombres tan estrafalarios como Lepolemo Caballero de la Cruz, Platir hijo del emperador Primaleón, enfrentados a enemigos, reales e imaginarios, que multiplican la adjetivación delirante de Don Quijote: gente endiablada y descomunal, fementida canalla, a la cual sólo puede vencer Don Quijote, émulo de Alifanfarón de la Trapobana y Pantapolín del Arremangado Brazo?

La novela moderna, nos explica Victor Schlovsky, nace a partir de la estratificación del lenguaje que deja de ser único y comprensible para todos y admite, en cambio, la diversidad del habla, mediante el reprocesamiento de todos los niveles del lenguaje. Esta posibilidad, que le es negada a la épica y a la tragedia, es lo propio de la novela: los personajes ya no se entienden entre sí. Se entienden Aquiles y la Amazona Pentesilea, incluso se entienden Ulises y la diosa Calipso. Pero no se entienden Mme. Bovary y su marido, ni Ana Karenina y el suyo.

Quijote y Sancho hablan dos estilos opuestos y de su encuentro surge el lenguaje propio de la novela, un malentendido constante que convierte a Dulcinea-Aldonza en *Miss Understanding*, señorita incierta pero que, gracias a ello, nos permite acceder a la pedagogía misma de la novela: un lenguaje ilumina a otro lenguaje. Nadie es dueño absoluto, como en el pasado pudo ocurrir, de las palabras.

Este triunfo de las palabras como corona de la imaginación pasa por el descubrimiento de la novedad del libro y de la lectura.

Don Quijote es un lector de todos los libros que se convierte en libro leído por todos los lectores. Ya desde la primera parte, Quijote habla de

www.cepchile.cl

"el sabio que habrá de escribir esta historia". Ya vimos la pluralidad autoral que nos ofrece el libro de don Quijote. Pero hay un momento en el cual el problema ya no es *quién* escribió el libro sino quién lo *leyó*, lo *lee* y lo *leerá*. Ese momento ocurre cuando don Quijote, el lector afiebrado, se sabe leído e impreso. Don Quijote deja atrás sus propias lecturas y es perseguido por su propio libro. Al cabo, el libro lo alcanza y se convierte en él. El personaje don Quijote se transforma en el libro *Don Quijote*.

Si en la primera parte don Quijote puede preguntar: ¿Quién me escribe?, en la segunda puede exclamar: ¡Soy escrito!

Unidos para siempre el personaje y su libro, de este ayuntamiento nace *el lector del libro.* El lector del *Quijote* aparece necesariamente cuando se rompen las fronteras narrativas del libro y desaparecen las cercas que separaban al narrador de lo narrado y al lector de lo leído.

Así como don Quijote no escribe nuevos libros de caballerías sino que los vive, para seguirlos leyendo debe actuarlos pero para seguir viviendo va a necesitar al lector de su propia épica cómica.

Así como en la novela de Cervantes entran y salen de las historias los protagonistas y los narradores, los historiadores y los traductores, así entran y salen ahora *los lectores*.

De ser lector de textos anteriores, don Quijote se transforma de esta manera en autor de un nuevo texto cuya vida depende del *siguiente* lector de la novela de Cervantes.

Porque el lector sabe algo que no conoce el autor: el lector conoce el futuro.

Nosotros somos parte del futuro que no conoció Cervantes: somos la actualidad legible de la novela *Don Quijote.* □

www.cepchile.cl

DON QUIJOTE, AUTOR DE CERVANTES

Alberto Manguel

Alberto Manguel, autor de una *Historia de la lectura*, se refiere en este artículo al auto-referimiento o juego de espejos en el *Quijote* de Cervantes. Ficción y realidad, desde un punto de vista narrativo, son intercambiables, y la verdad de la realidad como la verdad de la ficción dependen de nuestra voluntad como lectores. Nunca leemos un arquetípico original, sino una traducción de ese original vertido al idioma de nuestra experiencia, voz y lugar en el mundo. Milagro que Borges nos aclarara en 1939, en un texto ya clásico: "Pierre Menard, autor del Quijote".

ALBERTO MANGUEL nació en Buenos Aires, Argentina, en 1948. Crítico literario, ensayista, colaborador habitual en importantes diarios y revistas de distintas ciudades del mundo, ha dirigido seminarios sobre literatura en universidades de Europa, Canadá y Estados Unidos. Su obra, editada en castellano por Alianza Editorial, comprende las antologías *Las puertas del paraíso: Antología del relato erótico,* y *Aguas negras: Antología del relato fantástico*. Ha publicado también *Guía de lugares imaginarios*, en colaboración con Gianni Guadalupi, al estilo de las guías de viaje del siglo XIX, y las novelas *La Puerta de marfil* y *Noticias del extranjero*. Entre sus ensayos se cuentan *En el bosque del espejo*, sobre las palabras y el mundo; *Una historia de la lectura*, acerca del papel del lector —coeditado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Alianza Editorial— y *Leer imágenes*, en el que indaga sobre otras formas de lectura. Ha sido distinguido con numerosos galardones como el de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras (Francia, 1996), el McKitterick First Novel (Reino Unido, 1992) y el de la Asociación de Escritores Canadienses. Creador de seriales y adaptaciones para radio y televisión, y de la obra teatral *The Kipling Play*. Actualmente reside en Francia; ha vivido en Italia y Canadá y desde 1988 es ciudadano canadiense.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Entre las muchas maravillas que nos depara *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* hay una, que si no más misteriosa que las otras, es, al menos para mí, más desconcertante. Todos (aún quienes no han leído el libro) saben quién es Don Quijote. A su lado, Cervantes es casi fantasmagórico, un personaje mucho menos importante de la obra, un intruso que de vez en cuando comenta y opina sobre la acción, un desocupado lector que un día halló un bulto de papeles en un mercado de Toledo y se lo hizo traducir para así dar a luz las aventuras del iluminado caballero. Cervantes, digo, es un personaje menor que cede con los años sus características físicas al héroe de la historia. A partir del siglo diecinueve, la transformación es definitiva, y los ilustradores del *Quijote* entienden que ambos son idénticos. El Don Quijote lampiño de los primeros grabados se esfuma y aparece en cambio un caballero que usurpa los rasgos cervantinos: su "rostro aguileño . . . nariz corva . . . barbas de plata . . . dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y ésos mal acondicionados y peor puestos . . . el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño . . . algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies . . ." Esta descripción que Cervantes hace de sí mismo a los 66 años de edad, es la de Don Quixote frisando los 50: "seco, avellanado, antojadizo . . . de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro". La creación artística cobra cuerpo y experiencia, mientras que su autor permanece inmutable en el tiempo, inalterable como un frontispicio.

Es posible que Cervantes sospechara tal destino. Cuando en el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero purgan la biblioteca de Don Quijote y encuentran, junto al *Cancionero* de López Maldonado, la inconclusa *Galatea* de Miguel de Cervantes, ocurre la primera instancia de este juego vertiginoso: Cervantes existe porque Don Quijote lo ha leído, y *La Galatea* se salva porque el cura dice ser, desde hace muchos años, gran amigo del autor. Y aquí el lector se encuentra ante un primer abismo: si las páginas que está recorriendo son ficción, entonces el autor de esas páginas pertenece a esa ficción; y aquel que las está leyendo (el lector partícipe en la historia) no reside ya en el mundo de cosas tangibles sino en un círculo de existencias imaginarias cuya permanencia depende sólo de un acto de fe —fe en la realidad de esa ficción.

Cervantes (o esa figura imaginaria que llamamos Cervantes) da varias vueltas de tuerca más a esta maquinaria ficticia. Cuando al cabo de apenas ocho capítulos, y en la mitad de una aventura, Cervantes confiesa no saber proseguir con la historia de su caballero, ocurre un milagro. Hallándose un día en el Alcaná de Toledo, dice Cervantes, encuentra un cartapa-

www.cepchile.cl

cio lleno de papeles escritos en caracteres arábigos y, puesto que no sabe leerlos, busca un morisco aljaimado (es decir, un moro que habla castellano) para que se lo traduzca. Descubre entonces que el manuscrito es de un tal Cide Hamete Benengeli, y que narra la continuación de la historia de Don Quijote. Es decir: dependiendo de nuestro punto de partida, Cide Hamete Benengeli escribe la historia de Don Quijote que un morisco de Toledo traduce para Cervantes, ese Cervantes que es un personaje en los capítulos que la preceden; o, el personaje Cervantes, autor de un libro que se encuentra en casa de Don Quijote, se hace contar la historia de lo que sigue a las primeras aventuras del caballero, por un traductor que puede leer el manuscrito de un autor árabe que escribe en aljaimía, es decir, un texto morisco en lengua romance, transcrito en caracteres árabes. El libro que lee el lector de Don Quijote es uno que, por donde se lo abra, englute la realidad y la vuelve ficción, para hacerla más real. "Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas," dice Don Quijote al descubrir el apócrifo *Quijote* de Avellaneda en una imprenta de Barcelona, en el capítulo 62 de la segunda parte. Cervantes (y Don Quijote) reconocen esta regla esencial de la literatura: hay grados de verdad a los cuales sólo podemos llegar a través de la ficción.

Hasta tal punto asume la ficción de Cervantes la realidad para hacerla "más verdadera", que acaba por canibalizarse a sí misma. En el segundo capítulo de la segunda parte, el bachiller Carrasco hace saber a Sancho que sus aventuras están contadas en un libro (que Carrasco ha leído en Salamanca, universidad seria si las hay) "con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*". Al oír esto, Sancho se hace cruces espantado: reacción similar debe tener el lector para quien, si la primera parte del libro que tiene entre las manos ha sido leído por los personajes de la parte que está leyendo ahora, él, lector de carne y hueso, es también parte de ese acuerdo, de esa treta, de ese mundo imaginario, fantasma entre los fantasmas, dependiente no de sus propias acciones sino de los sueños de otro que ahora es polvo y cenizas y que alguna vez se llamó Miguel de Cervantes Saavedra.

Este método de auto-referimiento o juego de espejos (que Gide, inspirándose en un término de la heráldica, llamó "mise-en-abyme"), es antiquísimo.

En la corte de Alcino, en el octavo libro de la *Odisea*, un huésped extranjero, a quien el rey ha acogido, oye al poeta Demódoco (ciego como

www.cepchile.cl

dicen que era Homero) cantar la lucha entre Ulises y Aquiles en Troya; nadie sabe que el huésped es Ulises quien, al escuchar cantar sus propias hazañas, oculta su cara bajo su capucha para que no lo vean llorar. Homero ofrece a Demódoco (su Cide Hamete) la autoría de la *Ilíada* como Cervantes otorgó a Cide Hamete la de la primera parte del *Quijote* y hace que Ulises (como Don Quijote en la segunda parte) la escuche narrar, emocionado.

Chaucer, en los *Cuentos de Canterbury*, se incluye a sí mismo entre sus peregrinos y se hace contar una de las narraciones. Pero la cuenta tan mal y de forma tan torpe, que sus compañeros de viaje le piden que la interrumpa. La ficción de Chaucer contiene a Chaucer, pero un Chaucer inepto, tal como la biblioteca de Don Quijote incluye a Cervantes, pero un Cervantes inconcluso, salvado por el cura sólo por su amistad, no por su genio literario.

Borges, en un pequeño ensayo sobre las magias parciales del *Quijote*, publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1949, propuso otras: el caso de Hamlet, que hace representar a los actores en la corte de Elsinore una obra titulada *La ratonera* que es, más o menos, la tragedia de *Hamlet*; y el *Ramayana*, el poema de Valmiki escrito en sánscrito hacia el cuarto siglo a.C., en cuyo último libro un extraño asceta enseña a leer a los hijos de Rama: el asceta es Valmiki, el libro en el que estudian, el *Ramayana*.

Dicho de otro modo: ficción y realidad son, desde un punto de vista narrativo, intercambiables, y la verdad de la realidad como la verdad de la ficción dependen de nuestra voluntad como lectores. El texto fija una verdad narrativa; el lector impone otra o la misma que desdobla, extiende, refleja y transforma la de la página escrita. Borges, en un texto hoy clásico, nos aclara el milagro.

Un cierto día de septiembre de 1939 en Buenos Aires (Byrd estaba por comenzar su tercera expedición antártica y las primeras cartas "vía aérea" desde Inglaterra acababan de llegar a las costas porteñas) los pocos lectores suscriptos a la revista *Sur* leyeron un breve texto firmado "Jorge Luis Borges" en el que se alababa con fervor crítico la obra de un tal Pierre Menard. Algunos amigos felicitaron a Borges con más lealtad que entusiasmo; un viejo colega, con ejemplar pedantería, le dijo que sus comentarios sobre Menard, si bien justos, no decían nada sobre Menard que no se hubiese dicho antes. Ni los distraídos lectores de *Sur*, ni los atentos amigos del autor, ni la directora de la revista, la perspicaz Victoria Ocampo, tal vez ni siquiera el propio Borges, se dieron cuenta que aquella publicación marcaba una de las pocas fechas esenciales de la historia de la literatura. Tal inaten-

www.cepchile.cl

ción no hubiera sorprendido a Borges quien trece años más tarde, en un artículo llamado "El pudor de la historia" declararía: "Yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas".

"Pierre Menard, autor del *Quijote*" nació con voluntad de fracaso. Los hechos que lo engendraron son harto conocidos. Durante la Navidad de 1938, Borges se hirió la frente con el borde de una ventana abierta. La herida se infectó y durante varias semanas los médicos creyeron que moriría de septicemia. Cuando empezó a reponerse, temió haber perdido sus capacidades mentales y dudó poder volver a escribir. Hasta aquel momento había publicado poemas y reseñas literarias. Pensó que si probaba escribir una reseña y no lo lograba, se sentiría incapacitado para siempre. Pero si trataba de hacer algo nuevo, algo que no había intentado antes, y fallaba, no juzgaría el fracaso tan grave y quizás el hecho mismo lo prepararía para la severa revelación final. Decidió escribir un cuento. El resultado fue "Pierre Menard...".

Pierre Menard es el lector ideal, el hombre que quiere rescatar un texto volviéndolo a crear tal como su autor lo concibió. Borges explica: "No quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes". Que en última instancia la tarea sea imposible, que el texto reimaginado sea ahora (a pesar de la coincidencia formal entre los dos) de Menard y ya no de Cervantes, es la lección implacable que aguarda a cada lector. Nunca leemos un arquetípico original: leemos una traducción de ese original vertido al idioma de nuestra propia experiencia, de nuestra voz, de nuestro momento histórico y de nuestro lugar en el mundo, como los lectores de Cervantes leyeron no una crónica de Cide Hamete Benengeli, sino un texto traducido al vocabulario castellano de inicios del siglo diecisiete.

La terrible conclusión de Pierre Menard es ésta: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra no existe, y nada podrán contra este hecho irrefutable la amenaza de celebraciones, institutos cervantinos, cursos de literatura española, sesudos estudios críticos y ediciones de obsceno lujo. El *Quijote* original, si insistimos en creer en su existencia, desapareció con el lector Cervantes. Sólo quedaron (lo cual no es poco) los cientos de millones de *Quijotes* leídos desde que un primer *Quijote* entró en la imprenta de Juan de la Cuesta y salió despojado

www.cepchile.cl

de una parte de los capítulos XXIII y XXX. Desde entonces, los colegas de Pierre Menard han invadido el mundo de las letras y nos han dado (y siguen dándonos) sus múltiples *Quijotes*: el torpe *Quijote* de Lope, el divino *Quijote* de Dostoievski, el filosófico *Quijote* de Unamuno, el brutal *Quijote* de Nabokov, el risueño *Quijote* de Graham Greene, el tedioso *Quijote* de Martin Amis, el desdoblado *Quijote* de Borges, el *Quijote* de cada uno de nosotros, sus desocupados lectores.

Borges observaría, en un ensayo fundamental sobre Kafka, que "cada escritor *crea* a sus precursores". Menard no es distinto y a partir de su propia existencia creó una vasta genealogía que incluye, entre muchos otros, al Diderot de "Esto no es un cuento", al Lawrence Sterne de *Tristam Shandy*, al Italo Calvino de *Si una noche de invierno un viajero...* También, a Robinson Crusoe que lee la Biblia como si fuese una crónica de sus propias desventuras, a Hamlet que lee "palabras, palabras, palabras" y ve en una nube un camello, una comadreja o una ballena, a un tal William Sefton Moorhouse que se convirtió a la fe cristiana leyendo la *Anatomía de la melancolía* de Burton creyendo que se trataba de un manual teológico de Butler, a los censores militares que prohibieron la entrada a la Argentina de *El rojo y el negro*, pensando que trataba de una apología del comunismo. Acaso no había sugerido Borges, a propósito de Pierre Menard, que "atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?".

En América Latina, tenemos una tradición de lecturas creativas (por así llamarlas) que comienza con la invasión española. Colón famosamente no quiere llegar a América (que no sabe existe) sino a las Indias, y ve en la extraña tierra un irrefutable muestrario de sus expectativas, nacidas en el mundo mitológico de Grecia y Roma, y en el mundo caballeresco de Arturo y de Tirant lo Blanc. Los seres fabulosos de la antigüedad y de las novelas de caballería prestaron realidad a las maravillas del Nuevo Mundo; las recompensas prometidas a los héroes de la literatura (como el vellocino de oro a Jasón y Elena al príncipe Paris), justificaron en la imaginación europea las rapiñas y los saqueos de los reinos indígenas. El Nuevo Mundo es, desde el principio de la invasión, un mundo imaginario, no como aquel de polvo y piedra que atraviesa Sancho sino aquel de reinos mágicos por el que se aventura Don Quijote, poblado no de comerciantes y arrieros y otros seres ordinarios, sino de princesas y hechiceros y gigantes y paladines.

El historiador Irving Leonard (*Books of the Brave*) cuenta como, por ejemplo, en la novela de *Sergas de Esplandián* (publicada años antes de la

www.cepchile.cl

entrada de Cortés en Méjico), el caballero no tiene escrúpulos de matar al león que protege la entrada a un antiguo sepulcro ni de apoderarse del fabuloso tesoro que allí se encuentra, porque su misión es heroica, y un héroe tiene todos los derechos. Así lo creyeron los conquistadores europeos que no tuvieron escrúpulos de allanar tumbas y profanar templos para apoderarse de los tesoros de los incas y aztecas. Para ellos, América era prueba de la verdad de la ficción: una tierra imaginaria que, gracias a sus intrépidos viajes, ahora cobraba por fin realidad física. Cuando Cristóbal Colón, durante su viaje de regreso a España en enero de 1493, cuenta que vio tres sirenas "que salieron bien alto de la mar," no se le ocurre pensar que está viendo tres animales nuevos —tres manatíes en este caso, esa especie de lobo marino del Caribe— sino que, al contrario, insiste en corregir las antiguas autoridades literarias y anota: "pero no son tan hermosas como las pintan".

Leer el *Quijote* hoy es una tarea casi imposible. Quiero decir, no puede leerse el *Quijote* como un libro virgen, cuyas páginas nunca hemos abierto. Vivimos en un mundo que es, en gran parte, fruto de la lectura del *Quijote*. Generaciones de interpretaciones y comentarios previos, las alabanzas oficiales obligatorias en casi todo acto literario, las historias de la literatura española y también universal, los ecos quijotescos en cientos de obras célebres, las multitudes de ilustraciones y retratos de nuestros héroes, y hasta las chucherías turísticas con las que los viajeros tratan de inmortalizar su visita a España, brindan al más ingenuo de los lectores un ampuloso preámbulo que cuenta y juzga a priori la obra, hasta para aquellos que no tendrán nunca al libro en sus manos. Hoy no hay lectores del *Quijote*: sólo relectores. En el ya citado capítulo 62 de la segunda parte, los amigos del anfitrión de Don Quijote le cosen a la espalda del caballero un pergamino en el que se lee: "Éste es Don Quijote de la Mancha", de modo que, cuando se pasea por Barcelona, todos saben quién es y lo llaman por su nombre. Así le ha ocurrido a Don Quijote en el mundo que llamamos real. "Éste es Don Quijote de la Mancha" reza el pergamino en todas las lenguas del mundo. Y todos repetimos, la mayoría sin leer más que el cartel, "Sí, éste es Don Quijote, autor de Miguel de Cervantes".

A partir de Pierre Menard, nadie puede volver a leer un libro, cualquier libro, de la misma manera que pensaban leerlo nuestros antepasados. Menard nos ha vuelto creadores o, más bien, nos ha obligado a ser conscientes, como lectores, de nuestra responsabilidad creativa —responsabilidad detallada por muchos pero reconocida por casi ninguno. Antes de

www.cepchile.cl

aquel mes de septiembre de 1939, podíamos creer que un libro insulso o maravilloso o altisonante o transformador debía su calidad exclusivamente al ingenio de su autor. Después de aquella fecha, no sin cierto orgullo y no sin cierto terror, sabemos que no es así.

14 de septiembre 2005. □

www.cepchile.cl

LECTORES LEÍDOS, ESCRITORES CONTADOS

Jorge Edwards

Jorge Edwards confiesa en estas páginas que sus relecturas recientes del *Quijote* le llevan a concluir que se trata de un texto mucho más autobiográfico de lo que había imaginado. Todo indicaría que en la experiencia vital de Cervantes hubo un Quijote, quizá muchos, como también hubo, y más de una vez, un Sancho Panza. Así, en el *Quijote* se encontraría presente la opinión de Cervantes sobre la literatura y la lectura, donde la sugerencia de que la vocación literaria tiene en su origen una locura de lector, no está lejos, como en los lectores-escritores de Jorge Luis Borges y de Joachim Machado de Assis.

JORGE EDWARDS (1931). Escritor y ensayista chileno, nacido en Santiago. Miembro de la Academia Chilena de la Lengua, en 1994 recibió el Premio Nacional de Literatura y en 1999 el Premio Cervantes de Literatura, entre otros muchos reconocimientos y galardones. Se desempeñó como diplomático en París junto a Pablo Neruda (lo que narra en sus memorias *Adiós, poeta*, 1990), y en la Cuba de Fidel Castro (también en sus memorias *Persona non grata*, 1973). Autor de una vasta obra que incluye cuentos, *El patio* (1952), *Gente de la ciudad* (1962), *Las máscaras* (1967), *Temas y variaciones* (1969) y *Fantasmas de carne y hueso* (1992), y novelas como *El peso de la noche* (1965), *El convidado de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985), *El anfitrión* (1988), *El origen del mundo* (1996), *El sueño de la historia* y *El inútil de la familia* (2004).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

La tendencia que conduce a exaltar al personaje de ficción y a menospreciar al escritor de carne hueso, como si la creación del personaje fuera un hecho excepcional en la vida de su autor, un producto del azar, no una consecuencia de la biografía literaria, es antigua y persistente en la crítica del *Quijote*. Se diría que el desprecio por Miguel de Cervantes de muchos de sus contemporáneos, iniciado con singular mezquindad y ceguera por Lope de Vega, ha continuado en una u otra forma hasta años muy recientes. Todos piensan que la invención de don Quijote de la Mancha y de su escudero Sancho Panza es una ocurrencia genial, un momento único en la historia de la literatura, pero muchos ven el invento como un acto aislado, producido por una inspiración súbita y casi ajena a su autor. El prestigio del autor, del Miguel de Cervantes de carne y hueso, en otras palabras, es curiosamente inferior al prestigio de su gran libro. No sé si esto es una proyección de la famosa envidia hispánica. Hace poco, en Madrid, en pleno año del cuarto centenario del *Quijote* y entre gente de cultura, escuché decir, con verdadero asombro de mi parte, que Cervantes había sido un "cobardica" y que no había tenido escrúpulos en vivir de sus hermanas mal afamadas. En otras palabras, mis interlocutores afirmaban que Cervantes había sido cobarde y medio alcahuete. Ni más ni menos. Eran los desprecios de Lope de Vega resucitados cuatro siglos más tarde.

En su *Vida de don Quijote y Sancho*, publicada por primera vez en 1905, coincidiendo, como sostiene su autor, "por acaso, no de propósito", con la celebración del centenario anterior, Miguel de Unamuno hace la apología exaltada del Caballero de la Triste Figura, que llega a adquirir en su interpretación una aureola de santo laico, y recluye a Cervantes en una especie de limbo grisáceo. Desde el primer capítulo, el ensayo unamuniano es una apasionada invitación a buscar y a liberar, en una cruzada moderna, ilógica, peligrosamente precursora de otras cruzadas que vinieron más tarde en su país, el sepulcro de don Quijote. Por lo demás, en sus novelas ensayísticas, que él solía llamar "nivolas" para diferenciarlas del género tradicional, así como André Gide, en los mismos años, elaboraba una diferencia entre sus "récits" y sus "soties", Unamuno insiste en el tema de la rebelión de los personajes, que así desafían la omnisciencia del novelista todopoderoso, el dios de la novela. En su locura, Don Quijote, San Quijote, tiene también por ahí algún rasgo de arrogancia luciferina. No es un personaje en busca de autor sino en lucha con su autor, que aspira a liberarse de su sofocante abrazo y a caminar por el mundo con autonomía, sin depender para nada de su pluma.

www.cepchile.cl

Confieso que en mis lecturas de adolescente, iniciadas, para poner las cartas sobre la mesa, cuando todavía no salía de las aulas del Colegio de San Ignacio, la influencia de Miguel de Unamuno, el escritor español que me apasionó en esos años por encima de todos los demás, fue determinante. Debo reconocer, entonces, que mi primer Quijote fue el suyo, el de su famosa *Vida* de 1905. Ahora, a más de medio siglo de distancia y después de muchas relecturas, comprendo que era un Quijote con aires de Federico Nietzsche y de Sören Kierkegaard, con fuertes elementos de voluntarismo, de algo que el propio Unamuno llamaba cristianismo agónico. Así se comprende que este manchego por definición, Don Quijote, o Alonso Quijano el Bueno, si prefieren ustedes, tuviera una curiosa vertiente vasca, más notoria para mí en los tiempos que corren y después de haber pasado en España largas temporadas: era un Nietzsche, digamos, modificado por la perspectiva de Ignacio de Loyola, otro santo, junto a Don Quijote, que también provenía de la milicia y que estaba igualmente emparentado con el mundo caballeresco medieval.

Mi impresión actual de relectura, y lo digo sin pretensiones críticas o teóricas, como una simple propuesta, o como una impresión de lectura, es exactamente inversa a la de Unamuno y sus numerosos seguidores. Ellos, quijotistas declarados, no toman demasiado en serio a Miguel de Cervantes. En alguna medida, esa concentración mistificadora, buscadora de símbolos y de toda clase de mensajes extraliterarios en la figura del caballero, les impide comprender bien la relación genial, iluminadora, única, entre el escudero y su amo, relación dialógica, para emplear un término de Mikhail Bakhtin, y que mantiene vivo el dinamismo de la novela hasta el último capítulo. Mi conclusión, pues, la de mis lecturas recientes, coloca en el centro, en el eje del texto, a su propio creador. En otras palabras, hoy tiendo a pensar que el *Quijote* es obra mucho más autobiográfica de lo que me imaginaba hasta aquí. Porque el Quijote y Sancho, el caballero y su escudero, son antípodas, figuras contrastadas, posibilidades opuestas y extremas, pero también facetas, proyecciones parciales del espíritu cervantino. Todo me indica, hoy, que en la experiencia vital de Cervantes hubo un Quijote, quizá muchos Quijotes, y hubo también, y más de una vez, un Sancho Panza. El Cervantes quijotesco, por ejemplo, aparece en la mañana de la batalla de Lepanto, o en sus diversos intentos de huida del cautiverio de Argel, intentos en los que arriesgó la vida para escapar de la esclavitud, así como el Cervantes sanchopancesco es el que conseguía sobrevivir en el mismo Argel, en Valladolid, en Andalucía, en Madrid, en todas partes. En su

www.cepchile.cl

reciente recolección de ensayos cervantinos[1], Martín De Riquer cita las palabras del alférez Gabriel de Castañeda en una información formal de 1578, es decir, de la época en que el escritor se encontraba cautivo. La información fue realizada probablemente para ayudar a recaudar los fondos necesarios para el rescate. Pues bien, el alférez Castañeda, testigo directo de los hechos, cuenta que Cervantes estaba enfermo y con fiebre el día de la batalla de Lepanto y que su capitán le pidió que no pelease y se retirase bajo la cubierta. "Y entonces vio este testigo", dice la declaración, "que el dicho Miguel de Cervantes respondió al dicho capitán . . . muy enojado . . . más vale pelear en servicio de Dios y de su Majestad, y morir por ellos, que bajarme so cubierta". Agrega Castañeda que Cervantes le pidió a su capitán que "le pusiese en parte y lugar que fuese más peligrosa y que allí estaría o moriría peleando, como dicho tenía". En una circunstancia así, en víspera de alguna gran batalla contra infieles, el Caballero de la Triste Figura no habría respondido de otra manera.

Habría que estudiar al mismo tiempo la identificación de Cervantes con la sabiduría realista, tradicional, de origen netamente popular, de Sancho Panza. El que nos da las mejores pistas en esta materia todavía es Américo Castro en su estudio clásico, aparecido por primera vez en España en 1925, *El pensamiento de Cervantes*, ensayo cuyo título equivale ya a un desmentido. En el capítulo IV, en los apartados dedicados a los refranes y a la lengua vulgar, Américo Castro nos muestra que la visión renacentista de la naturaleza y de lo natural en los seres humanos, asimilada a fondo por Cervantes, lo hacía sentirse muy cerca de la sabiduría y hasta del lenguaje, con su inagotable riqueza de dichos y proverbios, del escudero, a pesar de su evidente fascinación ante la espiritualidad enloquecida, desarraigada, desequilibrada, además de libresca, del caballero. Se podría aventurar, entonces, que Cervantes, gran narrador de peripecias, como lo demuestra a cada rato en las novelas ejemplares, en el *Persiles*, en largas páginas del *Quijote*, recreador eximio de formas narrativas derivadas de la Antigüedad y de la Edad Media, hizo a la vez una innovadora literatura del yo, como la hizo a conciencia su casi contemporáneo Michel de Montaigne. "Ainsi, lecteur, je suis moi-mêmes la matière de mon livre", escribió Montaigne en la advertencia al lector de sus ensayos reunidos. Mi nueva lectura me induce a creer que Cervantes pudo declarar lo mismo, con la salvedad de que el escenario que proyectaba su imaginación de novelista era más rico que el de Montaigne, más exterior a él mismo, a pesar de todo, y más variado.

[1] Martín de Riquer: *Para Leer a Cervantes* (Acantilado, Barcelona, 2003), p. 44.

www.cepchile.cl

Comprendo que estas propuestas, estas impresiones de lectura y relectura, nos pueden llevar a círculos demasiado enrarecidos, a terrenos extraños y un tanto movedizos. He sostenido un poco antes que el *Quijote*, en mi lectura de años recientes, me parece un texto mucho más autobiográfico de lo que me había imaginado antes. Pues bien, uno de los recursos clásicos de los narradores modernos para retratarse a sí mismos, para hacer a través de diversos subterfugios y disfraces una literatura del yo, consiste en colocar lectores, escritores y escribidores de la especie más diversa en el interior de sus textos narrativos. El cuento y la novela modernos, y hablo aquí de modernidad en un sentido amplio, están llenos de historias de lectores y de escritores que a veces retratan en forma directa al autor real y que más a menudo todavía lo esconden o lo retratan en forma parcial, deformada. Desde luego, el hidalgo de la Mancha, pronto ungido caballero por decisión propia, es un lector empedernido, un fanático de la lectura, a quien conocemos en el momento mismo en que ha dejado de leer para transformarse en personaje de sus lecturas. Es un esquema que se repite en todas las novelas de la familia cervantina, y desde luego en *Madame Bovary*, cuyo personaje central ha sido descrito más de una vez como un Quijote con faldas. No es raro que Miguel de Unamuno, ensayista y poeta, pero hombre más bien ajeno al desarrollo de la novela moderna, notoriamente incómodo en el género, descarte esta vertiente esencialmente literaria del texto de Cervantes. Por eso despacha el capítulo VI del primer *Quijote*, el del "donoso y grande escrutinio" de los libros, de una plumada, como si fuera un error o una debilidad más del novelista, ya que "trata de libros y no de vida". Pero la autoconfesión de Cervantes en el *Quijote* y en casi toda su obra, escritor que leía hasta los papeles que encontraba tirados en las calles, según cuenta él mismo, no podía excluir sus opiniones sobre literatura: la vida de los libros estaba en el origen de toda su aventura humana, como le sucede a su personaje, como también le sucedía, por ejemplo, al Licenciado Vidriera. Esta visión de Cervantes desde la literatura, como escritor confeso, deliberado, libresco, permite establecer una relación de lo cervantino con algunos de los escritores más originales, experimentales en el mejor sentido, de la literatura nuestra. Si Cervantes, mal que le pese a su exegeta Unamuno, es un escritor abierta y desenfadadamente libresco, que hace continuas bromas acerca del carácter libresco de su propia obra, que convierte a su propio libro en personaje del libro, como se demuestra a la vuelta de muchas páginas en el *Quijote* de 1615, donde termina por sustituir a todos los narradores anteriores con la pluma que escribió la novela, también

www.cepchile.cl

podemos enfocar el caso único de Cervantes desde la perspectiva de algunos latinoamericanos atípicos, narradores reflexivos, bromistas, autorreferentes, esencialmente apegados a la letra impresa. Aunque hay otros, quizá muchos otros, me voy a detener un instante en dos casos notables, extremos, sin ninguna intención de hacer un estudio magistral de literatura comparada, sólo como sugerencia o juego literario. Me refiero al brasileño de la segunda mitad del siglo XIX Joaquim Maria Machado de Assis, quien escribía, según su propia confesión, con la pluma de la broma y la tinta de la melancolía, y a Jorge Luis Borges, que tenía tendencia, como todos o casi todos saben, a mirar el mundo bajo la forma de una biblioteca. No puedo comentar aquí el constante uso lúdico que hace Machado de Assis del *Quijote*, incluso en su forma física de libro, ya que en *Quincas Borba* coloca de repente una edición en una repisa, encima de un aparador, como testigo mudo de las acciones secretas de una pareja clandestina. En lecturas anteriores, estas apariciones parciales del *Quijote* en las novelas del Machado de Assis de la madurez me sorprendieron y me dejaron siempre pensativo. Ahora tendría que releer al autor de *Memorias póstumas de Brás Cubas*, que debió de conocer el *Quijote* por la intermediación de los "humoristas ingleses" del siglo XVIII, sus escritores favoritos, bajo ese prisma y con ese programa. Es una tarea a la que quizá los invite más adelante. Me voy a permitir ahora, en cambio, un pequeño ejercicio literario a costa de un texto de Borges, libertad que él, quizá, me habría perdonado. Dentro de su gratuidad, el ejercicio en cuestión tiene una virtud: nos permite sospechar que la identidad cervantina, plasmada en una lengua lejana, arcaica, donde la distancia temporal resulta potenciada por la distancia geográfica, es, con todo, a pesar de todo, parte de la identidad nuestra, una referencia y un marco perfectamente vigentes. Toda la obra de Cervantes, y en especial el *Quijote*, está llena, como ya dije, de lectores, escritores y variados escribidores. Son literatos extravagantes, suavemente obsesivos, agobiados por fijaciones mentales y propósitos absurdos, y tendemos a suponer que todo esto encierra una crítica del quehacer literario como tal, una autocrítica irónica, una forma de desengaño, salvo que se trate de una exaltación de la auténtica creación literaria por contraste con la mala literatura. El escritor confesional, el autor de autobiografías parciales, llámese Gustave Flaubert, Henry James, Marcel Proust, tiende y siempre ha tendido, como ya dije, a poblar sus textos de ficción con otros escritores. Son representaciones sesgadas, bromas, autorretratos burlescos. Yo diría que Laurence Sterne, Marcel Proust, James Joyce, Italo Svevo, Italo Calvino y un largo etcétera, y

www.cepchile.cl

entre nosotros, en forma eminente, Machado de Assis y Borges, pertenecen a esta familia literaria. Sus obras son sistemas de espejos deliberadamente deformados y donde la deformación sirve para acentuar la fuerza de la metáfora. Si se quiere, la del retrato tramposo, incompleto. Son definiciones de sí mismo que proceden por el método de reducción al absurdo. Cervantes es Don Quijote en alguna de sus actitudes vitales, pero sobre todo en el gran hecho de la lectura, que le ha derretido el seso no menos a él que a su personaje. Y la sugerencia de que la vocación literaria, el destino del escritor, tiene en su origen una locura de lector, no anda lejos. Pues bien, algo muy parecido se puede sostener a partir de los curiosos lectores-escritores de Jorge Luis Borges. Uno de ellos, precisamente Pierre Menard, escribe de nuevo el *Quijote* en el extremo de un proceso de lectura febril, delirante, y no es casual que un personaje lector, inventado a su vez por un lector escritor, repita la historia de otro personaje trastornado por el acto de leer. La relación de Pierre Menard con el *Quijote* y su creador, y con Don Quijote y su antípoda, Sancho Panza, es obvia. Pero si se lee el episodio de la Cueva de Montesinos, en los capítulos XXII y XXIII del segundo *Quijote*, y si se lo lee, sobre todo, después de una relectura atenta de *El Aleph*, uno de los cuentos mayores de Borges, las coincidencias, los juegos de espejo, los parentescos mentales resultan sorprendentes.

El personaje que se ofrece, después del episodio de las bodas de Camacho, para guiar al caballero y a su escudero hasta la cueva de Montesinos, lugar legendario, objeto de rumores contradictorios en la región, recinto oscuro y mágico, el primo del licenciado pueblerino que habíamos conocido en las frustradas y después cambiadas y felices bodas, es uno de los tantos escribidores disparatados de la literatura cervantina. Pertenece y antecede con la mayor propiedad a la estirpe intelectual de un Pierre Menard o de un Carlos Argentino Daneri, el dueño de la casa misteriosa de *El Aleph*. Antes de ponerse a escribir el *Quijote* de nuevo, el inefable Menard ha producido numerosos textos literarios ociosos, enumerados por el narrador en su tono semiserio. Por su lado, Carlos Argentino se ha propuesto "versificar toda la redondez del planeta". Cuando lo encontramos, en el año 1941, ya ha despachado algunas hectáreas del estado de Queensland, un gasómetro cercano a Veracruz, un establecimiento de baños turcos del sur de Inglaterra, junto a otros lugares no menos heterogéneos. Parece que la tendencia enumerativa y la radical y burlesca inutilidad de las enumeraciones son propias de los escritores de la familia cervantina y borgeana. La coincidencia demuestra el significado decisivo del humor en esas escrituras.

www.cepchile.cl

En el capítulo XXII de la segunda parte nos enteramos de que el primo, el que sirve de guía al Caballero de la Triste Figura, se define a sí mismo como humanista de profesión, hombre dedicado a "componer libros para dar a la estampa". Enumera con fruición, con poco disimulado orgullo, sus obras, y ellas contienen a la vez copiosas enumeraciones. Uno de estos libros suyos lleva por título *El de las Libreas*, y describe setecientas tres libreas "con sus colores, motes y cifras". El otro es una paráfrasis de Ovidio, y el extravagante primo y guía se propone darle el nombre de *Metamorfóseos*. El tercero de los libros de su pluma es un *Suplemento a Virgilio Polidoro*. Cuenta que ahí se propuso explicar quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo y quién tomó "las primeras unciones para curarse del morbo gálico". Esto del morbo gálico suena a enfermedad venérea, y un historiador de la medicina que asistía a un Congreso de la Lengua me confirmó que se trataba de la sífilis. Don Quijote escucha todo esto con la mayor seriedad, con santa paciencia, lo cual nos confirma que se trata de otro loco, y Sancho, en cambio, encarnación de la sensatez burlona, se dedica a tomarle el pelo al primo y especula sobre quién sería el primer hombre que se rascó en la cabeza. Este Sancho de aquí, como el del final del vuelo de Clavileño, está muy lejos de ser un simplón. Representa, por el contrario, una forma de sabiduría que no se manifiesta con gravedad, que no se toma en serio, que opera a través del humor de raíz popular, con una sensatez gruesa y sólida. En buenas cuentas, concluye Sancho, si Adán tuvo cabeza y cabellos, debe de haber sido el primero en rascarse, así como Lucifer, que fue expulsado del cielo y cayó dando vueltas hasta los abismos, debe de haber sido el primero en voltearse.

El primo pertenece a la categoría muy difundida del escritor mediocre y vanidoso, como Carlos Argentino, perseguidor y gestor de pequeñas glorias literarias. Y Borges, el de la maravillosa interpelación a Beatriz Elena Viterbo, el de "soy yo, soy Borges", vale decir, el Borges personaje de Borges, esta invención autobiográfica y a la vez plenamente ficticia, este otro escritor dentro de la escritura, desempeña, como se verá, un papel equidistante entre Cervantes y su caballero. ¿Por qué? Porque baja, como el caballero, no a una cueva oscura, pero sí al sótano del caserón viejo de la calle Garay de Buenos Aires, y porque ve, ahí, después de haber experimentado cierto malestar, después de haber bebido un coñac de mala clase, situación comparable a la del caballero golpeado por los cuervos y los grajos que salieron volando de la cueva, una parte del universo, parte que es representación del universo entero y a la vez cosa mental, espacio metafí-

www.cepchile.cl

sico, abstracto, ajeno al principio de identidad y al de contradicción. "Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo . . ."

Por su belleza, por su magia, por su vuelo poético, la visión es digna del Borges inventado por Borges, del Borges como metáfora. Así como la visión de don Quijote en la oscuridad de la cueva de Montesinos es digna del Cervantes que se proyectaba en el Caballero de la Triste Figura, que se contaba a sí mismo, a la manera de Montaigne, y que al hacerlo se inventaba. Es, en buenas cuentas, en el texto del siglo XVII, una exaltada enumeración de elementos que salen de la profundidad, de la fantasía de la Edad Media, fantasía ingenua, infantil, y a la vez abigarrada, astuta, cargada de sabiduría, y en el del siglo XX, en ese improbable sótano de la calle Garay, una lista de aspectos simultáneos del universo, fragmentos llenos de imposibilidad: visiones metafísicas convertidas, precisamente, en ramas de la literatura fantástica. Retroceden en ambos episodios, en el de la cueva y el del Aleph, silenciados, descartados del primer plano, el escribidor de las libreas y el de las hectáreas, los gasógenos, los establecimientos de baños turcos. Las enumeraciones inferiores, absurdas, dan ahora lugar a letanías poéticas: al gran misterio universal ("vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa . . ."). Estábamos en los terrenos de una literatura inferior, de caricatura, y hemos pasado a estadios superiores, a cumbres, ni más ni menos, de la lengua. El caballero, sentado en la profundidad, se queda dormido y al cabo de un rato despierta. Lo que nos transmite es la versión suya, sin testigos posibles, pero nos pide, nos insta a que le creamos. Se abren grandes puertas de un palacio transparente y un venerable anciano de luengas barbas, Montesinos, avanza y le dice a don Quijote de la Mancha que lo estaban esperando hacía muchos años. Esa larga espera ya nos coloca en un tiempo soñado, un tiempo de ficción pura. La visión quijotesca es nostálgica, propia de un presente inferior al pasado, sentimiento que domina con sutileza, con ironía, entre líneas, en la totalidad del libro. Para mí, en esta culminación de la segunda parte, el *Quijote* ya es un libro de nostalgia, de inadaptación. La contemplación extasiada de la Edad Media en sus expresiones más irreales, en su mitología, entra en inevitable conflicto con el presente. Guadiana es un escudero convertido en río, que cada cierto trecho se hunde debajo de la tierra y que después reaparece. Todos han sido encantados por el

www.cepchile.cl

viejo mago Merlín, antecesor de Montesinos, y don Quijote, por el solo hecho de bajar a esos recintos, participa del encantamiento. En una sala del palacio transparente, sobre un sepulcro, hay un caballero muerto, Durandarte, pero su cuerpo, a pesar de los años que han transcurrido, ese tiempo indefinido, paralizado, no es de mármol, de jaspe o bronce, "como los suele haber en otros sepulcros", sino de carne y hueso. La dueña Ruidera y sus hijas y sobrinas han sido convertidas en otras tantas lagunas colocadas en la región de la Mancha, en las cercanías del lugar no completamente preciso de donde venía el otro caballero, es decir, el personaje nuestro, el de la Triste Figura. Después sabemos que Montesinos, en cumplimiento de la última voluntad de Durandarte, le había sacado el corazón y se lo había entregado a Belerma, la señora de sus pensamientos, que no era inferior, a pesar de lo que le costaba admitirlo a don Quijote, a Dulcinea del Toboso. Poco más adelante vemos desfilar a Belerma, vestida de negro, con tocas blancas que llegan hasta la tierra, llevando un lienzo con el corazón momificado de Durandarte. Estamos acostumbrados, por algún motivo, a ver la literatura en lengua española como literatura del realismo, de la picaresca, de la vida popular en sus expresiones más elementales, por lo menos la literatura anterior, digamos, a *Pedro Páramo* o a *Cien años de soledad*, y ocurre, sin embargo, que las páginas de más extremada y exaltada fantasía de toda la narrativa europea se escribieron en la España de comienzos del siglo XVII, la del primer barroco. Y el autor moderno más emparentado con esta fantasía cervantina, que hizo de puente entre la Edad Media y la era del Barroco, no es uno de los cultivadores reconocidos del realismo mágico, no son las figuras consabidas de un Alejo Carpentier o un Gabriel García Márquez, sino, y en forma paradójica, ya que su mundo imaginario, por lo menos a primera vista, tiene orígenes más cosmopolitas, más intelectuales, incluso más librescos, Jorge Luis Borges.

La enumeración mágica del episodio de la cueva de Montesinos, narrada en los capítulos XXII, XXIII y XXIV del segundo Quijote, tiene un contexto histórico y literario preciso. Es una fantasía desatada, pero deriva de una literatura concreta, que se entrelaza con el humor cervantino y que éste, a su vez, recrea, reescribe. Y es, por lo demás, una fantasía conectada con otra de las claves imaginarias de la segunda parte: el episodio del vuelo del caballo de palo Clavileño en la mansión de los duques, contado en el capítulo XLI. Aquí Sancho Panza, con fruición, con regocijo, describe lo que vio en los diferentes niveles del cielo durante su vuelo inmóvil. Es una perfecta tomadura de pelo, una demostración clara de que el Sancho de

www.cepchile.cl

Vladimir Nabokov, ese "payaso generalizado", fue lamentablemente mal entendido. Y al final del episodio se produce uno de los intercambios más sorprendentes de toda la obra. Don Quijote se acerca a Sancho y le dice al oído: "Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más".

Es decir, don Quijote propone un pacto de credibilidad, y es, quizá, el pacto implícito, en definitiva, en toda obra de ficción: el pacto de Cervantes y de todos sus seguidores. Después de la fantástica enumeración de lo que contempló en el Aleph, desfile no sólo de la Edad Media sino del universo entero, desfile que no era ni podía ser desfile, puesto que era simultáneo, el Borges del relato, el otro Borges, enfoca el problema central de la ficción de una manera parecida. En la culminación del cuento, en su "inefable centro", empieza, confiesa la voz narrativa, "mi desesperación de escritor". Pero al final, después de contarle al lector todo lo que ha visto, concibe una venganza que es la más literaria de las venganzas. Don Quijote le propone a Sancho un pacto de credibilidad. Se lo puede proponer porque Sancho es un *alter ego*, otra voz, otra entelequia, pero la proyección de una misma persona. Borges, en cambio, esto es, el otro Borges, le da un abrazo a Carlos Argentino Daneri, le agradece su hospitalidad, le da un par de consejos razonables y se va de la casa sin contarle nada, poniendo así en duda y en solfa todos los supuestos del otro. Si la historia no se cuenta, no existe, o sólo existe para nosotros, y no para el absurdo Carlos Argentino. En otras palabras, Borges, el Borges de la ficción, no toma en serio a Carlos Argentino. Don Quijote, en cambio, conoce la sabiduría final de Sancho Panza y la respeta.

Hablé de la frase de Machado de Assis, el brasileño: escribir con "*a pena da galhofa e a tinta da melancolia",* la pluma de la broma y la tinta de la melancolía. Es toda una declaración de principios: un signo y un síntoma. La pluma de Cervantes y la de Borges, como la de Machado de Assis, como la del inglés Sterne, como la de algunos otros, son similares, parientes cercanas, y están empapadas en la misma tinta. Recurro, sin embargo, a mi texto de las *Memorias póstumas de Brás Cubas* (Instituto Nacional del Libro, Río de Janeiro, 1960), y me encuentro con un detalle esencial y que se me había olvidado: la frase no forma parte del prólogo del autor sino de la advertencia al lector escrita por Brás Cubas, el personaje. En buenas cuentas, habla un escritor o escribidor tan ficticio como el de las libreas, como Pierre Menard, como Carlos Argentino, y, para colmo, difunto. Es, entonces,

www.cepchile.cl

otra vuelta de tuerca, una broma literaria al cuadrado. Podemos cerrar el texto con esta broma, e implorando el perdón de dos sectores peligrosos de la literatura: el de las academias y el de los críticos dinamiteros. □

www.cepchile.cl

DON QUIJOTE, CERVANTES, EL JUSTO MEDIO

Francisco Rico

En este ensayo se sostiene que el *Quijote* de Cervantes tiene un indisimulable regusto a Aristóteles. Con hechos y con dichos, por todas las bocas la obra predica y remacha que la "virtud ... está puesta entre dos extremos viciosos" (II, 17) y "el punto de la discreción" es "el medio" entre dos extremos (II, 51). La trama y los caracteres, los modos de contar, la ironía de los enfoques y las modestas lecciones del relato estriban a cada paso en la confrontación de unos extremos y en la propuesta más implícita de un justo

FRANCISCO RICO. Catedrático de literaturas hispánicas medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de la Real Academia Española y de la British Academy. Editor de la edición de *Don Quijote de la Mancha* publicada el año 2004 por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Dirige para la editorial Crítica, de Barcelona, la colección "Biblioteca Clásica". Es asesor de las principales publicaciones europeas y norteamericanas de filología, y a él se deben asimismo abundantes estudios que han tenido especial influencia en la renovación de los métodos de la historiografía literaria y en el conocimiento de materias como las letras en la Edad Media, los orígenes de la literatura española, Petrarca y el humanismo europeo. Entre sus últimos libros se cuentan *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Breve biblioteca de autores españoles (Seix Barral, 1990), *Figuras con paisaje* (Galaxia Gutenberg, 1994), *La novela picaresca y el punto de vista* (Seix Barral, 2000), *El sueño del humanismo* (Ediciones Destino, 2002, traducido al italiano, al francés y al japonés), *Estudios de literatura y otras cosas* (Ed. Destino, 2003), *Los discursos del gusto: Notas sobre clásicos y contemporáneos* (Ed. Destino, 2003), *El pequeño mundo del hombre* (Ed. Destino, 2005).

medio. Si el ciudadano Cervantes tendía a pensar en términos semejantes, advierte Francisco Rico, nadie lo sabrá nunca con certeza. No obstante —se señala al mismo tiempo— pocos autores son tan invisibles y a la vez tan presentes en un libro como Cervantes en el *Quijote*. Aun cuando Cervantes rehúye las referencias palmarias a sí mismo, e incluso escatima al narrador el empleo del *yo*, la sombra del escritor resulta ubicua en el tono que rezuma la novela entera.

El dato más seguro para explicar la excepcional fortuna del *Quijote* es la fascinación que produce la figura del protagonista (con la silueta del autor al trasluz). En la literatura de todos los tiempos, tal vez ningún otro personaje ha logrado conjugar tantos valores auténticos e ilusorios y, por ahí, suscitar tan perdurablemente la carcajada a la vez que la admiración. Raya en el milagro (y es el secreto de un arte y de un talante) que Cervantes lograra reunir en don Quijote facetas tan contrapuestas, contradictorias o a primera vista inconciliables, y conseguir un efecto de tan arrebatadora naturalidad. Pero ¿hay que recordar que cosa similar hallamos, a diversa escala, en los demás personajes, con Sancho, por supuesto, a la cabeza?

Entre quienes intervienen efectivamente en la acción, ninguno se deja colgar una única etiqueta: todos muestran varias caras, todos tienen sus razones, y con todos acaba por simpatizar el lector, que, en un balance final, a todos absolvería. Odioso como pocos aparece el capellán palaciego que condena destempladamente los desatinos de don Quijote y tacha al duque de no menor "mentecato" por espolearlo "para que lleve adelante sus sandeces y vaciedades". Cervantes mismo anuncia la presencia del "grave eclesiástico" en términos excepcionalmente hostiles. Y, no obstante, ¿quién duda de que el "venerable varón" está en su papel y en lo justo al denunciar la farsa que se traen los duques y exhortar a don Quijote a volver a casa, atender a sus quehaceres y no andar más "vagando por el mundo, papando aire y dando que reír —le espeta— a cuantos os conocen y no conocen" (II, 31). Las burlas de los nobles señores resultan más de una vez crueles o desconsideradas, sobre uniformemente caprichosas. Pero los duques ponen un exquisito interés en que don Quijote no se sienta herido ni por el menor detalle, antes bien le dan la mayor alegría de todas sus peripe-

www.cepchile.cl

cias: "aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos" (II, 31). Incluso los personajes dibujados con unos colores llevan expresa o implícita una contrafigura de signo opuesto.

La dualidad o multiplicidad de modos de ser no está sólo en las actitudes y conductas de cada personaje, sino asimismo en la manera en que Cervantes confronta a unos con otros. En particular, la narración persevera en recoger las distintas perspectivas con que los participantes contemplan una misma escena, para que todas se maticen mutuamente y sean tomadas en cuenta por el lector. Típico el momento en que don Quijote se viene al suelo "muy mal parado" de un descomunal bastonazo, y Sancho se arroja "sobre el cuerpo de su señor haciendo sobre él el más doloroso y risueño llanto del mundo, creyendo que estaba muerto" (II, 52). Correctamente anota Rodríguez Marín: "*doloroso* para Sancho y *risueño* para los que lo presenciaban". Cervantes nos propone todas las posibilidades en juego.

Unos párrafos más arriba, don Quijote, ofendido por las palabras del cabrero, le da con un pan "en todo el rostro". El atacado replica "asiéndole del cuello con entrambas manos" y "no dudara de ahogalle, si Sancho Panza no llegara en aquel momento" a defenderlo, con la ayuda de otros espectadores, mientras "reventaban de risa el canónigo y el cura" y "saltaban los cuadrilleros" de contento (I, 52). El lance no se relata exclusivamente desde el punto de vista de estos últimos testigos: el novelista se pone también en la piel del cabrero, "lleno de sangre el rostro"; "del pobre caballero" que sangraba no menos; del escudero que "se desesperaba porque no se podía desasir de un criado del canónigo, que le estorbaba que a su amo no ayudase". Es locuaz la frase con que se da fin al lance: "En resolución, estando todos en regocijo y fiesta, sino los dos aporreantes que se carpían..." Cervantes hace más que no descuidar ninguna perspectiva: a la luz de esa nota de jolgorio, comprendemos que no llega al río tanta sangre como se nombra, que la sangre se halla menos en las caras que en la mente de los contendientes en pleno ardor de la pelea. Ni se nos escapa el guiño del escritor: de acuerdo con el tono de "regocijo y fiesta", la narración ha tendido a exagerar los palos, como el cine mudo los bofetones o el guiñol los porrazos. Al igual que en tantos otros pasajes, señaló magistralmente Edward C. Riley, "nos vemos obligados a leer a Cervantes al mismo tiempo en serio y no en serio".

www.cepchile.cl

Son muchos los factores que confluyen para acoger en el relato los variados semblantes de los personajes y de la vida, desplegando inagotables opciones de lectura. Cervantes, así, comienza la novela en primera persona, pero a renglón seguido alega las discrepancias con que como cronista fidedigno tropieza en la tradición oral ("Quieren decir..."), "los autores que de este caso escriben" y los "anales de la Mancha". A no tardar, la historia de don Quijote se atribuye a un moro de opereta, Cide Hamete Benengeli, y Cervantes pasa a ser el "segundo autor", un modesto escoliasta. Pero sabido era que "de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas" (II, 3); y, encima, el bribón de Cide Hamete tenía el cuajo de no siempre referir las cosas "puntualmente", para que los lectores quedaran intrigados (II, 74). Nadie tomaría esas guasas a la letra. Si don Quijote imitaba a los caballeros de los libros, Cervantes imitaba jocosamente a sus presuntos autores. Como el juglar y el caricato, por otra parte, como todo buen contador de historias, sabía animarlas cambiando de voces y asumiendo mudables identidades. Pero las bromas con las fuentes de información y los narradores surtidos no son mera burla: comportan todavía otro modo de revelarle nuevas dimensiones a la trama y añadírselas a cosas y personas.

Incluso unas calas muy elementales confirman que el *Quijote* se deja ver como un gran juego de contraposiciones que se buscan unas a otras como si esperaran conciliarse entre sí: en la caracterización del héroe y en las valoraciones e impresiones que provoca, en la pintura y en la interrelación de los demás personajes, en la forma de contar, en las máscaras del narrador... Un hermoso estudio de Américo Castro explicó los datos afines a ésos en la clave de un cierto pensamiento renacentista: Cervantes concibe "el punto de vista de cada uno" como "observatorio y fábrica de la realidad", "prisma de la realidad, que se ofrece así con muy diversas facetas", como una última armonía de las discordancias. La interpretación clásica de don Américo encierra sin duda una no chica parte de verdad —acaso más intemporal que acotada en el Renacimiento—, pero no tiene por qué ser exclusiva ni descartar otros factores intelectuales y personales.

La crítica a la moda de hace unos años insistía en que los textos dan cuenta de sí mismos sin necesidad de referirlos a la biografía, la intención ni las circunstancias del escritor. Lo cierto es que una obra literaria no se diferencia radicalmente de los demás productos del lenguaje, ni, como ellos, puede descifrarse a derechas sin referirla a un sujeto que la enuncia. Y

www.cepchile.cl

sucede que pocos autores son tan invisibles y a la vez están tan presentes en un libro como Cervantes en el *Quijote*. No aludo a las páginas que manifiestantemente reflejan la "alta ocasión" de Lepanto y la punzante del cautiverio en Argel. Con ser cruciales, esas vivencias quizá determinaron menos el *Quijote* que las horas muertas en Esquivias o los días gastados en ventas ruines y caminos a trasmano. Tampoco pienso en los contados lugares en que asoma la cabeza un "tal de Saavedra" (I, 40) o el cura evoca a un "grande amigo . . . más versado en desdichas que en versos" (I, 6). De hecho, Cervantes no sólo rehúye las referencias palmarias a sí mismo, sino que incluso escatima al narrador el empleo del *yo*. No, donde la sombra del escritor resulta ubicua es en el tono que rezuma la novela entera, en el talante comprensivo e irónico, penetrante y bienhumorado, que lo empapa todo y que al lector no se le ocurre atribuir a ningún autor ficticio ni limitar a ningún personaje, sino que por fuerza identifica con la fisonomía del Miguel de Cervantes que no en balde firma el prólogo.

Podemos sospechar pero no concretar las raíces biográficas de ese tono y ese talante. No pasemos de un ejemplo. Recordaba al principio la celada "de cartones" que don Quijote destroza al primer espadazo y luego da por buena "sin querer hacer nueva experiencia de ella". No es postura distinta de la que en definitiva adopta el caballero en cuanto a la existencia de Dulcinea: "En eso hay mucho que decir. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo" (II, 32). Pero ese asumir unos datos o unas apariencias, mejores o peores, y no meterse en más indagaciones reaparece en el *Quijote* por todos sitios. No otra cosa hacen muchos personajes, empezando por Sancho, que "nunca se puso a averiguar si era ínsula, ciudad, villa o lugar la que gobernaba" (II, 53); o el narrador, que no decide si las labradoras venían "sobre tres pollinos o pollinas", porque, "como no va mucho en esto, no hay para qué detenernos en averiguarlo" (II, 10); o el amigo que aconseja a Cervantes insertar al final de su libro un "largo catálogo de autores", puesto que "no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello" (I, Pról.).

Todo invita a conjeturar que Cervantes procedió según esos mismos criterios en bastantes coyunturas bien atestiguadas, sean su matrimonio con Catalina de Salazar, las relaciones peligrosas de sus hermanas y de su hija, o más de un negocio de pinta confusa. En la actuación del escritor, a

www.cepchile.cl

menudo creemos advertir una distancia desencantada que lo induce a aceptar las cosas como son, en parte por no crearse problemas, por ganas de llevarse bien, por cortesía, y en parte por desconfianza y por una cierta aprensión de averiguar qué hay en cada caso de blanco y de negro, bueno y malo. A uno le parece que más de una vez, sobre todo en sus últimos quince años, al enfrentarse con determinadas situaciones, Miguel se atenía a la respuesta de la cabeza encantada de Barcelona, cuando don Quijote le pregunta si "fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos": "hay mucho que decir: de todo tiene" (II, 62). Si el ciudadano Cervantes tendía a pensar en términos semejantes, nadie lo sabrá nunca con certeza. Pero es seguro que esa actitud y tantas otras que concuerdan con ella responden en el *Quijote* a un temple y una fisonomía personales, no son pura construcción literaria de ningún "autor implícito", ni son menos verdaderas, 'biográficas', que una firma en cualquier documento. Estoy convencido de que, para numerosos lectores que lo ignoran casi todo sobre Cervantes, uno de los grandes atractivos del *Quijote* es la percepción de esa velada omnipresencia del autor, junto a la curiosidad, la simpatía y hasta el cariño por el individuo de carne y hueso que se adivina detrás del retablo.

Libro riquísimo en la sugerencia de "alusiones simbólicas" (es cita de Ortega), sería inútil (e impropio) pedirle que formulara expresamente ideas de especial profundidad o trascendencia (y desde luego no las formula) ni que se alineara con ningún sistema filosófico. No obstante, la imagen de la vida y de los hombres que con tanta eficacia transmite el *Quijote* tiene un indisimulable regusto a Aristóteles.

El texto abunda en reminiscencias y aun citas literales del Estagirita, llegadas quién sabe de dónde, pero lo significativo es la visión que supone del universo social y moral. Sin ir más lejos, el precavido "hay mucho que decir: de todo tiene", a cuenta de Dulcinea o de la Cueva de Montesinos, postula una conducta que se hace cargo de la complejidad y versatilidad de las realidades humanas y se resiste a someterlas a principios generales. Porque "las cosas . . . están sujetas a continua mudanza" (I, 8) y en la ciudad de los hombres no caben "demostraciones matemáticas" (I, 33, y II, 19), sino atenerse a "experiencia, madre de las ciencias todas" (I, 21). Quitadas las enseñanzas inconmovibles de la religión, la verdad de la vida diaria es la verdad de la retórica, una verdad quizá provisional pero eficaz, activa, encaminada a poner en marcha sentimientos y acciones, que pondera las limita-

www.cepchile.cl

ciones de la naturaleza, los datos concretos de cada situación, las condiciones de cada persona, las posibilidades de éxito de cada empresa. A esas consideraciones obedecen los comportamientos que narrador y personajes evalúan de común acuerdo como acertados; y las cualidades que todos respetan, las más celebradas en el don Quijote cuerdo o que deslindan la lucidez dentro de la locura, son la "prudencia", la "discreción", el "buen entendimiento", la "industria"...

Tales pautas conforman las acciones y los juicios contemplados favorablemente a lo largo del *Quijote* y son también ejes de la ética y la política de Aristóteles, centradas en el empirismo y el sentido común, la *phrónesis*, el saber práctico y factible, la convivialidad como meta. Claro está que se trata de nociones tan naturales y tan arraigadas, que no en todas partes pueden reconocerse como aristotélicas. La generalidad y la racionalidad de las ideas cristalizadas en el *Quijote* tienen que ver justamente con el asentimiento que siempre han suscitado en la inmensa mayoría de los lectores: en el balance final, la "filosofía del *Quijote*" es una llana sabiduría de la sensatez, la atención a las razones de los otros, la bonhomía, la cautela, la urbanidad..., que difícilmente disgustará a nadie. Pero si "todos los hombres —según dice Borges que dice Coleridge— nacen aristotélicos o platónicos", aunque ninguno sea lo uno ni lo otro a título exclusivo, Cervantes nació aristotélico y luego mamó el aristotelismo en las escuelas, en los libros y en el trato con los mejores ingenios.

La doctrina del justo medio es uno de los planteamientos que en otro marco se difuminarían como lugares comunes, pero cuya centralidad en el *Quijote* nos obliga a remontar a Aristóteles. Con hechos y con dichos, por todas las bocas, en ocasiones con matices que el Estagirita no habría reprobado (así los de don Quijote argumentando ante el Caballero del Verde Gabán), la obra predica y remacha que la "virtud . . . está puesta entre dos extremos viciosos" (II, 17) y "el punto de la discreción" es "el medio" entre "dos extremos" (II, 51). Ni el autor ni sus criaturas ignoran sin embargo la fascinación y la fuerza imperiosa de los extremos. Por el contrario, la trama y los caracteres, los modos de contar, la ironía de los enfoques y las modestas lecciones del relato estriban a cada paso en la confrontación de unos extremos y en la propuesta más o menos implícita de un justo medio. Don Quijote frente a sí mismo y en pareja con Sancho, las varias caras y razones de los personajes, las distintas perspectivas del narrador, la ambigua objetividad en la presentación de seres y aconteceres, el mismo problema medular

www.cepchile.cl

de una ficción que oponga y a la postre case las "fábulas mentirosas" con "la verisimilitud y la imitación" (I, 47), ¿no son acaso otras tantas versiones del ideal del justo medio? □

www.cepchile.cl

EL *QUIJOTE*, UNA LECTURA FRONTERIZA

Juan Villoro

En este ensayo se aborda la obra capital de Cervantes como "road novel" e incesante cruce de fronteras. Estructurada a partir de los desplazamientos, la ficción cervantina funda simultáneamente la novela moderna y la metanovela, la discusión de la literatura desde su propio territorio. Uno de los desafíos centrales de la trama es cómo se escribe y cómo se lee un libro. Cervantes violenta los límites entre lo real y lo fantástico y explora una arriesgada frontera psicológica, la que separa la sensatez de la melancolía y del delirio: figura limítrofe, don Quijote está siempre entre dos realidades. Territorio de la "escritura desatada", donde los indocumentados adquieren voluntaria ciudadanía, la novela depende de intensas mezclas culturales, contrabandos, encrucijadas y transgresiones, en suma, de la inescapable noción de frontera.

JUAN VILLORO. Escritor mexicano. Nació en el Distrito Federal el 24 de septiembre de 1956. Autor, entre muchas otras obras, de los cuentos *La casa pierde* (1999, Premio Xavier Villaurrutia), *El mariscal de campo* (1978), *La noche navegable* (1980), *El cielo inferior* (1984); la novela *El testigo (*Premio Herralde 2004); los ensayos *Efectos personales* (2000, Premio Mazatlán) y *Los once de la tribu* (1995); de las crónicas *El tiempo transcurrido* (1986) y los relatos infantiles *Las golosinas secretas* (1985) y *Baterista numeroso* (1997). Ha colaborado en las revistas *Cambio, Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Universidad de México, Crisis, La Orquesta, La Palabra y el Hombre, Nexos, Vuelta, Siempre!, Proceso* y *Pauta*, de la cual fue jefe de redacción, y del suplemento "Revista de Libros", de *El Mercurio* de Santiago. Fue agregado cultural en la Embajada de México en Berlín (1981-1984) y director del suplemento *La Jornada Semanal* (1995 a 1998). En 1988 fue distinguido con el Premio Cuauhtémoc de Traducción.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Desmesurada vida de lector

La suerte de una literatura depende de la forma en que es leída. Sujetos a las consideraciones de la época, los libros modifican su contenido sin cambiar de forma. El exagerado Pierre Menard escribe otro *Quijote* con idénticas palabras.

Italo Calvino encontró una sencilla definición de clásico: un libro que no cesa y "nunca termina de decir lo que tiene que decir". Sin embargo, habría que precisar, con Borges, que la sostenida irradiación de esas páginas depende de manera fundamental de sus testigos. El tema, por supuesto, proviene del *Quijote* y constituye su núcleo inventivo, la estrella polar de su universo. Cervantes concibe la aventura de un lector radical, incapaz de distinguir la realidad de la fabulación. La lectura patenta el carácter con el que comparecerá en un escenario que es, precisamente, la construcción de un libro.

En el primer tramo de la novela, el forajido Ginés de Pasamonte alardea de que se escriba un libro sobre sus peripecias. "Y ¿está acabado?", le pregunta el Caballero de la Triste Figura. "¿Cómo puede estar acabado, si aún no está acabada mi vida?", responde Ginés. Cervantes muestra a un personaje cuya vida se escribe a medida que sucede, y amplía el juego de espejos: don Quijote discute lo que ya se escribió de él y actúa para seguir siendo escrito.

Nada sabemos de la infancia o la juventud del protagonista. Llega a nosotros como las figuras míticas, con sus atributos finales. Poco importa lo que le pasó antes porque no era así. Emerge transfigurado por su inmersión en la lectura: no distingue dónde terminan los libros y dónde comienzan las áridas tierras de la Mancha.

Una noción de traslado esencial a la imaginación de Cervantes es la que se refiere a la recepción del texto. Los mensajes dependen menos de su configuración que de la forma en que son recibidos. El arte moderno se funda en este desplazamiento en la valoración de la obra. La belleza y sus efectos no son atributos inmanentes de las cosas (como quería el ideal pitagórico); dependen de una apropiación creativa de lo real. En sí mismo, el tema puede ser un objeto desastrado, equívoco y aun repelente. El fulgor negro del arte español (del *Lazarillo* a Goya y al esperpentismo) no se explica sin este esencial viraje en la percepción estética.

Don Quijote ve el mundo como lo ha leído y así subraya que la literatura se determina por su acto final, la interpretación. Por supuesto, está loco de atar y su locura es el motor de la historia; sin embargo, al centro de

www.cepchile.cl

ese ciclón de disparates anida un remanso de cordura. La novela despliega toda clase de peripecias provocadas por alucinaciones y por un falso sentido de la consecuencia, pero también las "discretas razones" a las que sólo se llega por vía extrema o largo rodeo. La sensatez a contrapelo del Quijote le permite argumentar con buen juicio sobre lo que ha malinterpretado. ¿Hay mejor ejemplo del valor múltiple del texto, la sobreinterpretación, los *misreadings*, la lectura paranoica y la teoría de la recepción que las maneras en que el perturbado caballero combina el rigor y el delirio para leer el mundo?

Desde el Prólogo, Cervantes se define como intermediario de materiales ajenos. Sólo en parte se hace responsable de la obra: se define como su padrastro, notable concepción de la autoría. En la cultura popular, el padrastro suele encarnar los defectos de la autoridad sin sus virtudes compensatorias. Una figura limítrofe, a medio camino entre el deber y el afecto. Así es el autor del *Quijote*; se ha esforzado para conseguir las páginas que pueden leerse en el libro, pero no le corresponden los méritos de la invención. Estamos, pues, ante una obra que guarda autonomía respecto al escritor bajo cuyo nombre se ampara. No se trata del recurso del "manuscrito hallado" ni del anónimo sino de algo más raro, un resultado en parte ajeno y en parte propio, un hijastro.

Cervantes se propone como lector inaugural de la obra: ensambla lo que encuentra. Pero no es indiferente a los hallazgos: también es el primer comentarista del relato. En el párrafo inicial informa que el personaje ya ha sido narrado, incluso con discrepancia ("hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben"); un sustrato legendario llega a nosotros de nueva cuenta. En el capítulo IX sobreviene un giro: la versión presente del texto ha sido traducida del árabe; su autor es Cide Hamete Benengeli. Así se establece otra mediación. El "autor" (Cervantes) recopila, arma y, puesto que no sabe árabe, consigue traductores para la obra.

Esto aumenta la deliberada impureza del texto. La historia proviene de un traslado de idiomas. Cervantes, que luchó en Lepanto y cayó preso en Argel, hace que el original provenga de una cultura enemiga. Traducirlo implica cruzar a medias una frontera; es mucho lo que se pierde en el camino. A propósito de las traducciones, comenta don Quijote: "Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen". Cervantes escoge una lengua extranjera y plebeya para contar desde el reverso del tapiz. Corresponde a la lectura transformar el "largo y espacioso campo" de la novela en un dibujo nítido.

www.cepchile.cl

El *Quijote* trata, ante todo, de cómo se escribe un libro.

La trama se estructura a medida que se lee; si unas páginas se pierden (como en el célebre episodio que deja al vizcaíno con la espada suspendida en el aire), habrá que encontrarlas para que la lectura continúe. En la segunda parte, cuando la primera ya goza de reputación editorial y circula la versión pirata de Avellaneda, los personajes comentan su pasado como un libro y enfrentan el porvenir como un capítulo inédito. Vida y texto son para ellos idénticos.

Francisco Rico, que ha fijado los criterios modernos decisivos de aproximación a la obra, comenta que en la segunda parte don Quijote y Sancho encuentran un mundo que ya es quijotesco: otros personajes conocen su reputación y la ponen a prueba. En diez años (de la aparición del primer volumen al segundo) la aventura ha ganado celebridad. Don Quijote es él más su leyenda. "En 1605 se le presenta como 'famoso' sin serlo; en 1615 lo era como pocos", escribe Rico en el Prólogo a la edición del *Quijote* que preparó para la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Los episodios de Clavileño y la Ínsula Barataria demuestran la disposición de personajes nada quijotescos a urdir una celada típicamente quijotesca. Que el mundo se parezca tanto a sus fantasías desconcierta al protagonista: "frente a las firmezas de otros tiempos, ha comenzado a no saber" (Rico). Don Quijote se confunde por el triunfo de su estilo y la excesiva aceptación de sus intérpretes.

Puesto que, de acuerdo con el juego de suplantaciones, se desconoce el original de la obra, toda lectura es tentativa. Esta vía indirecta al relato depende de una lengua que mezcla lo culto y lo popular, retórica y oralidad, el romance y los libros de pordiosería, y que admite la posibilidad de ser errónea.

Cervantes opera desde la inseguridad de quien no es un autor único y definitivo; se sirve de un idioma que sabe débil. Esto le permite absorber con mayor libertad voces ajenas, pues no depende de un código asentado. A propósito de Kafka, Deleuze y Guattari hablaron de lengua *menor* para su elección del alemán en la comunidad judía de Praga, en vez del checo o del yidish, idiomas que llegaban a él con una carga cultural más rígida y definida. Cervantes escribe en la lengua del imperio y en su siglo de esplendor, pero simula perseguir una historia perdida, escrita en una lengua ajena; los árabes, recuerda en su calidad de intermediario, son muy mentirosos: ninguna reticencia es poca con quienes son "tan nuestros enemigos". La noción de frontera y contrabando resulta decisiva en la concepción de Cide Hamete Benengeli, enfrentado contra el castellano. Si Vargas Llosa escribió una

www.cepchile.cl

"carta de batalla" para la gesta de *Tirant lo Blanc*, el *Quijote* reclama en su migrante andadura un "permiso de residencia" para la novedad de su estilo, disfrazado de extranjería.

Jean Canavaggio, biógrafo de Cervantes, pone especial cuidado en describir el rico repertorio cultural que le deparó su vida movediza. De joven, respiró el Renacimiento en Italia, se enroló durante cuatro años en la milicia, cayó preso en Argel por cinco años, regresó a la península Ibérica para llevar una errabunda existencia de recaudador de impuestos, volvió a ser preso, esta vez en Sevilla, donde se concentraba la picaresca más variopinta del Siglo de Oro.

Los comentarios de Cervantes sobre otras culturas son de una tolerancia inusual en su época. Conviene recordar que el primer Índice de la Inquisición fue promulgado en 1547, año del nacimiento de Cervantes. La historia del idioma vive en ese tiempo su mayor expansión creativa y su etapa más restrictiva. Si algo se puede decir de la personalidad del novelista, que contagia a buena parte de sus personajes, es que encaró la fatalidad con idénticas dosis de resignación, interés y humor crítico. Este talante se aplica también a las culturas desconocidas y lo singulariza en un tiempo poco amigo de la otredad. Cervantes leyó en italiano, luchó cuerpo a cuerpo con los turcos, trabó íntimas amistades en Argel, conoció a toda clase de soldados, prisioneros, pobres diablos endeudados. Después de una pausa de veinte años, regresó a las letras con una obra que recogía imprevistas influencias: un presunto libro árabe, parodia del género de la caballería, donde comparecían el poema, la procacidad carcelaria e historias que nada tenían que ver con eso.

Como suele ocurrir en el celoso ámbito de las letras, quien mejor entendió la fuerza renovadora de este relato mestizo fue un competidor. En una carta escrita *antes* de la publicación del *Quijote*, Lope de Vega previene acerca de su perniciosa aparición. La época lo recibió como un espectáculo de ingenios y Cervantes murió con la certeza de haber entretenido a sus lectores. Como ha explicado Rico, durante siglos el *Quijote* fue un divertimento en español y un clásico en inglés, francés y alemán. Sólo hasta el siglo XVIII también ganó el rango de pieza definitiva en español. Es posible que la tardanza en aceptar la profundidad del libro se debiera en parte a que en forma deliberada pactaba con otras culturas y tradiciones; desde su origen tenía algo "extranjero", bastardo: renovaba lo propio con recursos ajenos y aun "enemigos". Al encomiar la "escritura desatada", Cervantes fundaba la novela moderna como tierra de indocumentados.

www.cepchile.cl

La invención del contexto

Llama la atención el pasaje seleccionado por Borges para demostrar que el *Quijote* calcado letra a letra por Pierre Menard es el mismo y es otro del escrito por Cervantes. En el capítulo VIII del *Ingenioso hidalgo*…, la acción se interrumpe porque se pierde el manuscrito y el vizcaíno queda con la espada en alto frente a don Quijote. En el siguiente episodio, Cervantes explica en primera persona los esfuerzos que se tomó para hallar las páginas faltantes y aclara que siempre le ha gustado leer, "aunque sean los papeles rotos de las calles". Cuando encuentra el pasaje que falta, reflexiona acerca de su veracidad y la impresión que de él tendrá el lector. ¿Cómo calibrar lo que proviene de un mentiroso que trabaja en árabe? Es justo en ese punto donde Borges inserta a un tercer "autor", el francés Pierre Menard. El copista transcribe: "la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir". Borges ahonda la ironía cervantina de hablar en nombre de una verdad que no se puede cumplir. Cervantes y Borges responden al mismo impulso: lo que define la lógica del texto es la manera en que lo leemos. Los extranjeros Cide Hamete Benengeli y Pierre Menard reciben carta de naturalización por el contexto en que son leídos.

En otra referencia al ilocalizable autor del *Quijote*, Cervantes lo define como "sabio arábigo y manchego", el origen se torna mixto: un forastero aclimatado en Iberia. Su identidad híbrida ampara el relato que tanto se beneficia con las mezclas.

Pero Cide no es el único autor del texto; actualiza relatos precedentes. José Balza ha llamado la atención sobre un hecho recurrente en el *Quijote*: la referencia a cuando la obra no estaba escrita. "Aunque hasta ese momento la humanidad desconozca obras de ficción como el propio *Quijote*, el hecho de que haya habido otros narradores, otros autores capaces de crear un libro como él, establece antecedentes imaginarios para que éste sea posible. Los anónimos autores del *Quijote* forjan entonces, para Cervantes, los estratos antiguos de la novela: en ellos se concreta la certeza de una geología novelesca" (Balza, *Este mar narrativo*). El libro que leemos presupone una estirpe previa, precursores sin rastro que sobreviven en la voz de un continuador. Harold Bloom se refirió a la angustia de las influencias para describir el modo en que un escritor lidia con una tradición opresiva y elige los antecedentes que lo determinan. La novela de Cervantes está atravesada por una ilusión de la precedencia, el "licor de los mitos", como escribe

www.cepchile.cl

Balza. No podía ser de otro modo en un personaje que nace como tal con la lectura.

El protagonista de Cervantes quiere ejercer la caballería cuando ha desaparecido del mundo e incluso de las novelas. Por eso su indumentaria es un disfraz. Don Quijote utiliza la habilidad manual que antes empleaba en la confección de jaulas y palillos de dientes para fabricarse armas de cartón. Así, se lanza al camino como tosco remedo de sus modelos, un personaje de carnaval que representa su rol con grotesca exageración. Su identidad se construye con honesta falsía: es deliberadamente artificial.

De acuerdo con Marthe Robert, el acto más radical del Quijote es la imitación: se disfraza para asumir un código preestablecido. Sin embargo, este deseo de mímesis no encaja con el medio en que se mueve: quiere ser lo que no puede ser. Como Pierre Menard, el Caballero de la Triste Figura es original, no por la conducta que se asigna —calcada de otra—, sino por el contexto. La copia es reinventada por la forma en que la miran.

Leer lo que podría ser

El *Quijote* propone un decisivo criterio de verosimilitud. Su autor se sitúa fuera de la obra, como mero intercesor, y no confunde la realidad con la invención. En otras palabras: no lee su libro como lo haría don Quijote. La revelación de la identidad de Cide Hamete Benengeli va acompañada de esta descripción: estamos ante una "gravísima, altisonante, dulce e *imaginada* historia". De los cuatro atributos que definen lo que leemos, el de clausura denota su condición imaginaria. En la segunda parte, el protagonista desciende a la Cueva de Montesinos y atestigua portentos "cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por *apócrifa*". Máquina desaforada, el *Quijote* descalifica lo que cuenta, y aun así lo cuenta. El placer del texto deriva, en buena medida, de este ejercicio de disolvencias.

Aire en el aire, la fabulación reclama una legalidad alterna a la del mundo de los hechos. Como ha mostrado Juan José Saer, la ficción no es lo contrario de la verdad; construye una segunda realidad, la de la invención convincente: "Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando de antemano la actitud ingenua que consiste en saber cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la

www.cepchile.cl

verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria" (*El concepto de ficción*). Tal es el presupuesto que Cervantes sostiene a lo largo del libro: una historia imaginada que sólo don Quijote, en su locura, toma en sentido literal. Cervantes aparta la novela moderna de la verificación realista y hace de la ironía su principio de juicio. Si nos reímos de los dislates es porque podemos distinguir lo real de las figuraciones del caballero andante, pero sobre todo porque podemos atribuirles una lógica. La bacía de un barbero difiere de un yelmo de guerra, pero una disparatada similitud *puede* unirlos. Don Quijote carece de la distancia irónica que permite vincular distorsionando. Estamos, pues, ante dos niveles de lectura, la literal, practicada por el protagonista, y la que pone en tela de juicio lo que mira, que Cervantes pide a su lector.

Los repetidos descalabros no alteran la opinión del caballero: "Yo sé quién soy", exclama, cuando un campesino trata de devolverlo a la realidad. A propósito de esta escena Sergio Fernández comenta en su *Miscelánea de mártires*: "Es en este momento cuando del rechazo, o sea de la adversidad, curiosísimamente le nace a don Quijote la convicción del ser, antes afirmado en el amor: 'Yo sé quién soy' le dice, frase contundente porque está plagada de ironía ya que quien la expresa es un hombre inmerso en la ensoñación. ¿Será entonces que sólo en el hechizo un hombre puede decir que sabe lo que es?". La sinrazón del Quijote se funda en creer, sin fisuras, que sabe quién es en un mundo donde todo es mudable y la sensatez aconseja no estar seguro de nada. Lección de escepticismo, el *Quijote* hace que el juicio pase por el tamiz de la incertidumbre: todo podría ser de otro modo. En este sentido, contraviene refranes tan españoles como "las cosas como son" o "que te lo digo yo". Nada es nunca de manera definitiva y la verdad no deriva de la autoridad que el testigo se confiere a sí mismo.

Don Quijote lee en clave medieval, en busca de gigantes, de lo sobrenatural que no requiere de otra causa que su mera aparición. Una y otra vez, paga un elevado precio por no distinguir persona y personaje, el hecho de la pose; es uno con su lectura y esto lo vuelve gracioso para el lector moderno inventado por Cervantes: el que acepta una historia imaginada, donde lo único creíble es el principio mismo de la invención, el procedimiento, la máquina narrativa.

De acuerdo con Borges, las situaciones en las que Hamlet ve una obra teatral y don Quijote lee el *Quijote* revelan que "si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios". La fuerza de esta postulación fantástica deriva de una inquietud que suele acompañar el acto de leer: de pronto,

www.cepchile.cl

el universo convocado por las letras adquiere mayor dosis de realidad que la circunstancia en que ejercemos la lectura. Esta repentina suplantación en la conciencia es similar a la del sueño o los falsos recuerdos que damos por reales. El lector del *Quijote* sabe que no puede creer en las páginas como lo haría Alonso Quijano; al mismo tiempo, la continua puesta en duda de lo que atestigua lo lleva a dudar de sí mismo. La construcción del sujeto escindido que determina la novela del siglo XX proviene de Cervantes no tanto por los personajes que pueblan su obra sino por el personaje que pide que la lea. Al iniciar sus cursos de literatura, Nabokov comentaba que el máximo personaje que puede concebir un autor es otro tipo de lector. Don Quijote sale a La Mancha para inventar a sus lectores.

En su novela *El árbol de Sausurre*, Héctor Libertella llama la atención sobre un accidente semiótico: la palabra "yo", decisiva para todo relato, reúne en español dos conjunciones opuestas (y/o), la unión y la disyuntiva, lo que articula y lo que disgrega. El fragmentado "yo" contemporáneo es fiel a ese oráculo gramatical, el tejido de adhesiones y disonancias con que leemos el *Quijote*.

Tiempo cero, los polos opuestos

Desde el punto de vista de la historia de la lectura, la novela de Cervantes se funda en un gesto extemporáneo. La tradición de la caballería andante ya ha desaparecido y don Quijote se ve obligado a buscar las armas de sus bisabuelos. Sus claves de referencia, el *Amadís de Gaula* o *Tirant lo Blanc*, son obras del pasado. A cada nuevo encuentro debe explicar lo que su extravagante indumentaria representa (tantas veces lo hace que, de pronto, al repetir que su descanso es pelear, dice: "etcétera"). La caballería no es un valor entendido en los campos que recorre. En un giro típico de su carácter, Sancho piensa que los extraños no los comprenden por ignorancia, madre de todas las perplejidades. Cuando una moza no sabe lo que significa ser "caballero aventurero" la considera demasiado nueva en el mundo (en realidad, debería ser viejísima para discernir a un caballero andante a golpe de vista).

Para Ricardo Piglia, la novela de Cervantes es la puesta en escena de un lector extremo: "Hay un anacronismo esencial en don Quijote que define su modo de leer. Y a la vez surge de la distorsión de esa lectura. Es el que llega tarde, el último caballero andante. *En la carrera de la filosofía gana el que puede correr más despacio. O aquel que llega último a la*

www.cepchile.cl

meta, escribió Wittgenstein. El último lector responde implícitamente a ese programa".

El tema de perpetuar o destruir una forma de leer aparece en el capítulo VI a propósito de la conveniencia de salvar libros o quemarlos, y es retomado en pasajes paródicos donde Cervantes demuestra cómo se leería esa página escrita con la retórica, ya gastada por el tiempo, que apostaba a imágenes codificadas, donde el sol extendía su rubia cabellera. En forma propositiva, Cervantes escribe *fuera* de la costumbre; su protagonista perpetúa un género a cuyas reglas él no se sujeta como autor. Al referirse a *Tirant lo Blanc*, hace que el Cura encomie la cuota de realidad de la que carecen otras novelas de caballería: "aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte". Don Quijote es devorado por la ficción pero actúa en un entorno donde aspira las emanaciones corporales de su escudero. Muy pronto descubre que las dosis de realidad de *Tirant lo Blanc* no bastan para narrar esa *imaginada* historia. El primer signo de discrepancia entre lo que ha leído en las novelas de caballerías y la sociedad que lo circunda tiene que ver, de manera significativa, con el dinero. En el capítulo III, un ventero le pide que pague y él informa que va "sin blanca", como todos los de su linaje. El ventero advierte que su interlocutor sólo entiende razones literarias y le informa que en los relatos de caballería no mencionaban el dinero por simple pudor, pero que se trataba de un trato implícito. A partir de ese momento, la economía de la novela pasa de la edad media al Renacimiento: el dinero hará circular más acciones que los gigantes. Don Quijote paga, franqueando con su peaje el cruce de lo fantástico a lo real.

Cervantes establece una peculiar tensión entre los portentos ópticos que su protagonista atestigua y las muy reales pedradas que recibe. El viaje de ida y vuelta entre fabulación y realidad depende de los diálogos entre el caballero andante y su escudero. En el capítulo IX se informa que Sancho no sabe leer; la oposición de criterios no puede ser más radical. Don Quijote asume el mundo como novela ante un testigo iletrado. Dos tradiciones se enfrentan en los diálogos que van del caballo al burro: la literaria y la oral, el sentido figurado y la comunicación pragmática. "El Quijote es único y Sancho es todos los demás", observa Rodrigo Fresán. Esta diferencia marca dos estilos, el irrepetible del caballero andante y el saber común del escudero. La novela es la zona donde ambos discursos se cruzan y contaminan: don Quijote alcanza la sensatez argumental en situaciones creadas por su delirio y Sancho se finge loco por instinto de supervivencia. La inversión

www.cepchile.cl

kafkiana, proseguida por Borges, de que es Sancho quien crea a don Quijote, tiene su origen en la propia novela de Cervantes. El escudero bautiza a su amo como Caballero de la Triste Figura y así define su condición melancólica. Don Quijote acepta la iniciativa de su subordinado, pero la atempera considerando que no se le ha ocurrido a él: el sabio árabe que compone la obra le puso esa idea "en la lengua y en el pensamiento". Si Sancho "escribe" al Quijote es porque ya está escrito de antemano. Kafka suprime la última vuelta de tuerca y preserva la autoría de Sancho.

Lo decisivo en este teatro de atribuciones son las líneas de fuerza entre dos campos opuestos, la necesidad de choque. La dinámica requiere de otra demarcación invisible, el "justo medio" entre el Quijote y Sancho, entre la ensoñación y la rusticidad, una línea intangible y necesaria, una frontera intermedia, donde la fantasía y el sentido común se benefician recíprocamente.

¿Qué sería de la novela sin sus polos opuestos? Cuando don Quijote se harta de ser juzgado y prohíbe a Sancho que hable mientras avanzan por la Sierra Morena, la trama se hace imposible. El escudero guarda un silencio rabioso, convencido de que las cosas que no se dicen se pudren en el estómago. El caballero levanta el castigo, resignado a que su acompañante lo valore como un espejo oponente, es decir, resignado a que lo narre.

Las historias contadas por Sancho tienen la impericia de quien ignora la síntesis y procura que la trama sea igual a la vida. Su amo le llama la atención de que todo lo dice dos veces y él da una prueba patafísica del verismo como asiento de la narración. Refiere que un pastor cruzó trescientas cabras por el río Guadiana y le pide a su escucha que esté atento al número de cabras que van cruzando; cuando don Quijote pierde la cuenta, Sancho pierde el hilo del relato.

Novela-biblioteca, el *Quijote* incluye narraciones ajenas y traspasa con libertad sus límites territoriales. Las novelas intercaladas suelen irritar o entusiasmar a los lectores extremos del libro. En todo caso, la idea de interrupción es esencial al acto de leer y no podía estar ausente de la desmesurada vida del lector don Quijote.

¿Es posible hablar de un lector perfecto de la novela? A propósito del *Finnegans Wake*, escribe Piglia: "Joyce llega más lejos que nadie en la ilusión de escribir con una lengua propia … El escritor pone al lector en el lugar del narrador. Un lector inspirado que sabe más que el narrador y que es capaz de descifrar todos los sentidos, un lector perfecto". Cervantes no concibe una lengua privada, pero crea una forma nueva: es el primer lector

www.cepchile.cl

de una historia que cancela una tradición y funda otra, un lector temperamental e improvisado, algo ya imposible en un mundo cervantino. La posteridad ha perfeccionado la manera de leer de la que Cervantes fue el primer aprendiz.

Seguramente, el autor se asombraría de las lecturas que permiten la vigencia de su obra. Don Quijote tiene cincuenta años, edad que se puede padecer sin excesivo daño en la actualidad. Sin embargo, la fuerza de representación del libro y de la iconografía que lo ha acompañado durante cuatro siglos remiten a lo que significaba cumplir cincuenta años en el Siglo de Oro. Al leer el libro imaginamos las desmesuras de un anciano. El Caballero de la Triste Figura sabe por Sancho que un diente vale más que un diamante y él ha perdido demasiados para ser ajeno a su deterioro. En lo que toca a su indeleble aspecto físico, don Quijote es leído como lo fue en su día; en cambio, ciertas escenas se han expandido con una fuerza virtual que las hace ocupar mucho mayor espacio en el repertorio de la cultura del que tienen en el texto. Es el caso del embate a los molinos de viento. Una página y media de la obra se han convertido en su símbolo absoluto y más extendido, como si las aspas de los molinos centrifugaran una energía de representación.

Escritura y movimiento

De acuerdo con Hemingway, la literatura norteamericana comienza cuando Mark Twain escribe: "es hora de irnos a aquellas tierras". Una invitación al viaje. Se trata, sin duda, de un gesto cervantino: salir al mundo en busca de experiencia, estructurar la trama a partir de los desplazamientos.

Hemingway podría haber encontrado en Twain otros sesgos cervantinos (*Huckleberry Finn* alude al antecedente de *Tom Sawyer* —un libro como reflejo de otro— y narra a partir de dos protagonistas contrastados), pero eligió un gesto vinculado a la errancia. "Es hora de irnos a aquellas tierras", la frase atañe al espacio pero también al tiempo, el imperioso instante de partir. Para situar a su personaje en su primera salida, Cervantes escribe: "Una mañana, antes del día", la hora fronteriza en que ya comenzó una fecha pero la luz aún no la acompaña. Cruzar es la consigna.

De manera sintomática, don Quijote se sirve de una metáfora espacial para que Sancho entienda el carácter de sus aventuras: no son de ínsulas sino de encrucijadas. Aunque se refiere a la pretensión del escudero de hacerse de una ínsula en recompensa a sus fatigas, el protagonista con-

www.cepchile.cl

trasta dos morales respecto al territorio: la posesión aislada, la isla, o la zona de encuentro y cruce, la frontera.

La tensión entre los anhelos sedentarios de Sancho y el impulso errante de su amo se ponen de manifiesto cada vez que escogen lugar para dormir. El escudero desea los muros protectores de una venta; don Quijote, en cambio, privilegia la intemperie; dormir a cielo descubierto le parece un "acto posesivo" que facilita "la prueba de su caballería", una apropiación pionera de la tierra de nadie. La imagen canónica de la narrativa del *far west*, el vaquero que duerme junto a la fogata usando como almohada su silla de montar, se desprende de este gesto de caballería.

Las fronteras son formas provisionales de definir la identidad; se es de un sitio en oposición a otro. En un sentido político, la frontera es una advertencia, una línea del peligro. Sólo hay algo más arriesgado que cruzarla en forma ilícita: mantenerse en esa zona de indefinición, ser la indocumentada presa de la patrulla fronteriza. En el plano psicológico, esa es la condición de los *borderliners*. El síntoma difícilmente se aplica a don Quijote. Su mente no deja de transgredir límites; pasa del delirio a la sensatez en forma contundente: es un migrante sin tregua, no alguien que vive en borroso estado fronterizo.

Pocos recursos resultan tan efectivos para desestabilizar una norma como el sentido del humor. No es casual que en los aeropuertos estadounidenses un letrero anuncie que están prohibidos los chistes, ni que el *Quijote* se sirva de la comicidad para saltar de la realidad a la invención. En una aduana, el escritor viajero B. Traven repitió la aseveración del caballero andante: "¿Para qué necesito pasaporte? *Yo sé quién soy*". Pero la frontera es la línea donde la identidad vale menos que su representación.

Otros célebres usuarios del humor como recurso de contrabando, los hermanos Marx, situaron uno de sus *gags* en una frontera. Al desembarcar en Nueva York, Groucho presenta el pasaporte de Maurice Chavalier. "Usted no se parece a Maurice Chavalier", le dice el guardia. Groucho canta para mostrar su parecido.

De Rocinante al Impala: caballeros y detectives

En un ensayo sobre lo quijotesco como virus, escribe Rodrigo Fresán: "El Quijote es una línea flaca pero fuerte, un límite definitorio y definitivo, una frontera que una vez cruzada no ofrece pasaje ni paisaje de vuelta: de un lado queda la gloriosa tradición de la literatura de caballería y hazaña

www.cepchile.cl

pura, del otro surgen los efectos de esa literatura —de esas ficciones— sobre los territorios de la realidad. Y el Quijote y lo quijotesco —implacables— se las arreglan para funcionar como funcionan las vacunas: atacan al virus con el virus (recordar que finalmente don Quijote es vencido por una escenificación terapéutica de su propia locura: el bachiller Sansón Carrasco disfrazado como el Caballero de la Blanca Luna, quien antes fue el Caballero de los Espejos) pero, en lugar de neutralizarlo, lo potencian convirtiéndolo en otra cosa, en algo novedoso por entonces, en algo que sigue siendo original". Fresán encuentra el nacimiento de un género en el argumento que atrapa al protagonista con su propio delirio. La novela nace con el sello de la metaficción; desde su origen, se lee a sí misma.

Cuando a Barry Gifford le preguntaron acerca de la evidente influencia de *En el camino*, de Jack Kerouac, en su obra *Corazón salvaje,* respondió que todas las *road novels* provenían del *Quijote*. Cervantes funda por partida doble la novela moderna y el subgénero de la novela nómada que llega hasta *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, donde Ulises Lima y Arturo Belano, aprendices de poetas, viajan en sentido inverso a don Quijote: no buscan que la vida compruebe lo que leyeron en los libros; viven para investigar la materia que puede ser literatura. A bordo de un Impala, recorren el norte de México rumbo a la zona de indefinición, lo híbrido, la frontera tex-mex. Como ocurre con las cabalgaduras del *Quijote*, el desvencijado coche de los poetas potencia las incertidumbres de la trama. *Thelma & Louise*, la película de Ridley Scott, representa una versión exacerbada del tema, con una pareja de mujeres por protagonistas: la errancia se transforma en fuga y el último cruce es un salto al abismo, única opción de no volver a la restrictiva realidad.

Don Quijote es un lector metido a hombre de acción. Su doble papel se expresa con nitidez en el discurso sobre las armas y las letras, donde Cervantes se despoja con holgura de su juego de suplantaciones y habla por sí mismo en boca de don Quijote. El escritor soldado lamenta la triste recompensa que reciben quienes ponen su vida en prenda y lo difícil que resulta probar la valentía personal en una era que cuenta con "endemoniados instrumentos de artillería". El lance solitario del caballero que obra por convicción propia es ya imposible.

Varios siglos después, el detective establece en la cultura popular una sugerente mediación entre las conjeturas sobre la realidad y la acción. A propósito de Poe escribe Piglia: "En Dupin, en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del

www.cepchile.cl

hombre de letras al intelectual comprometido. En muchos sentidos, el detective permite plantear un debate sobre el letrado y está ligado a la clásica discusión entre autonomía y compromiso. Para decirlo mejor, el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción". Cervantes sabe que el guerrero individual puede poco ante la "maldita máquina" de la pólvora; al postularse como "profesor de las armas" en esa época infausta, don Quijote realza los peligros que corre y asume el deber de razonarlos. El discurso tiene por fin último mostrar los mayores riesgos y las exiguas recompensas que aquejan al "mílite guerrero"; sin embargo, es lanzado por un lector absoluto, que vive la vida como un libro. El detective aparece como una figura donde cristalizan el afán de leer el mundo (las huellas dactilares en la escena del crimen) y el deseo de enfrentar los desafíos de la acción; por eso para Piglia este investigador armado es una variante popular del intelectual comprometido. Los detectives salvajes de Roberto Bolaño prosiguen esta serie: poetas interesados en indagar la vida para transformarla, representan una variante intuitiva y lúdica del intelectual comprometido. La insistencia de Bolaño en la valentía como principio ético y estético encuentra en el discurso sobre las armas y las letras su causa remota.

La frontera melancólica

Para don Quijote la valentía es una escala de percepción: Sancho no ve lo mismo que él porque tiene miedo y eso turba sus sentidos. En cambio, en su intrepidez, él ve de más aunque no siempre lo advierta. Ante un rebaño de ovejas concibe un batallón integrado por gente de muy diversas procedencias: "aquí están los que bebían las felices aguas del famoso Janto . . . los que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis; los que tersan y pulen sus rostros con el licor del siempre rico y dorado Tajo; los que gozan de las aguas del divino Genil; los que pisan los tartesios campos, de pastos abundantes; los que se alegran en los elíseos jerezanos prados…". La descripción de la otredad, conformada la patrulla fronteriza, incluye paisajes: ríos, campos, zonas de cruce. Animado por la valentía y el deseo de unir imaginación y acontecimientos, don Quijote sobreinterpreta un rebaño como una mezcla de culturas. Los desaguisados —las palizas que lo regresan a sí mismo— revelan otro rasgo de su carácter, la melancolía, diagnosticada por Sancho desde el comienzo del libro. No se trata de una mera tristeza, sino de una condición sensible que debilita el cuerpo al tiempo que despierta otras facultades.

www.cepchile.cl

Roger Bartra ha estudiado en detalle el peso cultural de la melancolía, de la edad media a *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, cuyo primer título fue *Melancholia*. En la tradición española, un antecedente esencial en el estudio del tema es el *Libro de la melancolía*, publicado en 1585 por Andrés Velásquez, médico de Arcos de la Frontera. De acuerdo con Bartra, el lugar de nacimiento de Velásquez prefigura su interés por el humor melancólico: "Me parece que una de las claves que nos permite vislumbrar la gran importancia del problema abordado por Andrés Velásquez en su libro la podemos hallar en el nombre mismo de la ciudad donde fue escrito. La melancolía era un mal de frontera, una enfermedad de la transición y del trastocamiento. Una enfermedad de pueblos desplazados, de migrantes, asociada a la vida frágil de la gente que ha sufrido conversiones forzadas y ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales que los orientaban" (*Cultura y melancolía*). El *Quijote* pone en escena la gran enfermedad del desplazamiento. Nada más lógico que un personaje que confunde la realidad y el deseo, escrito por un árabe transterrado a la Mancha y que entra en los libros por el ensamblaje de un padre postizo, tenga como estrella el negro sol de la melancolía. Para Bartra, la melancolía quijotesca es ambivalente: provoca la locura del protagonista, pero también le confiere su extraña lucidez contra la norma: "El *Quijote* está inmerso en una nueva textura intelectual que reivindica el carácter positivo aunque riesgoso del humor negro". También en su psicología, el protagonista asume una estrategia del disfraz. Émulo de Amadís, copia su melancolía y alcanza así una tristeza artificial: "la dificultad de explicar la melancolía de don Quijote proviene de que está inscrita en un simulacro".

No hay duda de que el protagonista de Cervantes ha enloquecido por las lecturas; sin embargo, dentro de su delirio es capaz de representar teatralmente la locura para aproximarse a sus modelos ficticios; es en esta melancolía fingida donde el personaje se divierte más y reflexiona con repentina sensatez. En el capítulo XLIV de la segunda parte, ya adiestrado en el repertorio de sus reacciones, el Caballero de la Triste Figura manipula su melancolía ante una duquesa para adoptar una conducta a un tiempo seductora y casta: se hace el interesante al sugerir que su tristeza tiene un origen difícil de expresar; al mismo tiempo, esta pesadumbre le da un pretexto para no ser atendido por las doncellas dispuestas a desnudarlo. La melancolía es aquí impostura, estratagema.

Para Bartra, el engaño que practica don Quijote se inscribe en los juegos cortesanos de la época y revela el alcance más profundo de su

www.cepchile.cl

malestar, la forma en que "la melancolía artificial puede curar la melancolía real". Remedio para melancólicos, el *Quijote* participa de la simulación como ejemplo y terapia. El protagonista experimenta el mal en las dos zonas que determinan la novela, la realidad y la fantasía; en ocasiones su melancolía es genuina, en otras fingida. Nunca don Quijote es tan libre como cuando sabe que es falso ni tan cuerdo como cuando en forma deliberada se representa a sí mismo. La realidad —el contexto—, que no entiende de representaciones, espanta sus humos escénicos para devolverlo al entorno donde sólo es un loco.

Fresán se ha preguntado por qué los manicomios de las comedias están llenos de Napoleones pero no de Quijotes. ¿No sería emblemático tener en esa galería al loco por antonomasia? El autor de *Jardines de Kensington* da con una sugerente respuesta: "Para creerse Quijote hay que *ser* Quijote. Y hay que estar siempre afuera y nunca entre los desquiciados. En este sentido —y a la hora de la patología manicomial— un Quijote encerrado no tiene sentido alguno. No tiene razón de ser". Criatura virtual, el Quijote carece de sentido si vuelve en sí, del mismo modo en que carece de sentido si todos comparten sus locuras o si comparece en un manicomio como loco "legítimo". Su energía depende de no realizarse del todo; es lo que existe como posibilidad, ambigüedad, frontera, realidad intangible.

A pesar de sus continuas derrotas y de su muerte, que ratifica el poderoso veneno de las novelas de caballerías, don Quijote eleva el humor melancólico a una variante de la sensatez a contrapelo, la feraz "tristeza del mundo" que encontraría otros mensajeros en Goethe, Nietzsche, Benjamin y Sartre.

Simulacro de simulacros, don Quijote muere para que no vuelva a ser imitado y deja por testamento la segunda y definitiva parte del libro. Cide Hamete Benengeli, que sólo ha existido para esta obra, se expresa al final a través de la pluma que está a punto de colgar para siempre: "para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir". Miguel de Cervantes es quien pone las comillas. El padrastro hace lo suyo.

Cervantes narra desde los linderos del texto; sugiere que se lea con atención determinado pasaje, anuncia que otro se explicará más tarde, matiza la fuerza de los portentos. El narrador que se discute a sí mismo depende de la noción de umbral, de límite transgredido para estructurar su narración. Sancho pierde el hilo de su historia porque las cabras no terminan de cruzar el río Guadiana. Cruzar lo es todo. Hora de irnos a esas tierras.

Ningún final más cervantino que éste: "y alzando los ojos vio lo que se dirá en el siguiente capítulo". El protagonista observa lo que será narra-

www.cepchile.cl

do; el libro se construye al ser leído. Cervantes abre una pausa entre dos capítulos, el XXI y el XXII. Don Quijote alza la vista: al otro lado, su historia continúa. Al cruce de esa frontera, a su traslado cumplido, debemos una curiosa actividad: la literatura moderna. □

www.cepchile.cl

RISAS Y SONRISAS: EL DURADERO ENCANTO DEL *QUIJOTE**

John J. Allen

Mucho del encanto de *Don Quijote* reside en el manejo sutil de los múltiples registros del idioma español de su época, y gran parte del humor de la obra surge cuando Cervantes juega con ambigüedades o con choques y mezclas de niveles estilísticos, elementos que desaparecen o palidecen mucho en las traducciones. Sin embargo, la mayoría de los admiradores de esta gran obra sólo la conocen traducida, donde mucho de este aspecto de la novela simplemente desaparece. Dado que el humor es tan evanescente, tan ligado a la cultura de

JOHN J. ALLEN. Profesor Emeritus de la Universidad de Kentucky. Autor de *Don Quixote: Hero or Fool?* y *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El corral del príncipe* (publicados ambos por la Universidad de la Florida), y editor de *Don Quijote* (Cátedra). Fue el primer editor de la revista *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* y presidente de dicha sociedad. Es también autor, con José María Ruano de la Haza, de *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (Castalia), y con Patricia Finch, de *Don Quijote en el arte y pensamiento de occidente* (Cátedra), y es editor, con Domingo Ynduráin, de *El gran teatro del mundo, de Calderón* (Crítica). Cátedra publicó en febrero su edición renovada y actualizada de *Don Quijote* (la 25ª).

* El presente ensayo adapta una conferencia presentada en Pennsylvania State University en febrero de 2005. Esa versión de la materia saldrá en un número próximo de *Comparative Literature*, con el título de "Smiles and Laughter in *Don Quijote*".

donde brota, tan arraigado en los valores de su tiempo y lugar, ¿en qué se basa el duradero encanto del *Quijote?* Ésta es la pregunta que este ensayo intenta contestar, en términos de valores compartidos a través de fronteras geográficas, culturales, lingüísticas y cronológicas.

William Faulkner leía *Don Quijote* todos los años; Carlos Fuentes lo relee cada año en la primavera. Es el libro que autores tan dispares como Saint-Evremond, Walker Percy y E. L. Doctorow más hubieran querido escribir, el libro que el subcomandante Marcos tiene a su cabecera en Chiapas. Es el libro que estimuló a Sigmund Freud a aprender español, sin maestros, para poder leerlo en el original español. Entre los novelistas de hoy, es la obra de ficción más destacada de toda la historia literaria[1].

En una época cuando los teóricos de la literatura nos advierten de cuán diferentes son las versiones individuales de cada uno, cuando la historia de la interpretación y aun el texto mismo de *Don Quijote* lo demuestran a la perfección, ¿no hace falta preguntarse cómo es que este libro se estima universalmente y provoca las risas y sonrisas de un público mundial? *Don Quijote* es una de las grandes obras maestras de virtuosismo verbal, y mucho del humor del original depende de ambigüedades intraducibles y mezclas y choques de estilos. ¿Cómo es entonces que la mayoría de los aficionados de esta novela sólo la conocen traducida, donde gran parte de esta riqueza simplemente desaparece?

Los problemas asociados con el humor en *Don Quijote* me han intrigado durante los cuarenta años que he leído, enseñado y vivido con la obra maestra de Cervantes, desde mucho antes de la preeminencia de las teorías de la relatividad textual hoy. Los dos tomos de *Don Quixote: Hero or Fool?* que publiqué hace ya una generación o dos intentaban explicar cómo habían surgido las variadas y a veces contradictorias interpretaciones de esta novela, concluyendo que la diversidad de reacciones ante *Don Quijote* se debía a características esenciales del libro, más que a diferencias de las épocas y mentalidades de sus lectores[2]. No emprendí en aquel momento el estudio de la cuestión del duradero encanto del humor del *Quijote*, pero sí

[1] Éstos y otros comentarios en lo que sigue se encuentran en John Jay Allen y Patricia S. Finch, *Don Quijote en el arte y pensamiento de occidente* (Madrid: Cátedra, 2004), cuando vienen sin indicar otra fuente.

[2] Gainesville: Universidad de la Florida, 1969 y 1979.

www.cepchile.cl

insistí en la delicada y consciente presentación de Cervantes de situaciones que pudieran haber provocado la compasión o la simpatía del lector en una forma que autorizaba o justificaba la risa. En este sentido, pues, lo que sigue es una extensión de mi propósito de entonces. "Vuelve el perro y hala el cuero."

Lo que me interesa no es por qué provocaba risa *Don Quijote* cuando apareció, cuando Peter Russell y Anthony Close y Daniel Eisenberg nos dicen que era un "libro gracioso" ["a funny book"], sino por qué sigue provocando risas y sonrisas. ¿Por qué es así, dada la fragilidad del humor, su íntima relación con el sentido de valores del lector, su aparente especificidad cultural? A nadie le importan hoy los libros de caballerías de que se burla Cervantes. ¿En qué sentido se aplican conceptos como las "comunidades interpretativas" de Stanley Fish, las "mentalidades variables" de Maravall, las "formaciones discursivas" y la "disciplina social" de Foucault, o la "mentalidad cómica colectiva" históricamente condicionada, de Anthony Close? Hay algo aquí más profundo que la cultura individual o nacional, más profundo que las particularidades lingüísticas. Me parece que ahora, más que nunca, hace falta apreciar esta universalidad.

Lo que sigue es un intento de explorar y entender esta conexión con algo fundamental a nuestra común humanidad, algo que trasciende fronteras nacionales, culturales y cronológicas, algo que desmiente las conclusiones de algunas teorías de moda recientes que insisten en la relatividad cultural y la indeterminación textual.

*

Veamos primero un ejemplo del tipo de humor que está más a la superficie, más inmediatamente accesible y, por consiguiente, más fácil de comentar. Después pasaré a lo que me parece más sutil, pasajes que no suscitan la risa, sino la sonrisa —formas del humor que exigen una percepción más profunda, que suscitan comprensión, identificación y perdón, en vez de la ridiculización de la víctima.

El éxito de un aspecto fundamental del humor de *Don Quijote* se entiende fácilmente: el humor bufonesco o de astracanada ejemplificado en el capítulo 16 de la Primera Parte, la secuencia hilarante de encuentros en el camaranchón oscuro de la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Ausente totalmente la sutileza lingüística que se pierde en la traducción a otras lenguas y repleta de actividad física, de puñazos y patadas dadas y recibidas, provoca una risa que se extiende a todas las épocas y culturas. Gonzalo

www.cepchile.cl

Díaz Migoyo habló hace algunos años de "el *Quijote* muerto de risa"[3]. Leyó una selección del capítulo 16 de la Primera Parte, "un pasaje", dijo, "que todavía sigue siendo hilarante". Lo reproduzco a continuación:

> Don Quijote cree que Maritornes, la criada asturiana de la venta, es la hija del señor del castillo en que se aloja, "la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado de él y prometido que aquella noche, a hurto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza". En realidad, "había el harriero concertado con ella que aquella noche se refocilarían juntos", y ése es el propósito de la moza al entrar a tientas en el camaranchón o desván donde, al lado del harriero, reposan los doloridos caballero y escudero. En la oscuridad Maritornes topa primero con don Quijote, quien la retiene abrazada, a pesar de los esfuerzos de la muchacha por desasirse, para explicarle que está "tan molido y quebrantado que, aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra, fuera imposible". Pero, sobre todo, continúa el reticente hidalgo, es que se añade "a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto".
>
> Maritornes estaba congojadísima y trasudando de verse tan asida de don Quijote, y, sin entender ni estar atenta a las razones que le decía, procuraba, sin hablar palabra, desasirse. El bueno del harriero, a quien tenían despierto sus malos deseos, desde el punto que entró su coima por la puerta, la sintió, estuvo atentamente escuchando todo lo que don Quijote decía, y, celoso de que la asturiana le hubiese faltado la palabra por otro, se fue llegando más al lecho de don Quijote, y estúvose quedo hasta ver en qué paraban aquellas razones que él no podía entender. Pero como vio que la moza forcejaba por desasirse y don Quijote trabajaba por tenella, pareciéndole mal la burla, enarboló el brazo en alto y descargó tan terrible puñada sobre las estrechas quijadas del enamorado caballero que le bañó la boca en sangre; y no contento con esto, se le subió encima de las costillas y con los pies más que de trote se las paseó todas de cabo a rabo.
>
> El lecho, que era un poco endeble y de no firmes fundamentos, no pudiendo sufrir la añadidura del harriero, dio consigo en el suelo, a cuyo gran ruido despertó el ventero; y luego imaginó que debían ser pendencias de Maritornes, porque, habiéndola llamado a voces, no respondía. Con esta sospecha se levantó y, encendiendo un candil, se fue hacia donde había sentido la

[3] *Cervantes*, Vol. 19 (1999), pp. 11-22.

www.cepchile.cl

> pelaza. La moza, viendo que su amo venía y que era de condición terrible, toda medrosica y alborotada se acogió a la cama de Sancho Panza, que aún dormía, y allí se acorrucó y se hizo un ovillo. El ventero entró diciendo: "¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas éstas". En esto despertó Sancho y, sintiendo aquel bulto casi encima de sí, pensó que tenía la pesadilla y comenzó a dar puñadas a una y otra parte, y entre otras alcanzó con no sé cuántas a Maritornes, la cual, sentida del dolor, echando a rodar la honestidad, dio el retorno a Sancho con tantas que, a su despecho, le quitó el sueño; el cual viéndose tratar de aquella manera y sin saber de quién, alzándose como pudo, se abrazó con Maritornes y comenzaron entre los dos la más reñida y graciosa escaramuza del mundo.

Sonreímos todos al leerlo. Todos conocemos el episodio, y sin embargo, cada vez que lo leemos, sonreímos. Pero, según dice Díaz Migoyo, "hoy el *Quijote* no hace reír o muy poco. En gran parte se le ha muerto la risa" (p. 17). El episodio de I, 16, dice, es excepcional, y tratándose de *este tipo* de humor, lo mismo diría yo.

Pero su propósito al recordarnos de este pasaje fue el de demostrar que la risa, en tales momentos, eclipsa otras "significaciones, de superioridad, de alivio, de satisfacción, explicaciones tradicionales de la risa . . . El regocijo . . . que hemos experimentado ante esa escena —dice— sí tiene que ver con esos sentimientos pero no entendidos como superioridad sobre los personajes, como alivio de no estar entre ellos o de no ser como ellos, como satisfacción de saberlos castigados o premiados . . ." (p. 21).

Pero no es tan fácil rechazar estas consideraciones. Es fundamental señalar que la risa, en tales momentos, se nutre de todo lo que sabemos de todos los personajes del episodio, un tejido complejo asimilado poco a poco en la lectura, todo lo cual informa consciente e inconscientemente nuestra recepción de lo que pasa. Esta totalidad incluye, en este caso, la grotesca descripción inicial de Maritornes, que todos recordamos y, momentos antes del encuentro que hemos presenciado, esto:

> Había el harriero concertado con ella que aquella noche se refocilarían juntos, y ella se había dado su palabra de que . . . le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase. Y cuéntase desta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga[4].

[4] *Don Quijote de la Mancha*, 25ª ed., John J. Allen (Madrid: Cátedra, 2005), p. 241.

www.cepchile.cl

Estas preparaciones pertinentes incluyen también, por lo que toca a don Quijote, su comentario anterior a la esposa del ventero, refiriéndose a su hija, quien, en nuestro episodio, cree él que tiene entre sus brazos:

> Creedme, fermosa señora, que os podéis llamar venturosa por haber alojado en este vuestro castillo a mi persona, que es tal, que si yo no la alabo es por lo que suele decirse que la alabanza propia envilece . . . Y plugiera a los altos cielos que el amor no me tuviera tan rendido y tan sujeto a sus leyes, y los ojos de aquella hermosa ingrata que digo entre mis dientes: que los desta fermosa doncella fueran señores de mi libertad (p. 240).

O sea que la hilaridad a que se refiere Díaz Migoyo no consiste en una carcajada espontánea inspirada por un encuentro aislado y sin antecedentes, sino una reacción bastante sofisticada motivada por las relaciones entre lo que pasa en el momento y el personaje objeto de la risa y aspectos fundamentales de todo lo que hemos leído de la novela hasta ese momento.

En otro estudio del humor en *Don Quijote*, Daniel Eisenberg intenta "explicar los cambios culturales y literarios desde la época de Cervantes, para presentar *Don Quijote* como Cervantes quería que se viera: como una parodia burlesca de las novelas de caballerías"[5]. Dice en su análisis que "podemos concluir de la manera en que presenta a Sancho que Cervantes prefería el humor a la coherencia de la caracterización" (p. 17). A pesar de la serie de dichos y hechos contradictorios de Sancho que cita al hacer esta afirmación, yo diría que, al contrario, el humor de Cervantes depende totalmente de la integridad del personaje, sobre todo en el caso de Sancho, y que en esos momentos a que alude Eisenberg, lo que Cervantes sacrifica —o por lo menos hace peligrar— es la *verosimilitud*, y no la coherencia de caracterización. Y hace lo posible, además, por eludir la duda del lector. Anticipando la reacción de Eisenberg, hace que el traductor ponga en cuestión explícitamente la capacidad de Sancho de hablar elocuente y sabiamente en el capítulo 5 de la Segunda Parte, en un contexto que da pie para que intervenga el lector en defensa de la autenticidad del personaje. Se le hace duro al lector que haya salido a la defensa de la integridad de Sancho en los primeros capítulos de la Segunda Parte poner en duda su crecida elocuencia y sabiduría en el progreso posterior de la acción.

Vuelvo a insistir, pues, que *aun en el episodio de la pelea de la venta*, cuando han provocado nuestra risa las payasadas de la comicidad

[5] Daniel Eisenberg, "The Humor of *Don Quijote*" (URL: http://users.ipfw.jehle/deisenb/interpret/ICQcap4), p. 3.

www.cepchile.cl

física, nuestra hilaridad frente al sufrimiento de un pobre viejo loco se justifica, provocada por la extensa preparación que hemos detallado.

Para seguir hacia un tipo de humor más sutil y complejo, conviene ver el problema desde otro ángulo. Veamos lo que dicen otros lectores, reflexionando sobre la gran novela de Cervantes. Henry Fielding dijo que *Don Quijote* es "la historia del mundo en general". Sainte-Beuve la llamó "la biblia de la humanidad". No están pensando en la reyerta en la venta de Juan Palomeque. Dostoievsky dijo que "si este mundo se acabara y alguien de otro mundo nos preguntara qué había significado la vida en este planeta, le daría un ejemplar del *Quijote*, diciendo: 'aquí están mis conclusiones sobre la vida'".

**

Como ha señalado Northrup Frye, el mundo del *'romance'*[6] nos presenta con héroes que son mejores que nosotros, en un mundo mejor que el nuestro[7]. Lo que ha logrado Cervantes resulta en parte de haberse dado cuenta que el lector se identifica más íntimamente con un héroe que lucha con su propia insuficiencia que con uno cuya actividad simplemente demuestra repetidamente su superioridad. James Wood señaló recientemente en un par de artículos que entre las numerosas clases de literatura cómica, "una división general se podría trazar entre la comicidad de la corrección y la comedia del perdón". La comicidad de la corrección, dice, "es una forma de reír *de* alguien; la comicidad del perdón es una forma de reír *con* alguien". "La comedia secular o moderna", dice, "me parece una cosa totalmente creada por la novela moderna"[8]. "*Don Quijote*", dice en otro momento, "funda la novela moderna"[9]. "La idea novelística de que nos caracteriza una interioridad que sólo se nos revela parcialmente", continúa, "*tiene que* crear una comicidad nueva, basada en el control y manejo de nuestra incomprensión más bien que lograr una victoria del saber" ("History of Laughter", p. 26). Es precisamente lo que intentaba comunicar al hablar de la lucha del héroe moderno con su propia insuficiencia.

[6] Debido a la falta de equivalencia en español de la distinción inglesa entre 'novel' y 'romance', me veo obligado a usar el término del inglés (*romance*) para distinguir entre mundos ficticios tan dispares como los del *Amadís* y *La Diana*, por un lado, y el *Quijote*, por otro.

[7] *The Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), p. 33.

[8] James Wood, "The History of Laughter", *The New Republic,* 22 Dec. 2003, p. 25.

[9] James Wood, "Knight's Gambit. The Sacred Profanity of *Don Quixote*", *The New Yorker*, 22 y 29 de diciembre, 2003, p. 153.

www.cepchile.cl

El problema del humor en *Don Quijote* se ha estudiado desde múltiples puntos de vista. Ronald Paulson, por ejemplo, en *Don Quijote in England*, se dirige a un fin diametralmente opuesto al mío aquí, "basándose", dice, "en la historia del creciente énfasis en la estética, frente a la 'verdad' moral o religiosa, a comienzos del siglo XVIII en Inglaterra". Empieza con lo específico histórico para delinear un cambio de enfoque de la 'verdad' a la 'belleza'[10]; lo que intento yo es comenzar con reconocer el alcance universal del humor, delineando el elemento constante de la 'verdad' universal en que se basa el humor. Este cambio de perspectiva sugiere que lo que nos impresiona no es, por lo menos en mi propia experiencia, la calidad estética con que se ha expresado el autor (la 'belleza'), sino lo apropiado de lo expresado, es decir, lo perfectamente ajustado al personaje y a la situación, lo convincente y humano que resulta tal o cual acción, diálogo o reacción.

***

Lo que propongo, pues, es que un ingrediente fundamental del humor de Cervantes se relaciona con nuestro reconocimiento de la universal tendencia humana a la auto-decepción. Es decir, que lo más profundo del humor de *Don Quijote* depende de la repetida ejemplificación de la distorsión de nuestras percepciones por el deseo y las consecuencias cómicas de esta distorsión.

Lo genial de Cervantes, desde esta perspectiva, reside en la profundidad y sutileza con que entiende la condición humana y la capacidad de encarnar y ejemplificar esta profundidad y sutileza en dos personajes extraordinarios cuya conversación nos fascina. Porque no son tanto las aventuras de don Quijote y Sancho lo que nos atrae después de cuatro siglos. Son los diálogos de los dos protagonistas.

Un ejemplo. El auto-engaño, tanto de don Quijote como de Sancho, se ve claramente en sus motivaciones y metas, en la búsqueda paralela de fama —como caballero andante en el caso de don Quijote y de la seguridad económica que le representa la ínsula en el de Sancho.

> Has de saber, amigo Sancho Panza [le dice don Quijote a su escudero] que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza . . . Bien podría ser que

[10] *Don Quixote in England. The Aesthetics of Laughter* (Baltimore: Johns Hopkins, 1998), p. xiii.

www.cepchile.cl

> antes de seis días ganase yo tal reino, que tuviese otros a él adherentes, que viniesen de molde para coronarte por rey de uno dellos . . .
> De esa manera —respondió Sancho Panza—, si yo fuese rey por algún milagro de los que vuestra merced dice, por lo menos, Juana Gutiérrez, mi oíslo, vendría a ser reina, y mis hijos infantes.
> Pues ¿quién lo duda?, respondió don Quijote.
> Yo lo dudo, replicó Sancho Panza; porque tengo para mí que, aunque lloviese Dios reinos sobre la tierra, ninguno asentaría bien sobre la cabeza de Mari Gutiérrez. Sepa, señor, que no vale dos maravedís para reina; condesa le caerá mejor, y aún Dios y ayuda. (I, 7, pp. 164-65.)

El que Sancho sea inconsciente de su propia inadecuación para el papel de rey se subraya al ver que se da cuenta claramente de que su mujer realmente no sirve para reina. Por lo que toca a su amo, don Quijote proyecta casarse con una princesa —olvidándose por el momento de Dulcinea: "no sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o, por lo menos, primo segundo de emperador; porque no me querrá el rey dar a su hija por mujer". Tendrá que bastar, fantasea, "que soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos" (I, 21, p. 302).

Don Quijote demuestra repetidamente esta ceguera ante su inadecuación para el papel que ha escogido. Cuando regresa con Sancho a la venta de Juan Palomeque, don Quijote se coloca fuera de la venta, de guardia, para proteger las bellas mujeres que duermen dentro. Aparece Maritornes al agujero de un pajar y le pide la mano, "una de vuestras hermosas manos, por poder desahogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído" (I, 43, p. 579). Al pararse en la silla de Rocinante, como todos recordamos, le amarra la mano con un cabestro al cerrojo de la puerta abajo, dejándolo inmobilizado allí y luego, al moverse Rocinante, colgando, sin que sus pies toquen el suelo. La preparación de esta escena no podría ser más explícitamente irónica. Don Quijote ofrece su mano, diciendo:

> Tomad, señora, esa mano, o por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene (pp. 579-580).

www.cepchile.cl

Sería difícil superar esta preparación para una demostración de la falta de poder de esa mano y ese brazo. ¿Quién no se sonríe al ver a don Quijote parado encima de Rocinante al salir del sol de la mañana, "bramando como un toro"?

La insistencia postmoderna en reconocer que cada uno ve el mundo de una manera diferente es central para Cervantes. Diferencias de perspectiva figuran en la acción desde el principio y las nota el mismo don Quijote, antes que nadie, en el episodio del baciyelmo: "eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa" (I, 25, 346). El elemento común a los dos aventureros, lo que los une y sin lo cual nunca hubieran podido participar en una búsqueda común, es el deseo y las distorsiones de percepción que surgen de él.

El reconocimiento por parte de don Quijote de su propia participación en esta tendencia humana universal está en curso durante toda la Segunda Parte de la novela, pero percibe perfectamente el problema en las racionalizaciones de su escudero muy pronto en esa segunda salida con Sancho, en el encuentro con los actores de *Las Cortes de la Muerte*. Cuando el Diablo ha estorbado la resolución pacífica del encuentro, asustando el rucio y luego montándolo, don Quijote decide atacar a los actores del carro. Sancho intenta disuadirlo, advirtiéndole que los actores suelen ser favorecidos por los poderosos. Cuando se distribuyen en ala, armados de piedras, dice que no hay defensa contra una pedrada, que son demasiados, que la Muerte, un Emperador y unos Ángeles son entes muy poderosos. Por fin, le advierte que ninguno de ellos es realmente un caballero andante, y con esto le convence a no atacar.

> —Ahora sí —dijo Don Quijote— has dado, Sancho, en el punto que puede y debe mudarme de mi ya determinado intento . . . A ti, Sancho, toca, si quieres tomar la venganza del agravio que a tu rucio se le ha hecho; que yo desde aquí te ayudaré con voces y advertimientos saludables.
> —No hay para qué, señor —respondió Sancho—, tomar venganza de nadie, pues no es de buenos cristianos tomarla de sus agravios.
> —Pues ésa es tu determinación —replicó don Quijote—, *Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero,* dejemos estos fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras (II, 11, p. 120.)

El énfasis aquí es mío, porque no es, obviamente, la 'bondad' de Sancho, su 'cristianismo' ejemplar, que le hace desistir del ataque, ni es

www.cepchile.cl

'sincero' su razonamiento sino, como ve muy bien don Quijote, 'discreto', en un sentido negativo, hipócrita.

"El truco del narrador no fiable", habla otra vez James Wood, "sólo funciona, sólo puede provocar la risa, si pensamos inicialmente que sabemos más de un personaje de lo que sabe él mismo —así participamos sin darnos cuenta en la comicidad de la corrección— para luego revelar que sabemos menos del personaje de lo que creíamos saber al principio, y así hacernos pasar sin sentirlo a la participación en la comicidad del perdón" ("History of Laughter", p. 26). Algo así, creo, nos pasa al leer *Don Quijote*.

Pero recuérdese que Wood ha dicho que la nueva comicidad del perdón está "basada en el control y manejo de nuestra incomprensión más bien que en lograr una victoria del saber". Cervantes va más allá en el *Quijote*; da un paso más, del "control y manejo de nuestra incomprensión" a una "victoria del saber", conquistada con un esfuerzo mantenido con pocas recaídas durante muchos de los capítulos de la Segunda Parte, y este proceso me explica y justifica otro cambio más en las relaciones entre muchos lectores —me incluyo yo en este grupo— y el protagonista de la obra maestra de Cervantes —más allá del perdón. Este último paso se consigue por medio de las estrategias que documenté en mis estudios anteriores en *Don Quijote: Hero or Fool?* Cuando Sancho se echa de rodillas al subir la colina desde la cual ve otra vez ese 'lugar de la Mancha' de donde salieron, al final de la última salida del caballero y su escudero, le pide a su "deseada patria" que reciba a don Quijote, "que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede" (II, 72, pp. 624-625).

Es importante reconocer que esta victoria sobre sí mismo se logra antes de la renuncia de la caballería andante. La vuelta a la cordura de don Quijote es el resultado y no la causa de su victoria sobre sí mismo. Lo que ha conseguido es vencer al enemigo con que luchamos todos y la anagnórisis de la colina se expresa en los dos últimos capítulos del libro. Esta lectura de la obra maestra de Cervantes me lleva, como les llevó a Sterne y Johnson y Dostoievsky, más allá del perdón, a la admiración, al examen de mis propias limitaciones y distorsiones y a la humildad.

Todos padecemos los efectos de la distorsión de la percepción por el deseo constantemente en nuestras propias vidas, o por lo menos los padezco yo, y la técnica narrativa de Cervantes va paulatinamente acercándome a don Quijote en el transcurso de la novela, no sólo por las demostra-

www.cepchile.cl

ciones de la creciente sabiduría y fortaleza de espíritu de su protagonista, sino también por haber sabido alterar la perspectiva mía, inicialmente muy distante de la de don Quijote, aproximándome a la experiencia suya, obligándome a compartir algunas de las dudas y ambigüedades que permiten y fomentan tales distorsiones. Es un proceso que examiné en detalle en mis estudios anteriores, comprobando que es así como funciona el mundo del *Quijote* y que son así los personajes que viven en ese mundo.

El duradero encanto de *Don Quijote* depende de nuestro reconocimiento implícito —aunque tal vez inconsciente— de este aspecto fundamental de la condición humana. Tal vez fuera este aspecto el que señalaba Pedro Salinas al decir que la novela provoca en el lector "una iluminación espiritual que ya no alumbra a los personajes del libro, sino que revierte sobre él, y a él le ilumina". Sospecho que los pocos lectores que no sienten o no aprecian la comicidad de esta obra —André Gide, por ejemplo, o Nietzsche— tal vez no ven esta comicidad en sí mismos.

Este reconocimiento no es, hay que tener claro, producto del Romanticismo. Peter Motteux dijo, en 1700, que "cada uno tiene algo de don Quijote en su Humor, alguna querida Dulcinea de sus Pensamientos, que le inspira con frecuencia aventuras locas". Samuel Johnson sabía que "muy pocos lectores, entre la risa o la compasión, pueden negar que ellos también se han entretenido con visiones de la misma especie. Cuando lo compadecemos", dijo Johnson, "reflexionamos sobre nuestras propias desilusiones, y cuando nos reímos, los corazones nos informan que no es más ridículo que nosotros . . ." Laurence Sterne habló, en *Tristram Shandy*, del "sin par caballero de la Mancha, a quien, por cierto, quiero más, y al que en realidad hubiera ido más lejos para hacerle una visita, que al héroe más destacado de la antigüedad". Todos estos comentarios pertenecen a un período anterior por medio siglo de los románticos a quien adscribe esta actitud, Anthony Close, en *The Romantic Approach to Don Quixote*[11].

La vaguedad intencionada del nombre de don Quijote figura también en este proceso. Subraya la cómica ausencia de fiabilidad del narrador —un 'biógrafo' inseguro del nombre del biografiado, y que cambia a cada rato sus conjeturas con respecto al asunto— y refuerza la insistencia del protagonista en que es 'hijo de sus obras', que *es* lo que *hace*, y no un simple 'hijo de algo'. Pero a fin de cuentas sugiere también que es 'Everyman', que nos representa a todos. Por eso lo quería Sterne y hubiera ido muy lejos para visitarlo. Por eso Sainte-Beuve dijo que "nos acostamos don Quijote y

[11] Anthony Close, *The Romantic Approach to Don Quixote* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978).

www.cepchile.cl

despertamos Sancho Panza". Y por eso que Dostoievsky escogió esta obra para justificar la vida humana sobre la tierra ante un extraterrestre.

Ha observado Anthony Close que "no se puede tratar la comicidad de la ficción de Cervantes simplemente como una capa obvia y superficial, desarticulada de capas más provocantes que yacen debajo. Penetra y acondiciona toda la obra y si lo menospreciamos, nuestro entendimiento de la obra se distorsiona fundamentalmente"[12]. James Iffland también busca "ligar lo cómico con los aspectos morales y éticos"[13]. Lo que podemos compartir todos a través de las distancias culturales y cronológicas, ese elemento "fundamental a nuestra común humanidad" a que me he referido antes, se relaciona con el sentido de la vida humana, revelado por medio de las acciones e interrelaciones de don Quijote y Sancho Panza, y presupone la identificación personal del lector con estas acciones e interrelaciones. Las sonrisas son sonrisas de reconocimiento y lo que reconocimos al sonreír somos nosotros mismos. Esta sonrisa es lo que Alan Trueblood llamó "la risa que revela simpatía y calor humano"[14]. Adrienne Martín lo expresó más claramente hace unos años al discutir "el humor y la violencia en Cervantes". Dijo que "la ironía y la paradoja nos permiten percibir lo absurdo de la vida desde una distancia emocional apropiada, y la expresión auto-consciente de la locura humana, reconociendo y aceptando uno este mismo aspecto dentro de sí mismo, constituye el humor"[15].

Empecé indicando la presencia de distintas clases o niveles del humor en la obra maestra de Cervantes y les he recomendado la distinción que hace James Wood entre la comicidad de la corrección y la del perdón y la importancia de esta distinción para la interpretación de *Don Quijote*. Pero el empeño central de este ensayo ha sido el intento de explicar las bases de mi creencia de que el duradero encanto de *Don Quijote*, y su humor perdurable, depende de nuestra íntima conciencia de la tendencia universal humana a la auto-decepción.

Mario Vargas Llosa ha dicho que "la literatura ha permitido a todo individuo, dentro de todas la particularidades de la vida, trascender la histo-

[12] *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 7. Citado por James Iffland, "Laughter Tamed", *Cervantes* 23.2 (2002), p. 398.

[13] Ibídem, p. 398.

[14] "La risa en el *Quijote* y la risa de don Quijote", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4.1 (1984), p. 21.

[15] Adrienne L. Martín, "Humor and Violence in Cervantes", *The Cambridge Companion to Cervantes*, ed. Anthony J. Cascardi (Cambridge: Cambridge U. P., 2002), p. 165.

www.cepchile.cl

ria: como lectores de Cervantes, Shakespeare, Dante y Tolstoy, nos comprendemos a través del tiempo y el espacio, y nos sentimos miembros de la misma especie porque, en las obras que estos escritores han creado, aprendemos lo que compartimos como seres humanos, lo que queda común entre todos bajo la amplia gama de diferencias que nos separan"[16].

El papel del humor, de las risas y sonrisas que nos inspira la obra maestra de Cervantes es un aspecto fundamental de este proceso. □

www.cepchile.cl

[16] "The Premature Obituary of the Book. Why Literature?", *The New Republic*, 14 de mayo de 2001 (fecha web: 5.03.01). La traducción es mía.

EL DOBLE JUEGO DE *DON QUIJOTE*: DESREALIZACIÓN DE LA REALIDAD Y REALIZACIÓN DE LO IRREAL

Antonio Skármeta

Don Quijote es un personaje que al salir de sí mismo y exponerse a la aventura, provoca que las personas que encuentra en su ruta participen con él en juegos de cambio de identidad. Salir de sí mismos, aun para jugar la comedia, implica que el caballero andante saca de su rutina a la gente, y los hace conocer la libertad de saber que la "realidad" es apenas una interpretación de la realidad. A juicio del escritor chileno, don Quijote es así un hombre del Renacimiento, que disfruta y esparce la incertidumbre de haberse despedido de un mundo de creencias para entrar a otro que hay que fabricarse. En este sentido, es un verdadero vanguardista. No sólo alguien que sale corriendo al frente, sino un artista que hace correr adelante a los demás.

Las celebraciones ocasionadas por los 400 años del *Quijote* han permitido que se multipliquen visiones de esta obra fuera de los ámbitos eruditos y académicos para recoger el testimonio de su lectura y efecto en los más variados círculos.

ANTONIO SKÁRMETA es graduado de la Universidad de Chile y de Columbia University en Nueva York. Ha sido profesor de literatura hispanoamericana y filosofía en la Universidad de Chile y de literatura contemporánea y comparada en Washington University de Saint Louis, Missouri, Estados Unidos. Autor, entre otras publicaciones, de las novelas *Ardiente paciencia* (1985, llevada al cine como *El cartero y Pablo Neruda*), *La boda del poeta* (1999, premio Médicis 2001 a la mejor novela extranjera), *La chica del trombón* (2001) y *El baile de la victoria* (2003, premio Planeta).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Especialmente los escritores de distintos continentes fuimos una y otra vez invitados a disertar sobre el carácter de esta novela medular y su vigencia e interés contemporáneo, más allá del hecho indiscutido de encontrarnos ante un clásico, y, en especial, a dar testimonio de cómo sentimos personalmente esta obra, es decir cuán profunda o tangencialmente ha modelado nuestro propio trabajo creativo.

Uno de los episodios más novedosos y comunicativos entre los que participé fue la serie de televisión "Las rutas del Quijote" de la productora puertorriqueña "Entrenos", dirigida por Caridad Sorondo. Desde la idea inicial el proyecto combinaba la amplia irradiación de una obra televisiva con el análisis literario y el enfoque personal de cinco autores: Carlos Fuentes, José Saramago, Arturo Pérez Reverte, Luce López Baralt, y el mío propio, que explayé en el episodio de una hora que cerraba la serie.

Frente a la inmensidad del tema, y a la infinita bibliografía sobre él, que incluye obras maestras de crítica como la reciente *El Quijote y la poética de la novela* de Félix Martínez Bonati (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2004), los autores embarcados en la serie preferimos privilegiar nuestra relación espontánea con el *Quijote*, poniendo énfasis en aquellos aspectos que más nos habían inquietado y que eventualmente seguían obrando en nuestra propia escritura u obsesiones.

Carlos Fuentes habló del *Quijote* como un libro situado entre el Renacimiento y la Contrarreforma, Saramago puso a prueba la eventual "locura" del hidalgo, Luce López Baralt no dudó en ver los rasgos freudianos ocultos en el amor neoplatónico de Quijote por Dulcinea, y Pérez Reverte debatió los conceptos de honor y valentía. Yo me dejé entusiasmar por el hecho nada menor de que los viajes de don Quijote, que lo abren a las más asombrosas aventuras, sean desarticulados en minuciosos retornos a la modestia de la casa y aldea que lo ve partir.

Hay cuatro puntos cardinales donde mi literatura decanta admiración por el *Quijote* y elabora temas y atmósferas activamente vigentes en mi literatura. Los enumero e ilustro brevemente para concentrarme luego en sólo uno de ellos:

1) En el *Quijote* hay un viaje de ida y de vuelta, donde el gran vuelo de la imaginación termina recogiéndose en una cotidianeidad que resulta, a la larga, mortal. Una y otra vez en mi obra narrativa he querido que la expansión lírica, orquestada dramatúrgicamente, se concentre en la modesta claridad de una experiencia compartida en la comunidad. He utilizado en mis ensayos el más gráfico y aéreo término "aterrizar" para definir el fin de mis ficciones, especialmente en las notas minimalistas de desencanto, de acep-

www.cepchile.cl

tación antiheroica de la realidad, de gesto sonriente ante el heroísmo que se ha probado tan inevitable cual inútil. En las líneas siguientes los lectores de este texto verán cómo esta voluntad de estilo, que se decanta de un modo de percibir la existencia, prejuicia muy subjetivamente mi interpretación de las hazañas y fracasos del Quijote.

2) En esta novela inaugural se produce y provoca una tensión magnífica entre el discurso del hidalgo, elaborado y culto, libresco y ensoñado, y la reflexión popular, efizcamente burda, insolentemente refranera de Sancho. Esta tensión entre lo culto y lo popular mantiene el relato en la deliciosa frontera de la ironía, que, a mi modo de ver, es una de las pocas maneras por las que puede optar un narrador democrático, no autoritario, para desarrollar sus ficciones contemporáneas. Es una sustancia similar, recogida con cariñosa admiración, la que anima la relación entre Pablo Neruda y el Cartero en mi novela "El cartero de Neruda".

3) A lo largo de la novela el amor neoplatónico por Dulcinea es puesto a prueba y en peligro en distintas andanzas semieróticas que se le proponen al hidalgo, siendo la más significativa de ellas, el episodio en el palacio de los Duques, donde es tentado por la adolescente Altisidora, que en mi perspectiva detona una de las principales novelas de la modernidad. Me refiero a *Lolita* de Nabokov. Me siento personalmente atraído por este asunto, pues en mi novela *La velocidad del amor,* propongo una lectura metaliteraria de la tradición del motivo donde un hombre maduro cae seducido por una ninfeta. Mi ficción cubre desde la actualidad clásica hasta el genial libro del autor ruso, y utilizo, como en el libro de Cervantes, versos y canciones para despertar la inquietud en el amante codiciado, por burla o auténtico apetito. En *La velocidad del amor*, la ninfeta y tenista Sophie acomete al cincuentón Dr. Papst con el poema "La mar" de Milosz, y logra así, con versos, desequilibrarlo.

Esta actitud no es sólo una estrategia post-moderna, como algunos críticos interpretaron, pues ya aparece sabrosamente condimentada en el episodio Cuarenta y seis de la Segunda Parte, antes de que el Caballero de la Triste Figura sea asediado por dos tipos de felinos: los gatos propiamente tales, que lo despedazan, y la doña Rodríguez, temible y poco agraciada nodriza, que cae en la pieza del hidalgo como un fatal reemplazo de la adolescente Altisidora.

En la corte de la Duquesa, la presencia de don Quijote ha alborotado a todo el mundo, y la pequeña Altisidora finge un desmayo de emoción al ver pasar al hidalgo, circunstancia que aprovecha una de sus cómplices amigas para desabrochar el pecho y que Quijote pueda ver con sus propios ojos lo que Altisidora le ha contado antes en verso:

www.cepchile.cl

Niña soy, pulcela tierna;
mi edad de quince no pasa:
catorce tengo y tres meses,
te juro en Dios y en mi ánima.

*

Oye a una triste doncella,
bien crecida y mal lograda,
que en la luz de tus soles
se siente abrasar el alma.

Aunque don Quijote le ha endilgado a la burlona provocadora algunas consejas morales que le calmen la calentura, no es menos cierto, que por primera vez en la abundante novela, y aunque siga encomendándose a su Dulcinea para resistir las tentaciones carnales, algo *especial* pasa por su espíritu pues comete la insinuante travesura de fingir un estornudo (Capítulo Cuarenta y tres) para hacerles saber a las ninfetas que está en la habitación y que *quiere* oír las coplas amorosas que le dedican.

Love's labour's lost, pues el héroe puede jugar con la tentación, pero no sucumbir a ella. Delito que sí perfeccionó en la literatura el travieso Nabokov, y en la vida real Edgar Allan Poe casándose con su prima de trece años Virginia Clemm. Con los detritos de estas osadías yo armé un modesto puzzle intertextual cuya luminosa inventiva primigenia detecto en Cervantes.

4) Y por último estimo que la conmoción mayor conseguida de mis lecturas del *Quijote* derivan de una apreciación *del efecto que tiene en los otros la fantasía que pone en práctica el héroe cervantino.* Si don Quijote es un héroe desensimismado, su más maravillosa dote, o talento, es el de desensimismar a los demás. Con esto crea en el universo de la novela una *inestabilidad óntica* que es la fuente de su poderosa modernidad.

Es entonces este último tema el que prefiero hoy desarrollar para mi contribución a la revista *Estudios Públicos*, sabiendo que en cuanto le ponga punto final a este artículo, sucumbiré con igual entusiasmo a escribir sobre los otros asuntos que por razones editoriales ahora sólo dejé enunciados.

Sé muy bien que mirar con lente de aumento algunos elementos con los cuales uno tiene especial afinidad presenta el riesgo de desequilibrar una visión más ponderada del engranaje total de la obra y sin duda que alienta la especulación de un imaginar que se siente cómplice de las intenciones del autor, pero aprovecho esta declaración de inconvenientes para confesar que mi punto de vista es animado por cierta deliciosa característica del narrador (de los narradores) de don Quijote: a saber, la tranquila despro-

www.cepchile.cl

lijidad con que las cosas suceden atenidas a diferentes lógicas narrativas, a olvidos voluntarios y reales, o astutamente irónicos. El hecho formidable de que en la primera línea el narrador decida no acordarse del lugar de donde arranca la acción, legitima el cúmulo siguiente de imprecisiones que introduce con la mayor naturalidad la fuerza espiritual que anima a esta obra: la *incertidumbre*. Hombre del Renacimiento, es decir dueño de su destino, Cervantes asiste al magnífico espectáculo del deterioro de una cosmogonía y de la fantástica explosión que significa el derrame de los europeos hacia infinitos territorios. "El sol no se pone jamás en su reino", va a ser la orgullosa frase de la Conquista. Pero tampoco el sol mismo es el estrella número uno de la galaxia. Esto acarrea al menos un escalofrío metafísico. Y una pizca de anarquía. Cervantes, capaz de discernir y recrear distintas temperaturas ónticas, con astuta piel de cordero somete a una práctica comediante las fantasmagorías de los libros de caballeros andantes, y al hacerlo, con gracia nada pedante ni didáctica, nos conduce a la liberadora noción de que las interpretaciones de la realidad *no* son la realidad, y de que esto que llamamos "lo real" es apenas una convención donde los seres viven atrapados.

La estrategia de la locura es la metáfora más clara para henchir de significación la subjetividad cuestionadora. Que el Quijote esté o no loco es un asunto sobre el cual cada lector se ha formado certezas y los eruditos han elaborado sofisticados escritos para apoyar una tesis u otra. A mí, de oficio narrador, lo que más me impresiona en la composición de la obra son los niveles de libertad, juegos de personalidad variables, que no atañen sólo al personaje central sino a la amplia gama de personajes que enfrenta, y que confronta, de quienes, admito, es víctima, pero al mismo tiempo, su maravilloso manipulador de hilos.

Es regocijante que don Quijote, que en la estrategia del narrador y del solidario lector luce loco, declare en variadas ocasiones que si las cosas siguen así de mal, podría "volverse" loco. ¡Caramba!

En el Capítulo Veinticinco sin que nada lo apremie anuncia que hará penitencia realizando algunas "locuras melancólicas". Y, ¡atención!, proclama que si estas locurillas teatrales no tienen el efecto deseado sobre Dulcinea, entonces sí teme —textual— "volverse loco de veras".

Que el hidalgo tenga tan dramatúrgica noción de niveles de locura —y por tanto comprensión de las diferencias en los estratos de realidad— hace que en al menos en uno de ellos tenga una especial lucidez: cuando testigo de los infortunios de Cardenio lo define como "desdichado loco".

La táctica de la locura —si admitimos que en ella hay capas de diferentes valencias— conduce a la parábola de una existencia cuestionadora y

www.cepchile.cl

deseable— cuyo objetivo estratégico es la *desrealización de lo real y su genial contraparte, a saber, la realización de la irrealidad.*

Si probamos que éste es el sistema circulatorio de don Quijote, ¿cómo podríamos extrañarnos que a nuestros narradores coetáneos, duchos en técnicas desrealizadoras y en el culto al irrealismo, el colega Cervantes no les resulte un cabal compañero de ruta?

El lugar común que se asocia con la modernidad es el suspiro de Rimbaud "Yo es otro". Procesos de otredad, de ensimismamiento en roles, y de desensimismamientos de existencias precarias para construir modelos épicos o pastoriles que exceden las modestas fronteras rutinarias, constituyen consecuentemente el itinerario de don Quijote.

Destaco a modo de ejemplo situaciones que los lectores de la obra pueden completar con su propia experiencia. A lo largo de su trayecto las personas que el hidalgo encuentra asumen papeles, roles, disfraces, y una secreta alegría de ser-otro brota en cada uno de ellos. Es cierto que el Caballero de la Triste Figura recibe de estas puestas en escena palizas al por mayor y que una cuarta parte de ellas hubiera bastado —en un plan realista— para llevarlo a la sepultura.

Pero *no* son estos accidentes de tránsito, tan innumerables como crueles, los que lo matan, sino el juego de estar de vuelta en casa, con *el irónico remate donde el loco declara estar cuerdo.* Esta cordura sí que es mortal, y en contraste, las demencias superadas aparecen ahora como salvoconductos a la vida, mejor aún como aperturas a la sobrevida, es el sentido preciso de *más* vida.

Se ha querido ver en la muerte del hidalgo un nostálgico homenaje al fracaso, al fin de los sueños, un apocalipsis de desilusión, el ejercicio activo del desvanecimiento de la magia, en fin, la consagración de la derrota.

Aun admitiendo que los episodios finales de la novela, desde la visita a las casas de los Duques hasta el retorno a la aldea, muestran un Quijote con muy existenciales dudas y una vocación de desarticular su personaje, este proceso habría que contrastarlo con el juicio de los testigos más inmediatos de su claudicación.

Para empezar me llama la atención esa sutileza a la Séneca del mismísimo Sancho Panza —que ahora transita del refranero popular a los clásicos latinos— cuando llegan a su aldea: "recibe también a tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo". La pregunta que cabe hacer aquí, es qué quiere decir Sancho, el más privilegiado testigo, y *doble* de don Quijote. En efecto, el rústico asume casi tantos roles como su amo. Se puede afirmar así que el transformismo es ya hábito y elemento definitorio de su carácter. Su sentencia está en plena sintonía con

www.cepchile.cl

el epitafio al caballero del letrado bachiller Sansón Carrasco: "Yace aquí el hidalgo fuerte, que a tanto estremo llegó de valiente, que se advierte que la muerte no triunfó de su vida, con su muerte".

Vencer, triunfar.

Si los epitafios son síntesis de una vida, la última posibilidad de acotar al difunto en una fórmula, tenemos que admitir que la pequeña comunidad "culta", "letrada" y "familiar" que rodea a don Quijote acierta con ellos. Al endigarle estas dos sentencias estremecedoras, que son decantadas del noble proceso de crecimiento del héroe, los villanos revelan una comprensión cabal de su grandeza.

Que ésta no es meramente retórica se prueba en el significativo número de acciones y propuestas que ellos elaboran para mantener a don Quijote como ente fantástico.

El "triunfo" no es, polemizo, la recuperación de la cordura, pues esta sí lo mata, ni la sangrienta autoironía con que el "loco" declara que en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño, ni la consecuente frase "yo fui loco y ya soy cuerdo", ni la servil súplica de que se le "vuelva la estimación que de él se tenía" antes de emprender sus salidas.

El "triunfo" es en segunda instancia la galería de seres que fugazmente desensismó para gloria del juego, del teatro, y de la apertura significativa a una visión anárquica y nihilista de la realidad, pero en primerísimo lugar el fervoroso programa de sus más carnales amigos de transformarse todos ellos ahora en personajes de novela pastoril: a la primera indicación de que don Quijote podría llamarse ahora "Quijotiz", Sansón "pastor Carrascón", el cura "Curiambro" y Sancho "Pancino", el mismo Sansón Carrasco incurre en una retahíla de nombres probables para todas las dulces pastoras que encuentren en la senda: Fílidas, Amarilis, Dianas, Fléridas, Galateas, Belisardas. Y hasta Teresa Panza pasaría a ser "Teresaina".

En el ya mencionado *El Quijote y la poética de la novela*, Martínez Bonati hace decantar su prodigiosa erudición sobre esta obra en aquello que quizás sea su encanto más inasible, y para el cual encuentra sin embargo un término preciso. En efecto, afirma que el gesto cervantino fundamental es *una indibujable sonrisa* (p. 128).

Así, intuye con comunicativa convicción que estamos en vida y obra asistiendo a una afirmación a la vez melancólica y gozosa de la existencia, y a la paradoja de un *desengañado feliz*:

Pues nuestro loco se nos ha tornado ya simpático, y hasta admirable, *ante*s de su reconversión a la salud habitual. La caballería le ha mostrado (y nos ha mostrado) valores y metas impracticables así, pero no falsos.

www.cepchile.cl

El retorno a la salud, no es pues pura alegría y perfección, sino también pérdida, melancolía, resignación.

La "estimación que de él se tenía" no puede leerse sino como un grado sumo de melancólica autoironía, pues el modesto aprecio anterior de la aldea, rutinario y pobretón, es absolutamente incomparable con el prestigio que don Quijote suscita en todas las vidas que ha movido a lo largo de su hazañas a quienes a través del juego de cambio de identidades los ha dejado encaminados en la libertad de imaginarse otros. Más significativo aún es el hecho que la ficción desborda sus propios límites y contagia la literatura y *la vida*. En la Segunda Parte, don Quijote y Sancho ya son personajes de otras obras, y en la reciente *The Cambridge History of Spanish Literature* (2004), la grandiosa empresa de David. T. Gies, el académico Anthony Close nos informa que el éxito de la Primera Parte de *Don Quijote* había sido tan instantáneo que en el mismo año de su publicación, 1605, "Don Quijote and Sancho appeared as carnival figures in public festivities held in Valladolid, and, from henceforth, would pass into Spanish, then universal, folklore".

Tan significativo como esto es que el reconocimiento y fama afirma la voluntad escritural de Cervantes quien, así estimulado, se mantiene febrilmente creador hasta su muerte.

Si tras la lectura de la Primera Parte el pueblo encarna a sus héroes como personajes de carnaval, probablemente al final de la Segunda Parte la pareja convive en el alma de los lectores en una dimensión más entrañable. Los epitafios o meditaciones mortuorias de la Segunda Parte son ingeniosas, pero no dudan de la nobleza del hidalgo.

Compárense estos epitafios con los belicosamente farsescos del fin de la Primera Parte, escritos por los académicos de Argamasilla, donde la burla no se matiza con el afecto ni a don Quijote, ni a Sancho, ni a Dulcinea, y hasta el pobre Rocinante recibe palos, esta vez "poéticos":

Aquí yace el caballero
bien molido y malandante
a quien llevó Rocinante
por uno y otro sendero.
Sancho Panza el majadero
yace también junto a él,
escudero el más fiel
que vio trato de escudero.

La vuelta de don Quijote, sus vueltas, es preciso leerlas como parte de la noble y amatoria tensión que hay en toda la novela entre aventura y

www.cepchile.cl

terruño, subcapítulo fundamental del diapasón mayor entre gran cultura y cultura popular. El libro mantiene el delicioso equilibrio entre ambas, y es este delicado balanceo el esqueleto de su grandeza y complejidad. Las personas que don Quijote va encontrando, y que gracias a su virtuosa fantasía se transforman en personajes, son seres "realistas", es decir, figuras que llevan en sí una carga de realidad nunca del todo desvirtuada por el rol que asumen. Así como el hidalgo inventa su neoplatónico amor con una robusta mozuela de la villa con quien ni siquiera ha cambiado palabra, todos los otros protagonistas, aun los más hostiles, reciben del autor *la imagen acuñada en un concepto territorial*, acotada en sentimientos de pertenencia a un terruño, nada comparable con las pintura deformadas de gran parte de los libros de caballería.

Así como el tono emocional del fin de la Segunda Parte y término de la novela difiere del de la primera sección, el amor a la aldea circunscrita como señal de identidad y entramado de afectos, arroja una cálida luz sobre la calidad emocional de la fantasía dramatúrgica, lírica y narrativa de España. Es con una rústica alforja que se parte de viaje, y las maravillas del mundo, se traen de vuelta a ese reducto. Es don Quijote de *La Mancha* (marquemos ahora con énfasis el lugar), el que va y vuelve. Va desde sus experiencias íntimas y próximas, desde sus lecturas y amistades, desde sus anhelos, y vuelve con la modestia desganada que le atribuye el narrador a ese lugar del cual "no quiere" acordarse, pero en el cual *aterriza*, fiel a una vocación grupal, el más aventurero de sus hijos.

La inmensa decisión hay que comprenderla en el movedizo contexto de la vida de Cervantes y la de la prodigiosa aventura de España, desbordándose hacia el mundo entero detrás de oros y quimeras sin límites. Es esta circunstancia la que afina la rural voz del protagonista de *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, cuando se subleva frente a la ambición desmesurada de los hombres, sus fantasías hiperbólicas, y hace una variante más agresiva del motivo tradicional del elogio de aldea y desprecio de cortes. La oposición ahora se amplía y es entre terruño y universo, el espacio de los conquistadores. Las palabras de Nuño, en la sexta escena del primer acto:

Ríome del soldado,
que, como si tuviese
mil piernas y mil brazos, va a perdellos;
y el otro desdichado,
que, como si no hubiese
bastante tierra, asiendo los cabellos
a la fortuna, y dellos

www.cepchile.cl

colgando el pensamiento
los libres mares ara
y aún en el mar no para,
que presume también beber el viento.
¡Ay, Dios! Qué gran locura,
buscar el hombre incierta sepultura.

Mucho de este tono estoico, y aun con mayor sarcasmo se encuentra en las *Kenningar* islandesas que Borges disfrutaba tanto; por ejemplo aquella que define al *guerrero* como "festín del buitre" o "delicia de los cuervos", o "teñidor de espadas" ("Las Kenningar", en *Historia de la eternidad, Obras completas de Jorge Luis Borges, 1923-1949*, Volumen 1, Buenos Aires, Emecé Editores, octubre de 1994).

En los momentos en que los españoles salen al mundo, estos descubren también otra inmensidad en sí mismos. Hemos señalado la disposición de los próximos a don Quijote para transformarse en pastores, y aunque destaco esta situación justo porque está al final del libro, esto no significa que a lo largo de toda la obra no haya personas que tienen ocupaciones muy serias y cabales que no se desdoblen en un juego, sean duques o fonderos, para entrar al campo fantástico del hidalgo. Cierto que en el palacio de la Duquesa, como en la mayoría de los episodios, los personajes asumen roles para ejercer una forma degradada y degradante de conducta: la burla. Pero las artimañas del complot rinden proezas inesperadas: Sancho, gobernador, resulta de una lucidez apabullante. Que el rústico, alzado por virtud del juego a la altura de autoridad de una ínsula, se supere sublimemente, es uno de los capítulos más subversivos de la novela.

Quisiera valerme de un extrapolación de los conceptos de Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* para proponer una imagen aun más gráfica de lo que intento expresar. Al referirse al aspecto "hermetismo" del género novelesco, señala que esta virtud es la mayor del género:

¡Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones (*Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 179.)

Que el mayor adalid de la filosofía vitalista dentro del pensamiento contemporáneo acuda a la novela para definirla como un género liberador por su capacidad multiplicadora de vida, y que dedique su tratado nada menos que al *Quijote*, combina de maravillas con su idea central de que el "hombre es el animal fantástico".

Juguemos por un instante a trasladar las características del género, y apliquémoselas al héroe. Veremos entonces que gran cantidad de personas

www.cepchile.cl

están inspiradas, o provocadas, por don Quijote, dispuestas a salir de sí aunque sea momentáneamente para cumplir con un rol que por un momento les parece más divertido que el rutinario ser que cargan y los define.

Inventarse un ser.

"Poéticamente habita el hombre" sentenciaba el brillante y magnífico loco Hölderlin, y no quería decir en primer lugar que lo hiciera escribiendo poesía, sino haciéndose a sí mismo, inventándose su ser. Es la muy material palabra griega "poiesis", "producción" la que está en juego. Producirse, por tanto.

¿No es ésta la gloria mayor del Renacimiento? ¿No puedo acaso intentar ser lo que se me ocurra porque se desarticuló el horizonte de convicciones y creencias? No cabe duda que la Contrarreforma está a la vuelta de la esquina con sus feroces bastones dispuestos a golpear a los chiquilines traviesos que han subvertido la rigidez del dogma y que la represión a las fantasías alternativas lleva a muchos pensadores originales a la hoguera.

Se ha desencadenado en toda la novela *y* en el mundo real que lo aprueba con guiños jubilosos, el arte del histrionismo. Un juego peligroso, como lo ha indicado con quirúrgica precisión Albert Camus en su capítulo "La comedia" de *El mito de Sísifo*.

Pero mucho antes el Premio Nobel francés había expresado algo rotundo e incisivo: "Con respecto a todos los problemas esenciales, y considero como tales a los que ponen en peligro la vida o *los que decuplican el ansia de vivir*, no hay probablemente sino dos métodos de pensamiento: el de Pero Grullo y el de don Quijote. El equilibrio de evidencia y lirismo es el único que puede permitirnos asentir al mismo tiempo a la emoción y a la claridad".

Es extremadamente consecuente con esta intuición en la cual liga a don Quijote que Camus dedicara al *actor*, a la profesión de actuar, uno de los segmentos más apasionantes de su famoso libro. Como buen lector de Nietszche, Camus comprende que *lo que importa no es la vida eterna, sino la eterna vivacidad.*

Y que esto era grave en la Contrarreforma, y en los siglos siguientes, lo sabían mejor que nadie los comediantes, quienes estaban excomulgados de antemano: "Ingresar en la profesión era elegir el infierno. Y la Iglesia los consideraba como sus peores enemigos. Algunos literatos se indignan: "¡Cómo, negar a Molière los últimos sacramentos!"

Américo Castro, en *Pensamiento de Cervantes*, estaba con su erudición bastante cerca de lo que Camus rodea, apuntando a otro registro de su filosofía del absurdo, a saber, que "Cervantes fue un gran disimulador que

www.cepchile.cl

cubrió de ironía y habilidad opiniones e ideas contrarias a las usuales" (Barcelona: Noguer, 1980).

Camus detecta en el arte del actor la verdad fecunda de que no hay frontera entre lo que un hombre quiere ser y lo que es. Alonso Quijano crea un *medium,* un saltimbanqui partero de almas: en primer lugar de sí mismo, y en él permanece amatoriamente posesionado hasta el melancólico final de la figura que crea. Figura activa, porque don Quijote participa en el mundo y no en los recovecos de la esquizofrenia ni en la intimidad de una pieza en su aldea. El juega "para todos". Y cuando se ha extenuado en su comedia (Camus: "Hay casas de retiro para los comediantes viejos") sucumbe a un cuerpo paródico que le pide la dignidad del Pero Grullo. No es la otredad la que le trae la muerte, sino el ensimismamiento del fin. Lo mata la melancolía del fracaso, dicen muchos. Quiero insinuar una discrepancia: lo mata el éxito de una misión cumplida. Son ahora los más sensatos de los sensatos, Sancho, Sansón Carrasco, el Cura, los que quieren ser "locos".

Y esto me lleva al epílogo de esta incursión: don Quijote es un verdadero vanguardista. Y planteo aquí, contra la pedantería en boga, que "vanguardista" no es fundamentalmente quien sale corriendo adelante, sino quien corriendo al frente hace correr adelante a los demás.

Una y otra vez, a lo largo de esta espléndida novela-comedia que es la obra de Cervantes las personas acceden a la incertidumbre de vivir lo inesperado, ya sea fingiendo ser otras, o siendo, como los galeotes liberados, *otros* por las circunstancias anárquicas de un capricho de la identidad. Si los Pero Grullos del mundo con su atroz lucidez, castigan al artífice de sus desequilibrios, lo hacen siendo otros por el instante que dura el rapto lúdico. Esa experiencia de desensimismamiento les hará ver que la fantasía es posible. El juego hace a las almas plásticas y vulnerables. Sancho Panza, al final del recorrido, no ha ganado fortuna ("Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado"), pero el cúmulo de roles lo ha transformado en un ser sensible, capaz de la más dramática y virtuosa empatía.

Emblemáticamente sus últimas, y por lo tanto solemnes palabras en la novela, son las que pronuncia para animar a su amo a vencer la melancolía que a todas luces lo lleva a la muerte, en las cuales se propone culpable del final de la gesta, sin imaginar que justamente este acto es el triunfo más bello del Caballero de la Triste Figura:

"Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber cinchado yo mal a Rocinante le derribaron..." □

www.cepchile.cl

LA COMICIDAD DEL PRIMER *QUIJOTE* Y LA AVENTURA DE LOS GALEOTES (I, 22)

Anthony Close

Este artículo se propone precisar la naturaleza de la comicidad del *Quijote* de 1605, basándose en el ejemplo concreto del encuentro del loco hidalgo con los galeotes (*Don Quijote* I, 22). Como las demás aventuras quijotescas de la primera parte, ésta se arraiga en géneros vigorosamente cómicos, de los que se destacan en este caso los pasos de Lope de Rueda y la recién establecida novela picaresca. El capítulo se funda en la contraposición burlesca del quimérico idealismo del caballero, para quien los galeotes son unos pobres desgraciados que merecen su amparo, a la verdadera índole de éstos, que se expresa en una filosofía y estilo propios del inframundo criminal. No obstante esta comicidad elemental, que culmina en el castigo brutalmente ejemplar del error de don Quijote, la aventura conlleva connotaciones subversivas que matizan y trascienden esta ejemplaridad. Mediante una comparación de la aventura con su equivalente en el *Quijote* de Avellaneda, el artículo reflexiona sobre el por qué de tales resonancias, típicas del ilimitado poder de significación de la novela cervantina.

ANTHONY CLOSE. Catedrático de la Universidad de Cambridge. Especialista en Cervantes y la comedia española del Siglo de Oro, literatura y sociedad renacentista, y teoría crítica en relación con estas materias. Miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Autor, entre otras obras, de *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (Oxford University Press), *La concepción romántica del Quijote* (Ed. Crítica) y *La aproximación romántica a Don Quijote* (Ed. Crítica).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Como sabe cualquier lector del *Quijote*, dentro de la esencial continuidad que une la primera parte con la segunda se exhiben rasgos apreciablemente distintos, entre los que se destacan la comicidad más agresiva y polémica de la primera, y el carácter autorreflexivo y metaficcional de la segunda, uno de cuyos temas principales es la inmensa popularidad del precursor. Puesto que el año de 2005 es, en puridad, el cuarto centenario del *Quijote* de 1605, voy a ocuparme de ese libro, y concretamente de la naturaleza de su comicidad, tomando como ejemplo principal el encuentro de don Quijote con la cadena de galeotes.

Antes de empezar el comentario detallado de esa aventura, que viene en *Don Quijote* I, 22, conviene situarlo dentro del contexto de la comicidad característica del primer *Quijote*. Ésta surge de los recurrentes conflictos entre el protagonista y el mundo exterior, más o menos cortados por el mismo patrón y diseñados para poner en ridículo los libros de caballerías. Este género, que disfrutó de enorme popularidad en el siglo XVI español, fue una continuación de los libros de Lanzarote medievales, que pintan un mundo de caballería legendario ambientado en brumosas regiones celtas u orientales en una época poco posterior a la muerte de Cristo[1]. Es un mundo algo parecido al fantasmagórico del *Señor de los anillos*, repleto de monstruos, hermosas princesas, sanguinarios gigantes, afligidas viudas y doncellas, torneos, castillos, palacios, encantadores benignos y malvados, y en primer término, heroicos caballeros andantes, que cabalgan por campos y selvas en busca de peligrosas aventuras para poner a prueba su valor y ganar fama. Ahora bien, como sabemos, toda la acción del *Quijote* presupone la contraposición irónica de dos perspectivas, debido a que para el loco hidalgo cuanto le pasa constituye una gesta maravillosa como las aludidas, mientras que para los personajes cuerdos, incluido Cervantes y el lector, no se sale de la esfera de lo actual, cotidiano, prosaico y natural. Al cabalgar por las tierras de La Mancha en busca de aventuras, acompañado de un campesino tonto de su pueblo que le sirve como escudero, el autollamado don Quijote de la Mancha interpreta cada uno de sus encuentros casuales con viajeros, animales y objetos inanimados en función de lo que suele ocurrir en el mundo fabuloso de los Amadises, forzándoles a participar, quieran o no, en la aventura que ha improvisado en su fantasía. Ante la

[1] Existe ahora una buena introducción a este género, dirigida al lector no especializado: Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas* (Alcalá de Henares: CEC, 2004); para una aportación más densa y documentada, el importante trabajo de Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne: Entre Arthur et don Quichotte* (Paris: Champion, 2000).

www.cepchile.cl

arbitraria y violenta interrupción de sus actividades, estos adversarios reaccionan, dependiendo del caso, o con indignación, o con pánico, o con malicia burlona, o con ciega y terca resistencia, reacciones que provocan al hidalgo primero a cólera, luego a una arremetida furiosa, que resulta normalmente en otro fracaso humillante para él. El dinamismo frenético de estos enfrentamientos es propio del mundo de la farsa, y supone la ruptura total de las normas, relaciones jerárquicas y supuestos del sentido común de los que depende la convivencia social civilizada. A la vez —cosa que no suele ocurrir en la farsa— la anarquía resultante provoca a reflexión, gracias al modo como la cosmovisión delirante si bien ingeniosamente razonada del protagonista se halla infiltrada por residuos de bien intencionada lucidez y apuntalada con amplia erudición y elegante estilo. Al dejar borrosa la frontera entre la razón y la locura Cervantes parece manejar con ambivalente ironía los tópicos comúnmente aceptados de su época, y ha dado pie a lo que pudiéramos llamar la concepción posmodernista del *Quijote*, articulada por, entre otros, el novelista mexicano Carlos Fuentes, quien defiende que el *Quijote* empieza por ser una crítica de la lectura que luego pasa a cuestionar radicalmente los supuestos ideológicos de su propio tiempo[2]. Volveremos sobre esta opinión, limitándonos a observar por lo pronto que habría dejado estupefacto a Cervantes, cuyos asertos explícitos, lejos de confirmarla, ni siquiera la sugieren oblicuamente.

La anterior caracterización de las aventuras de don Quijote se aplica en especial a las concentradas en los primeros veintidós capítulos de la primera parte. La aventura de los galeotes remata esta serie, y ejemplifica perfectamente su carácter polémico y burlón. Empieza con una floritura burlesco-grandiosa típica de la estrategia narrativa de Cervantes, que concuerda con la ficción de que él es el mero editor de una grave crónica de las hazañas de un noble caballero español, atribuida al cronista moro Cide Hamete Benengeli. Cito: "Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas, que don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos; venían ansimismo con ellos dos hombres de a caballo y dos de a pie; los de a caballo, con escopetas de rueda, y los de a pie, con dardos y espadas"[3].

[2] Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura* [1976] (México: Joaquín Mortiz, 1993).

[3] Cito por la edición de Francisco Rico, 2 tomos (Barcelona: Crítica, 1998), p. 235.

www.cepchile.cl

Detengámonos un momento en este pasaje, ya que resume lo esencial de la actitud de Cervantes, como narrador, ante su historia. Benengeli es un personaje manifiestamente absurdo, y a la vez un doble de Cervantes; es la máscara burlesca que él se pone para narrar la fábula. La voz arábiga Benengeli significa aberenjenado o berenjenero[4], acorde con el origen toledano del personaje, puesto que berenjenero era apodo de los toledanos, y acorde también con el pueblo toledano de Esquivias, donde es probable que residiera Cervantes en la casa solariega de su mujer por las fechas en que escribía este capítulo. Además, la supuesta actitud veraz y elogiosa de Benengeli ante su materia es desmentida por la reputación de mentirosos y desleales asociada a los moriscos, así como por su estatus despreciable dentro de la sociedad española de aquel tiempo. La naturaleza contradictoria del cronista se refleja en el estilo del pasaje, que se ajusta irónicamente a la suposición quijotesca de que semejante crónica será forzosamente "gravísima" y "altisonante"[5], y, a la vez, la subvierte con frívola ligereza, puesto que los tres últimos epítetos, "mínima, dulce e imaginada", desmienten los dos primeros, aludiendo a la verdadera naturaleza de este libro: una amena y entretenida obra de ficción, llena de menudencias risibles. Por otra parte, el pasaje es típico del modo imparcial como Cervantes suele presentar inicialmente las aventuras de don Quijote; se limita a describir los fenómenos percibidos por sus dos héroes sin identificarlos, en parte para hacer comprender al lector por qué el hidalgo los interpreta en función de su locura, pero más específicamente, en este caso, para centrar la atención en las reacciones contrastadas de amo y mozo, dejando que el lector infiera quién tiene razón, y que disfrute de la perversidad cómica de la interpretación quijotesca.

A este pasaje introductorio le sigue un intercambio entre amo y mozo que asienta las premisas del conflicto de opiniones en que se funda el capítulo. En cuanto Sancho ve a esos doce hombres no vacila en constatar lo obvio: "Ésta es cadena de galeotes, gente forzada del rey, que va a las galeras". A lo cual don Quijote contesta: "¿Cómo gente forzada? . . . ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?". La pregunta, que comporta un equívoco entre dos sentidos de "forzada", pasa por alto el sentido

[4] Etimología que parece confirmada por Sancho en *Don Quijote* II, 2, al anunciar a su amo que la recién publicada crónica de sus hazañas ha sido compuesta por un moro toledano que se llama "Cide Hamete Berenjena", ed. de Francisco Rico, 2 tomos (Barcelona: Crítica, 1998), p. 645.

[5] Véase el preámbulo de *Don Quijote* II, 3, donde el héroe dice para sí que "cuando fuese verdad que la tal historia hubiese, siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandílocua, alta, insigne, magnífica y verdadera", suposición matizada de la sospecha de que "de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas", p. 646.

www.cepchile.cl

contextual de "gente forzada del rey", o sea, prisioneros, dándole un sesgo literal y emotivo que concuerda con la suposición de don Quijote de que los galeotes deben de ser víctimas de algún atropello. Pero Sancho corrige escrupulosamente esta perversión semántica: "No digo eso . . . sino que es gente que por sus delitos va condenada a servir al rey en las galeras, de por fuerza". Pero el caballero insiste: "En resolución . . . comoquiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad". Como ya veremos, la frase "de por fuerza, y no de su voluntad" recurre como un estribillo más adelante en el capítulo, y constituye la base justificativa de la intervención quijotesca: una concepción de mundo al revés respecto de la relación de los galeotes con la ley, fundada precariamente en un retruécano.

Las aventuras quijotescas del primer *Quijote*, incluida ésta, están saturadas de reminiscencias de géneros de carácter vigorosamente cómico: entremeses y otros motivos teatrales, cuentecillos y novelas, chistes, la novela picaresca. La interrogación de los galeotes por parte de don Quijote, que ocupa aproximadamente las dos terceras partes del capítulo veintidós, y tiene por objeto corroborar su idea *a priori* de que son víctimas de una inmerecida desgracia, tiene una deuda fundamental con el género del entremés, y más concretamente con los pasos de Lope de Rueda y su escuela. En el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, publicadas en 1615, Cervantes afirma que, cuando era muchacho, había visto en las tablas a ese famoso dramaturgo y autor de comedias, y recuerda su excelente representación de varios papeles cómicos: rufián, negra, bobo, vizcaíno y otros. En uno de los pasos de Lope, un ladrón (Madrigalejo) se jacta de sus proezas pasadas ante un lacayo incrédulo (Molina), que le echa en cara el haber sufrido en cierta ocasión el infamante castigo público de cien azotes. El personaje se defiende con los siguientes sofismas:

> *Madrigalejo*: ¿Contaron vuestras mercedes los azotes que me dieron?
> *Molina*: ¿Para qué se habían de contar?
> . . .
> *Madrigalejo*: Pues voto a tal, que no daba vez vuelta o corcovo con el cuerpo que no le echase el verdugo un azote de clavo. Mire vuestra merced si es ciento si no fueron más de quince de menos.
> *Molina*: No hay duda de que es ansí.
> *Madrigalejo*: Pues ¿cómo se puede dezir que me dieron cien azotes, faltando al pie de veinte? Tampoco lo quel hombre no sufre por su voluntad no se puede llamar afrenta. Comparación: ¿qué se me da a mí que llamen a uno cornudo, si la bellaquería está en su mujer, sin ser él consentidor?

www.cepchile.cl

> *Molina*: Tenéis razón.
> *Madrigalejo*: Pues ¿qué afrenta recibo yo que me azoten, si es contra mi voluntad y por fuerza?[6].

Por lo visto, este trozo de diálogo debió impresionar al joven Cervantes, porque, años después, al componer la aventura de los galeotes, adaptó a sus propios fines lo de "contra mi voluntad y por fuerza". Además, de modo más general, el pasaje se anticipa al capítulo quince de la primera parte del *Quijote*, donde el arrogante hidalgo, que acaba de ser duramente apaleado por los yangüeses, acumula argumentos a cuál más espurio para probar que la paliza no ha sido agravio infamante.

No para aquí la deuda con Lope de Rueda. En el resto del capítulo, Cervantes saca partido de un tipo de humor verbal que aparece en varios *pasos* del sevillano, engendrado por la situación en que ladrones novicios piden a un colega avezado que les explique el sentido de voces de germanía, o por otra parte, aquella en que el bobo toma en sentido literal alusiones eufemísticas a castigos vergonzosos a los que han sido condenados sus seres queridos, como ser puesto en la picota, azotado, torturado, y da por sentado que se refieren a honores que van a conferírseles[7]. El interrogatorio

---

[6] Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés (Madrid: Castalia, 1992), pp. 174-75. Es el paso cuarto del *Registro de representantes*, que incluye pasos auténticos de Lope, incluido éste, y otros que son contemporáneos, sin ser suyos.

[7] Véase, en la misma edición, el paso segundo de *Registro de representantes*, incluido entre los de dudosa autenticidad en un apéndice, pp. 295-303, donde el ladrón avezado Cazorla les va explicando a dos novatos, Salinas y Buitrago, el léxico germanesco: "Estad atentos, hijos míos. Nosotros los cursados ladrones, llamamos a los zapatos, calcurros, a las calzas, tirantes, al jubón, justo . . .", etcétera (p. 298). Véase también el paso quinto de *El deleitoso* (pp. 146-153) donde dos ladrones interceptan al simple Mendrugo que lleva una cazuela a su mujer que está presa en la cárcel, "por cosas de aire, dicen malas lenguas que por alcahueta". El diálogo prosigue así (pp. 149-150):

> *Panarizo*: Y decime, ¿vuestra mujer no tiene ningún favor?
> *Mendrugo*: Sí, señor; tiene muchos brazos y la Justicia que hará lo que fuere de razón; y agora han ordenado entre todos que, porque mi mujer es mujer de bien y mujer que lo puede llevar, que le den un obispado.
> *Honzigera*: ¡Obispado!
> *Mendrugo*: Sí, obispado, y an plega a Dios quella lo sepa bien regir, que según dicen ricos quedamos desta vez. Diga, señor: ¿sabe v. m. qué dan en estos obispados?
> *Panarizo*: ¿Sabes qué dan? Mucha miel, mucho zapato viejo, mucha borra y pluma y berenjena.
> *Mendrugo*: ¡Válame Dios! ¿Todo es dan? Yo deseo vella obispesa.
> *Honzigera*: ¿Para qué?
> *Mendrugo*: Para ser yo el obispeso.

Se da un tipo de comicidad muy parecida en la escena del *Coloquio de Tymbria* en que el simple, Leno, habla de la santidad de su abuela, quemada por bruja en Cuenca. Véanse *Obras de Lope de Rueda*, 2 tomos (Madrid: RAE, 1908), ii, pp. 84-87.

www.cepchile.cl

a que don Quijote somete a los galeotes se basa en ambos tipos de equívoco. Al preguntarle al primer galeote el motivo de su castigo se extraña de saber que no es más que "por enamorado". El personaje pasa a explicar la naturaleza de este amor: "quise tanto a una canasta de colar, atestada de ropa blanca, que la abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza, aún hasta agora no la hubiera dejado de mi voluntad". Obsérvese el eco burlón de la dicotomía quijotesca "de por fuerza" / "de su voluntad", así como la parodia de la idea sentimental de que los galeotes no son más que unos pobres desgraciados.

Cervantes se inspira asimismo en otro género, la novela picaresca, que se establece definitivamente a raíz de la masiva popularidad del *Guzmán de Alfarache*, publicado en dos partes en 1599 y 1604 respectivamente, y destinado a hacerse el reconocido clásico del género. Profundizar en la actitud ambivalente de Cervantes ante la picaresca —curiosa mezcla de fascinación y de distanciamiento— y, por lo que a la aventura de los galeotes respecta, en los sofisticados juegos metaficcionales que practica con el *Guzmán* y su brillante precursorcillo, *Lazarillo de Tormes*, nos llevaría demasiado lejos de nuestro camino. Basta constatar que tanto en el capítulo que ahora nos interesa como en una de sus novelas más famosas, *Rinconete y Cortadillo*, alude lúdicamente a los convencionalismos del género en ciernes, y en un sentido bastante lato, los parodia, sirviéndose de ellos a un tiempo como trampolín para perseguir fines distintos e independientes. El más célebre de los galeotes, Ginés de Pasamonte, es, entre otras cosas, una personificación del pícaro por antonomasia, Guzmán de Alfarache, puesto que, lo mismo que Guzmán, ha escrito sus memorias, y además se propone acabarlas en las galeras, donde Guzmán escribe las suyas[8]. En esta aventura, el nuevo género constituye principalmente para Cervantes un modelo de rasgos que él considera propios del personaje picaresco. Constituye una especie de filosofía delincuente, expresada en un estilo distintivo, que puede resumirse en los siguientes puntos: una actitud despreciativa y desafiante ante las penas y castigos que la ley impone a los criminales; la manera

[8] Tradicionalmente, se ha interpretado el conocido trozo de diálogo en que Ginés de Pasamonte hace referencia a la naturaleza de sus memorias, destinadas, según el galeote, a eclipsar el *Lazarillo* y "todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren" como un acto de enfrentamiento con el nuevo género por parte de Cervantes, y un deliberado rechazo a su naturaleza autobiográfica, incapaz, según los críticos, de dar una forma artísticamente coherente a la experiencia humana y tratarla con la objetividad necesaria. A mi entender, esta interpretación impone un significado demasiado sutil y denso a una alusión chistosa, sin mayor trascendencia, a uno de los rasgos más distintivos del género. Sobre ello, y para las referencias bibliográficas pertinentes, Peter Dunn, *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993), pp. 214-215.

www.cepchile.cl

frívola y eufemística de tratarlos como fastidios sin importancia; la resistencia estoica al tormento, fundada en la convicción de que "tantas letras tiene un no como un sí"; la concepción cínica de la corrupción y arbitrariedad de los ministros de la ley, desde el juez hasta el más abyecto porquerón. Todo esto se nos presenta como la antítesis burlona del altruismo idealizante de don Quijote, y su suposición de que los galeotes son unos pobres desgraciados.

Lo podemos ejemplificar con el comportamiento del galeote número cinco, que tiene mucho en común con Guzmán de Alfarache, puesto que lleva hábito de estudiante, y se le califica de "muy grande hablador y muy gentil latino [latinista]". Recordemos que Guzmán, que además de tener la labia y la agudeza de un ex truhán profesional, en cierta época de su vida hizo la carrera de teología de la Universidad de Alcalá de Henares, dando prueba de gran talento antes de abandonar sus estudios por enamorarse de la hija de un mesonero. Es más, el delito del galeote cervantino —el haber seducido a dos primas hermanas suyas, y a la vez a dos hermanas con las que no estaba emparentado, de tal modo que la progenie resultante embrolló por completo la genealogía de las dos familias— nos hace pensar en las infidelidades sistemáticas de la abuela de Guzmán que "enredó cien linajes", diciendo y jurando a cada uno de sus amantes que la hija que había parido era suya[9]. El descarado donjuanismo de este galeote lo agrava el estilo despreocupado y lacónico con el que refiere su proceso y la pena que se le impuso, dando por sentado sin más ni más que de haber podido untar manos y manipular enchufes, habría salido impune del tribunal: "Probóseme todo, faltó favor, no tuve dineros, víame a pique de perder los tragaderos, sentenciáronme a galeras por seis años, consentí; castigo es de mi culpa, mozo soy: dure la vida, que con ella todo se alcanza". Guzmán de Alfarache, Pablos de Segovia y los héroes del *Rinconete y Cortadillo* cervantino exhiben el mismo laconismo factual, *staccato* y eufemístico, y el mismo estoicismo cínico, en circunstancias similares. Para Cervantes, estos rasgos serían intrínsecos a la imagen de marca del pícaro[10].

[9] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, i, 2, en la edición de S. Gili Gaya, 5 tomos (Madrid: Espasa Calpe, 1972), i, p. 98.

[10] Guzmán de Alfarache relata de esta manera el sesgo siniestro que iba tomando su proceso: "Mi pleito anduvo. El dinero faltó para la buena defensa. No tuve para cohechar a el escribano. Estaba el juez enojado y echóse a dormir el procurador", *Guzmán de Alfarache,* II, iii, 7, tomo v, p. 126. Compárese con esto el estilo en que Rinconete refiere el castigo de azotes y destierro que le dieron por ladrón: "Prendiéronme; tuve poco favor, aunque viendo aquellos señores mi poca edad, se contentaron con que me arrimasen al aldabilla y me mosqueasen las espaldas por un rato, y con que saliese desterrado por cuatro años de la corte. Tuve paciencia, encogí los hombros, sufrí la tanda y mosqueo, y salí a cumplir mi destierro, con tanta priesa, que no tuve lugar de buscar cabalgaduras", en la edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, ed. Jorge García López (Barcelona:

www.cepchile.cl

El don Quijote de la primera parte es un personaje de impulsos desenfrenados e imprevisibles; no se sabe nunca contra qué o contra quién va a estrellarse. Cuando se imagina involucrado en una aventura caballeresca, se vuelve inmune a la disuasión; la más mínima irritación inflama su ira y lo provoca a agresión. Si dejamos de lado un lúcido intervalo destacado —el discurso de las Armas y las Letras (I, 37-38)—, su inmersión en las quimeras caballerescas es absoluta, haciendo imposible la afable discreción que, en apreciable medida, marcará su trato con los demás en la segunda parte. Casi la única persona con la que establece contacto humano en la primera —el afecto mutuo, el intercambio sincero de confidencias, la caída momentánea de la máscara caballeresca, un trato de familiaridad coloquial— es Sancho. Con intuición maravillosa, Cervantes funda la intimidad que los une, y que permanece inmune a la fricción de sus temperamentos opuestos, en una actitud compartida de escapismo infantil, que proviene de los sueños del amo con una interminable serie de victorias, fama, amor a Dulcinea, y logro de un reino, y los del criado con el gobierno de una ínsula.

Lo imprevisible del personaje tiene, además, un aspecto psicológico. Mientras su intento de imitar en el escenario de la vida real el heroísmo caballeresco de Amadís y Compañía confiere cierta coherencia interna a su personalidad, su locura le sirve a Cervantes de pretexto para atribuirle vaivenes arbitrarios de comportamiento. En la aventura de los galeotes, por ejemplo, su idealismo ingenuo queda desmentido, de modo desconcertante, se trueca en humorismo cáustico con su apología perversa de la utilidad social del oficio de alcahuete, que según él es: "oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente bien nacida; y aun había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredores de lonja, y desta manera se escusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento,

---

Crítica, 2001), p. 166. Véase también Quevedo, *El buscón,* libro III, capítulo iv, donde Pablos de Segovia relata cómo él y su cofradía lo pasaron en la cárcel.

Por cierto, los rasgos ejemplificados por estos pasajes no nacen con la picaresca, sino que se derivan de la literatura rufianesca del siglo XVI: romances de germanía, la tradición celestinesca, y el ya citado paso de los ladrones de Lope de Rueda (véase la referencia más arriba al segundo del *Registro de representantes*), donde el avezado ladrón Cazorla expone su filosofía de resistencia estoica al tormento: "habéis de tener tres cosas: disimulación en el rostro, presteza en las palabras, sufrimiento en el tormento, porque todo es un poquito de aire; no hacen sino apretaros unos cordelitos a los pies, y haceros tragar algunos jarrillos de agua; bébese el hombre por su pasatiempo de que tiene gana de beber seis o siete: ¡mira qué maravilla!" No obstante, son Alemán y sus sucesores quienes los llevan a madurez y los plasman en una filosofía y estilo distintivos.

www.cepchile.cl

como son mujercillas de poco más a menos, pajecillos y truhanes de pocos años y de poca experiencia". El ser de semejante profesión honrada es el delito del que ha sido juzgado culpable el galeote número cuatro: un anciano plañidero y llorón de larga barba blanca. Al Siglo de Oro, con su preocupación obsesiva por guardar las apariencias, le resultaba sumamente divertido el elogio burlesco de oficios viles, o bien, el retrato de personajes que los ejercen, y no obstante, alardean descaradamente de su honor y nobleza. El elogio o auto-elogio del alcahuete, alcahueta o rufián era un tópico de las comedias en prosa derivadas de *La Celestina*, el cual se inicia en el tercer acto de la tragi-comedia de Fernando de Rojas, donde la madre Celestina se enorgullece de su maestría en el oficio: "En esta ciudad nascida, en ella criada, manteniendo honrra, como todo el mundo sabe, ¿conoscida pues no soy?"[11]. Después, pasa a ser un tópico de la literatura burlesca del siglo XVII[12]. Al ponerlo en boca de don Quijote, Cervantes nos plantea el problema de interpretar sus móviles. ¿Estará hablando en serio? Esto apenas parece creíble. Pero, si se trata de jocosidad satírica, ¿cómo se compadece esta explicación con el idealismo ingenuo que demuestra el personaje en el resto de la aventura? Está claro que, para Cervantes, la locura corta el nudo gordiano de dilemas semejantes, inspirando momentáneamente a su personaje —pese a la incongruencia— la desenfadada articulación de un tópico burlesco.

Nos causa una impresión desconcertante de tipo algo parecido el discurso en el que el auto-elegido abogado de la defensa, después de terminada la interrogación de los galeotes, suplica a los guardas que pongan en

[11] Ed. de Julio Cejador y Frauca, 2 tomos (Madrid: Espasa Calpe, 1968), i, p. 133. Los términos en que don Quijote elogia el oficio del alcahuete se parecen en varios aspectos a los discursos del rufianesco personaje Galterio y de la alcahueta Franquila, en la anónima *La Thebayda* (1521). Véanse las páginas 92-95, 113, y 124 de la edición de Keith Whinnom y G. D. Trotter (Londres: Támesis, 1968). Por ejemplo, Galterio defiende calurosamente a los malsines o soplones, rechazando indignado la mala fama que se les atribuye: "Pero, ¿por qué dixiste malsines? No quiero consentir esso: antes es oficio de hombres justos y zelosos de concordia. ¿Y qué otro oficio es el del regidor o jurado, salvo mirar que las cosas de su república estén bien governadas, y poner espuelas al corregidor en que castigue los excesos feos y abominables al bien popular, y hazer que con todo rigor se executen?" (p. 93). En la misma comedia, la alcahueta Franquila se jacta de su habilidad en el oficio, comparándose con "los temerosos y no esperimentados, como son las donzellas y personas semejantes, que siempre sus respuestas son cargadas de mil recelos y acompañadas de mi género de temores" (p. 124).

Sobre la figura del alcahuete, Augustín Redondo, *Otra manera de leer el "Quijote"* (Madrid: Castalia, 1998), pp. 347-361. En este libro Redondo ofrece una interpretación de este capítulo algo semejante a la mía, desde una perspectiva muy influida por las teorías de Mijáil Bajtín. Insiste sobre la naturaleza paradójica de mundo al revés de la comicidad del capítulo. Véanse también las pp. 251-263.

[12] Véase la nota de F. Rodríguez Marín a las pp. 173-174 del tercer tomo de su Nueva Edición Crítica del *Quijote*, 10 tomos (Madrid: Atlas, 1947-1949).

www.cepchile.cl

libertad a sus prisioneros. Igual que el elogio del alcahuete, se trata de una defensa de lo indefensible del mundo al revés; aunque en este caso la inversión de la normalidad racional no cabe atribuirla al humorismo, sino a una mezcla incongrua de compasión empalagosa, casuística ingenua, arrogancia mesiánica, súplicas, amenazas, y máximas emotivas. Estas últimas, en particular, contribuyen a la ambivalencia del discurso, que llevó a Ángel Ganivet en su *Idearium español* (1897), así como a Miguel de Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), a interpretarlo como una reivindicación de la justicia ideal en contraposición a los mecanismos fríos e institucionalizados de la ley[13]. Así, para Unamuno, la liberación de los galeotes por parte de don Quijote concuerda con la preferencia de éste —que sería asimismo la de Dios, de la naturaleza, y del pueblo español— por el castigo espontáneo e irreflexivo seguida del perdón. Como bien sabía Unamuno, su concepción idealizada de don Quijote como una especie de Cristo moderno no la compartía Cervantes; el efecto en parte burlesco del discurso lo señala claramente el empalagoso "hermanos carísimos" del comienzo, grotescamente inadecuado a los maleantes a quienes el hidalgo acaba de interrogar, así como los argumentos espurios y tendenciosos expuestos en las diez primeras líneas para apoyar la conjetura de que la desgracia de estos delincuentes es en parte inmerecida. No obstante, no cabe descartar sin más ni más la lectura unamunesca. Las mencionadas máximas, que Unamuno cita abundantemente y constituyen la base de la petición de don Quijote, serían conmovedoras y persuasivas si tuvieran en cuenta las circunstancias. Para encarecer lo razonable de su petición, don Quijote invoca uno de los atributos de la prudencia, que, junto con la fortaleza, la templanza y la justicia, era una de las cuatro virtudes cardinales definidas por la ética de la Antigüedad. Al abogar por la libertad de los galeotes —"me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres"— el hidalgo invoca un principio de ley natural que era tema recurrente de los debates escolásticos del Siglo de Oro (Vitoria, Soto, Suárez, Molina) sobre la licitud de la guerra, de la colonización y del dominio de unos sobre otros[14]. Apela también, aunque de modo indirecto, al precepto evangélico: "No juzguéis para que no seáis juzgados" (San Mateo, 7, i), mediante cita del refrán que expresa una idea muy parecida: "Allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno". Al amonestar a los guardas: "No es bien que los hombres honrados sean

[13] He manejado la sexta ed. del *Idearium español* (Madrid: Suárez, 1933), pp. 68-69, y la ed. Austral de la *Vida de don Quijote y Sancho*, comentario al capítulo 22 del *Quijote*, pp. 87-93.

[14] Cf. Bernice Hamilton, *Political Thought in Sixteenth-Century Spain* (Oxford, Clarendon, 1963), p. 35 y *passim*.

www.cepchile.cl

verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello", recurre al mismo principio de clemencia que encarecerá don Quijote al gobernador electo Sancho Panza en sus preceptos de gobierno. No obstante, en este discurso predominantemente lúcido, matiza el precepto con una salvedad importante, olvidada en la arenga a los galeotes y sus guardas: "cuando pudiere y debiere haber lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente, que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo" (II, 42). En cambio, la exhortación a los guardas a mostrarse compasivos con los malvados que están a su cargo no es más que un disparate. Así que, cuando don Quijote, tras haber arremetido contra los guardas y puesto en libertad a los prisioneros, más bien por suerte que por sus propios esfuerzos, los reúne alrededor de él y los exhorta arrogantemente a irse cargados de sus cadenas a rendir homenaje a Dulcinea, tiene su merecido: en vez de agradecimiento admirativo, una humillante e interminable pedrada.

El capítulo termina con la imagen brillantemente sugerente de dos figuras verticales y dos horizontales: don Quijote y Rocinante tendidos el uno al lado del otro, y Sancho despojado de su capa junto a su asno, que se queda pensativo, con la cabeza agachada, "sacudiendo de cuando en cuando las orejas, pensando que aún no habían cesado la borrasca de las piedras". Esas orejas son casi el único juicio que se pronuncia sobre lo sucedido, puesto que Cervantes, como suele, no ofrece ninguno, aparte del comentario lacónico sobre don Quijote, "mohinísimo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho". En esta frase percibimos un eco de la moraleja de la fábula de Esopo del hombre que cuida una culebra durante todo el invierno, y luego se queja cuando ésta lo pica. En la versión española que conocería Cervantes, reza: "El que faze bien y ayuda al malo ingrato sepa que sera del desagradecido y en lugar de le responder con buena obra le contrariara"[15].

Así, podemos leer la aventura de los galeotes como una fábula de derechas sobre la locura de hacer bien a los ingratos, idea expresada con sucinta brutalidad por el refrán: "Cría cuervos y te sacarán los ojos". O bien, de acuerdo con Unamuno, la podemos leer como una fábula cristiana sobre el fin de la caridad, que consiste nada más que en ella misma. O bien, con Herman Melville, autor de *Moby Dick*, la podemos interpretar como una fábula de izquierdas sobre la fraternidad del hombre y el destino lastimoso de empresas utópicas en un mundo hostil e indiferente[16]. Esta virtualidad ilimitada de significados, característica de los grandes mitos, es típica de

[15] Cito por la reedición facsímile de la ed. de 1489 (Madrid: RAE, 1929), pp. xxix-xxx, "del ombre y de la culuebra".

[16] Harry Levin, "Don Quijote y Moby Dick", *Realidad,* 5 (Buenos Aires, septiembre/octubre 1947), pp. 254-267 (260, 263-266).

www.cepchile.cl

Don Quijote, y es reforzada por la objetividad lúdicamente irónica de Cervantes.

A este respecto es instructivo comparar la aventura de los galeotes con su imitación en la continuación del primer *Quijote* compuesta por Avellaneda. En el capítulo ocho de la versión apócrifa, el protagonista, ya en Zaragoza, ve a un delincuente al que llevan por las calles montado en un asno, mientras se le inflige una tanda de azotes[17]. Urdiendo en su fantasía una historia de un caballero raptado por enemigos malignos, don Quijote intenta poner en libertad al reo, sin conseguir más que verse desarmado y apresado en seguida por un tropel de guardas y circundantes, y metido acto seguido en la cárcel, con la perspectiva inminente de sufrir el mismo castigo que el hombre que intentó liberar. Sólo consigue evitar esta suerte gracias a la intervención de su valedor aristocrático, don Álvaro Tarfe, quien persuade al juez a soltarle por loco. Es decir que Avellaneda, desde un punto de vista de sentido común respetuoso de la ley, trata la intervención de don Quijote como quimérica e ineficaz, y suprime del todo las connotaciones subversivas y sugerentes de la aventura cervantina. En ésta, surgen de un complejo de factores: los emotivos principios de clemencia y misericordia que invoca don Quijote; las alusiones pasajeras, por tendenciosas que sean, a la arbitrariedad de la ley; la desproporción brutal entre la ofensa de don Quijote y la reacción de los galeotes; sobre todo, el hecho de que, por loca que sea su intervención, consigue su objetivo. Avellaneda mantiene la justicia poética convencional; Cervantes la vuelve patas arriba, y al hacerlo, parece querer decirnos algo.

Pero ¿qué, precisamente, es lo que intenta decirnos? Al intentar contestar la pregunta, conviene no exagerar lo subversivo de la aventura. Ésta, al igual que otras del primer *Quijote*, se arraiga en la farsa, o en géneros muy afines, valiéndose de la licencia que comúnmente se les concede para dar al traste con las normas sociales. Cuando Cervantes, en su épica en prosa *Persiles y Sigismunda*, maneja situaciones semejantes a la aventura de los galeotes, como sucede en dos o tres ocasiones en el tercer libro (véanse en especial los capítulos 5-6, y 10), su tratamiento es a la vez más serio y más concordante con los valores convencionalmente establecidos. La misma observación vale para los preceptos de gobierno que don Quijote da a Sancho en la segunda parte, capítulos 42 y 43, donde algunos de los principios edificantes que invoca y aplica perversamente el libertador de los galeotes —en especial, sobre la atenuación de la justicia con la clemencia— vuelven a afirmarse dentro de un contexto que ningún coetáneo de Cervantes hubie-

[17] He manejado la edición de Martín de Riquer, 2 tomos (Madrid: Espasa Calpe, 1972).

www.cepchile.cl

ra considerado revolucionario[18]. La alegre anarquía desencadenada por la intervención quijotesca le permite a Cervantes dar un desenlace, que, a la vez que castigarla, satisface varios impulsos suyos que son ajenos a la solución convencional de Avellaneda: su suspicacia castizamente española, todavía viva y vigorosa hoy en día, hacia los intrincados trámites y las corruptelas de la ley, junto con la consiguiente simpatía por quienes saben burlar astutamente los mecanismos legales[19]; su preferencia habitual, bien ejemplificada por la actuación de Sancho en Barataria, por un tipo de justicia humana, informal, acorde con el sentido común, que deja de lado trámites puntillosos y suaviza la aspereza con la misericordia[20].

Así, no cabe considerar la aventura de los galeotes como confirmación de la tesis posmodernista. No obstante, conviene evitar el error contrario, que consistiría en minimizar su potencial sugestivo, semejante al efecto de tirar una piedra pesada a una charca profunda, extendiéndose desde el punto de impacto ondulaciones de cada vez mayor envergadura. Desde que Baltasar Gracián, en su gran alegoría en prosa de la peregrinación vital del hombre, *El Criticón* (1651-1657), tercera parte, crisi siete, tomó a don Quijote y Sancho como arquetipos de defectos morales contrastados, fanfarronería o esnobismo por un lado, pusilanimidad egoísta por otro[21], la fábula de Cervantes ha sido interpretada como símbolo de la condición humana por cada época sucesiva, que suele atribuirle un significado acorde con sus propias preocupaciones dominantes. Para el Siglo de las Luces, don Quijote encarnaba cualquier tipo de fanatismo o adhesión a ideas anticuadas; para el siglo XIX, lo ideal en conflicto con lo real; para el siglo XX, la novela impartía una lección de relativismo epistemológico; para el posmodernismo, la deconstrucción del lenguaje, de la historia, y del monocentrismo. Ante

[18] Aparte del principio ya citado, la reprobación del lenguaje injurioso: "Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras, pues le basta al desdichado la pena del suplicio, sin la añadidura de las malas razones" (p. 972). Cf. el comportamiento algo semejante del hidalgo en la aventura anterior: "Alzó la vara en alto el comisario para dar a Pasamonte, en respuesta de sus amenazas, mas don Quijote se puso en medio y le rogó que no le maltratase, pues no era mucho que quien llevaba tan atadas las manos tuviese algún tanto suelta la lengua" (p. 244).

[19] Cf. *El licenciado Vidriera*, *Novelas ejemplares*, pp. 188-189; *La ilustre fregona*, *Novelas ejemplares*, p. 397; cf. el desenlace de la interrogación de los dos falsos ex *persiles y Sigismunda* III, 10, en la ed. de R. Schevill y A. Bonilla, 2 tomos (Madrid: Bernardo Rodríguez, 1914).

[20] Véase (aparte de los consejos de gobierno a Sancho y su misma actuación en Barataria) *Don Quijote* II, 32, p. 900; *El amante liberal*, *Novelas ejemplares*, p. 128; los consejos de Periandro al marido vengativo en *Persiles y Sigismunda* III, 6.

[21] Véase mi artículo "Gracián lee a Cervantes: La trascendencia de lo intrascendente", en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Actas del II Congreso Baltasar Gracián en sus Obras (Zaragoza, 22-24 de noviembre de 2001),* ed. Aurora Egido, María Carmen Marín, Luis Sánchez Laíllo (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004), pp. 179-198 (181-182).

www.cepchile.cl

juicios tan caóticamente divergentes, nos preguntamos perplejos: ¿qué le confiere a este libro ya muy viejo, producto de una época muy remota de la nuestra —aun más en el sentido ideológico que en el temporal—, su poder ilimitado de significación?

Intentar contestar esa pregunta en un párrafo final sería una empresa quijotesca, y sin embargo, para eso están los párrafos finales[22]. En un principio —y he aquí su novedad revolucionaria en relación con las narraciones en prosa de la época de Cervantes— *Don Quijote* es un híbrido ambivalente, mezcla de aventura heroica o romántica y su parodia crítica, que a menudo funde las dos cosas. Esto es porque Cervantes se burla de la locura quijotesca y del género caballeresco que personifica desde la perspectiva de una épica en prosa ideal que cumplirá después con la composición de su novela bizantina *Persiles y Sigismunda*, de la que pueden considerarse adelantos algunas de sus novelas cortas, incluidas las intercaladas en el *Quijote*. Precisamente por su relación interna y empática con ese tipo de ficciones idealizadas, crea a un héroe que en vez de ser una ridícula caricatura de ellas, constituye una versión que posee, potencialmente, muchos de los requisitos necesarios, echándolos a perder por su adhesión a un modelo anticuado. Así, en el libertador de los galeotes percibimos una versión frustrada y abortiva de Periandro, protagonista del *Persiles*, la cual nos resulta mucho más interesante y simpática que Periandro precisamente porque, a diferencia de ese mojigato epítome de la virtud, el loco hidalgo, lejos de estar forjado en el molde de la ortodoxia neo-clásica y del decoro cortesano, es un personaje originalísimo, atrayente y estrafalario, que vuelve patas arriba los valores convencionalmente establecidos desde un punto de vista que él defiende con una mezcla de argumentos disparatados y acordes con la razón. De ahí la ambivalencia del personaje. El segundo motivo de la pluralidad potencial de significados del libro —factor que ayuda a explicar dicha ambivalencia, a la vez que la agrava— estriba en la estrategia original que adoptó Cervantes para resolver un dilema que le planteaba el didactismo contrarreformista. La literatura de entretenimiento de aquella época o se identifica de modo categórico con esos objetivos, como hace el *Guzmán de Alfarache*, o bien se siente obligada a justificar de algún modo el dejar de hacerlo, como *La pícara Justina*. No obstante, hacer de una obra de entretenimiento una especie de púlpito, a la manera del *Guzmán*, era una infracción contra el decoro, tanto para la devoción postridentina como para la estética neoclásica; y contra ese tipo de pretenciosidad lanza Cervantes los

[22] He intentado dar una respuesta más desarrollada en *"Por discreto y por amigo": Mélanges offertes a Jean Canavaggio*, ed. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi (Madrid: Casa de Velázquez, 2005), pp. 47-53.

www.cepchile.cl

dardos de su sátira en el prólogo al primer *Quijote*[23]. En su novela, resuelve el dilema de cómo evitar la frivolidad sin incurrir en el sermoneo, incorporando a su fábula los tópicos serios y edificantes de su tiempo, y a la vez tratándolos de una manera ligera, humorística e idiosincrásica. Así, el libertador de los galeotes invoca el perdón cristiano, la ley natural escolástica, la definición clásica de la prudencia, y el principio jurídico de la equidad —todo eso en apoyo de un pleito disparatado. Por consiguiente, desde en torno a 1700, cuando la distancia temporal empezó a borrar los presupuestos culturales que darían por sentados los coetáneos de Cervantes, los lectores se han preguntado qué pretende y de qué lado está. La tercera razón, relacionada con la anterior, es la naturaleza arquetípica de los dos protagonistas, que se deriva principalmente de la manera en que sus caracteres se conciben como una síntesis concentrada de tipos literarios y folclóricos, sin que se señalen obviamente las alusiones, que son mucho menos trasparentes hoy en día de lo que eran en el Siglo de Oro. Si Baltasar Gracián a mediados del siglo XVII vio en don Quijote una personificación de la presunción vanidosa, esto se debe a que Cervantes combina hábilmente en el personaje, sin llamar la atención sobre las citas, rasgos que toma prestados a conocidos modelos de fanfarronería: el *miles gloriosus* de la comedia latina, los lacayos y rufianes jactanciosos de sus continuaciones renacentistas, los paladines bravucones de la tradición ariostesca, el escudero patológicamente presumido del *Lazarillo de Tormes*. El eclecticismo omnialusivo es un aspecto inherente a la personalidad de don Quijote, puesto que va enriqueciendo y adornando su imitación del género caballeresco con todo tipo de tópicos, estilos y registros más o menos relacionados con él, y en muchos casos, no relacionados en absoluto: el romancero, la tradición ariostesca, la épica antigua, las crónicas españolas, la poesía y prosa pastoriles, los tópicos predilectos del humanismo renacentista, la lírica española y la italiana, los términos comerciales y legales, los giros coloquiales, con un largo etcétera. La novela de Cervantes se parece a una enorme esponja aplicada a la literatura y folclore anterior, absorbiendo sus motivos de modo casi imperceptible; la posteridad, al estrujar la esponja, se percata del poder sugestivo pero ya no percibe las referencias concretas, y por tanto suministra las que se le antojan. El epitafio de Cervantes bien pudiera ser aquello de Madame de Pompadour: "Après nous, le déluge". □

[23] Véase mi *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (Oxford University Press, 2000), pp. 96-100, y en especial, p. 99.

www.cepchile.cl

APUNTES PARA UNA TEORÍA DE LO QUIJOTESCO COMO VIRUS

Rodrigo Fresán

Clásicos vivos de la literatura hay muchos, pero pocos de ellos gozan del poder virósico y de contagio que tiene "Don Quijote de La Mancha". Novela a la vez fundante y clausuradora, entrada y salida de prácticamente todo lo que vino después, la gran obra de Cervantes —con un pie en los vetustos libros de caballería y otro en las playas del posmodernismo más experimental— no ha dejado de cabalgar durante cuatrocientos años. Pocas veces ha sido más lúcida e inteligente y sabia la historia de un hombre supuestamente loco. En las páginas que siguen, Rodrigo Fresán —agradecido y contaminado— recorre la ruta del cada vez más feliz caballero de la triste figura y examina los síntomas de una enfermedad para la que, afortunadamente, no hay ni jamás habrá cura alguna.

RODRIGO FRESÁN. Escritor y periodista argentino, nació en Buenos Aires en 1963. Su primera obra, *Historia argentina* (1991), un libro de cuentos, fue elegida por la crítica como la revelación narrativa de 1991. Un segundo libro de relatos, *Vidas de santos* (1993), precedió a sus novelas *Trabajos manuales* (1994) y *Esperanto* (1995). En 1999 se trasladó a Barcelona, donde ha publicado las novelas *Mantra* (2001) y *Jardines de Kensington* (Premio Lateral de Narrativa Extranjera; 2003), además de versiones corregidas y aumentadas de algunos de sus libros anteriores.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

El comienzo

El comienzo es inequívocamente raro, único, novedoso y, paradójicamente, inolvidable teniendo en cuenta que de lo que aquí se habla es de una primera línea que sólo pide el consuelo del olvido.

En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme…, leemos luego de algunas notas preliminares y versos introductorios; y nos decimos ¿qué pasa aquí?, ¿cómo es posible que una novela —animal que básica y genéricamente no es otra cosa que una forma sublimada de la memoria— arranque buscando el olvido? Y, a título *muy* personal, cómo olvidar la intriga y la inquietud que me causó durante mi infancia argentina y tan lejos de Castilla esa primera línea porque . . . ¿cómo era posible que toda una novela transcurriera adentro de una mancha? ¿Una mancha de qué? ¿De salsa de tomate, de tierra, o de tinta? Luego alguien me explicó lo explicable; pero nadie puede explicar lo inexplicable y es esto, pienso, esta imposibilidad de cercarlos y de capturarlos, lo que distingue a los verdaderos clásicos.

Esta primera frase es, sí, uno de esos comienzos famosos y novelescos. Y como las primeras oraciones de *Moby-Dick* o *En busca del tiempo perdido* —otras dos novelas fundantes y revolucionarias— se ha convertido, como corresponde, en una feliz pesadilla para los traductores a otros idiomas.

Leo en la revista norteamericana *The Believer* un ensayo firmado por la traductora norteamericana Natasha Wimmer donde se refiere a la nueva traducción norteamericana de *Don Quijote* y donde se apunta la naturaleza líquida y cambiante de este comienzo y se recopilan sus varias mutaciones: *"In a village of La Mancha the name of which I have no desire to recall"; "In a village in La Mancha, the name of which I cannot quite recall"; "In a certain village in La Mancha, which I do not wish to name"; "Somewhere in La Mancha, in a place whose name I do not care to remember"…*

Cito aquí las variaciones inglesas porque el inglés es mi otro idioma. Nada me hace pensar que no ocurra lo mismo a la hora del alemán o el coreano o el esperanto o en cualquiera de las múltiples versiones y deformaciones surgidas casi instantáneamente del original y que incluyen desde una adaptación teatral de Molière a una para mí insoportable muestra de ese cine soviético donde todo, inevitablemente, simboliza la revolución del Hombre Nuevo y donde La Mancha, supongo, es una estepa siberiana sembrada con molinos falsos pero sentidos.

Aún así, las grandes obras, aunque parezcan dóciles, siempre se niegan a ser manipuladas —por más que se las trate con amor devocional—

www.cepchile.cl

y no resulta fácil adaptarlas a otras costumbres y territorios. Así, paradójicamente, lo verdaderamente universal es aquello que nos hace conocer un nuevo mundo para apreciarlo como corresponde.

El caso del *Quijote,* sin embargo, es muy extraño y —tratándose de una apología/condena de la alucinación— ha sabido provocar comportamientos tan extremos como los de su protagonista en muchos de los que se acercan y se acercaron y, seguro, se acercarán a sus páginas.

Leo que Sigmund Freud quiso aprender español para poder diagnosticar mejor los síntomas de su patología.

Leo que Thomas Mann —creador del quijotesco Hans Castorp— celebró la particularidad de "este héroe que vive de su propia glorificación".

Leo una carta del siempre patológico y muy macho Ernest Hemingway donde asegura que no tendría problema alguno en pelear veinte rounds con Cervantes "en su propio Alcalá de Henares" y "hacerlo mierda" aunque "Mr. C. es muy astuto y después de esto se entrenaría fuerte y, seguramente, me ganaría a la hora de la revancha". Por las dudas, Hemingway aclara que no se siente capaz de ganarles a Mr. Shakespeare y a Mr. Anónimo.

Leo también que Jorge Luis Borges lo leyó por primera vez en inglés; y que Anthony Burgess lo descubrió en catalán; y que James Joyce en algún momento lo consideró como cimiento para su obra maestra pero que, finalmente, optó por *La Odisea* por considerarla una trama más épica y, por lo tanto, más digna de ser vulgarizada.

Y leo también que el eterno *infant terrible* Martin Amis no duda a la hora de clavarle una lanza al *Quijote* definiéndolo como magistral pero, también, "imposible de leer", "aburrido en un 75%", "comparable a una de esas visitas del más insoportable y repetitivo y disgresivo de tus parientes" y "más una aglomeración que una antología de episodios". Amis precisa: "La cuestión de qué sucede después no tiene sentido en el *Quijote* porque aquí no hay *después*, sólo hay *más".* Amis justifica pero no disculpa todo esto llegando incluso a proponer incontables cortes y un hipotético pero, por favor, inmediato y radical *editing* a cargo de algún escritor latinoamericano (Amis sugiere a Carlos Fuentes) para así obtener un *Quijote* "más oscuro" de acuerdo con el clima del milenio. En cualquier caso, para Amis muchos de los defectos del libro de Cervantes se deben a que, después de todo, "es la sopa primigenia de la ficción" y —no todo está perdido— "una idea hermosa" cuyos principales méritos están en aquellos otros libros y épocas en las que influyó más que en los tiempos y el libro mismo donde habita y ocurre.

www.cepchile.cl

No importa: a la hora de las transformaciones —ya sea "una aldea de La Mancha" o "alguna parte de La Mancha"; ya se trate de "no recordar del todo" o "no tener deseo de recordar"; más allá de toda distorsión de todo idioma o extranjerismo— está visto que *Don Quijote de La Mancha* mantendrá siempre intacta su formidable potencia tóxica, su alto poder de contagio, sus buenos modales de virus maleducado.

De ahí que, a la altura del prólogo, antes de que se nos informe que se quiere olvidar lo inolvidable, Cervantes nos dice a nosotros, "desocupados lectores", que "sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse" y después nos desea y se desea: "Dios te dé salud y a mí no olvide. Vale".

Y enseguida, a vuelta de página, Cervantes —no me parece casual que su padre haya sido cirujano— libera sobre la tierra y los lectores y las bibliotecas la novela más tóxica e incurable jamás escrita.

Idea para una novela de ciencia-ficción

Astronómicamente hablando, el *Quijote* es una suerte de Big Bang en reversa: una implosión de múltiples lecturas antiguas confluyendo en el punto de energía pura de un solo libro nuevo que, otra vez, explota: pienso, luego existo equivale —para el héroe de Cervantes— a leo, luego existo. Para el Quijote, las venerables novelas de caballería funcionan como puertas a otras dimensiones y —ya lo dije muchas veces, vuelvo a decirlo aquí— no me parece casual que el mecanismo de una puerta, en lo formal, sea exactamente igual al mecanismo de un libro.

Pasen y vean. Y lean.

Y ésta es mi idea para una novela de ciencia-ficción quijotesca. La tripulación de una nave espacial —seres absolutamente racionales y perfectos y realistas y exactos— acude en respuesta a la llamada de auxilio que proviene de un planeta que no figura en ninguna carta de navegación cósmica. Descienden sobre su superficie y llegan hasta los despojos de un extraño vehículo parecido a un primitivo molino de viento. Entran y lo único que encuentran en el interior es un ejemplar de algo que jamás vieron pero que es un libro. Demoran poco en decodificarlo y en leerlo. Cuando llegan a la última página ya están perdidos, ya están contaminados. De regreso en su planeta predican el nuevo evangelio y su civilización —luego de experimentar unos pocos años de desafuero creativo— se extingue como la llama de un fósforo. Antes de que esto ocurra, por primera vez en su fría y cerebral Historia, todos la pasan de puta madre.

www.cepchile.cl

El adjetivo

Y si los editores fueran personas más honestas y menos preocupadas por economizar gastos, toda edición del *Quijote* debería venir con un *sticker* de advertencia, con una cautelosa pegatina —nada tan ominoso como una calavera sobre dos tibias, pero sí me parece apropiada la figura de ese hombre fulminado por un relámpago— que advirtiera ya desde la portada lo que ocurrirá cuando abramos el libro y respiremos el perfume vicioso que se desprende de sus páginas. O tal vez, mejor, una de esas ominosas advertencias escritas como la que se lee en el dintel del Infierno de Dante o en el umbral del sepulcro de Tut-Ank-Amon. Algo que nos previniera de la presencia de *lo quijotesco*.

Y es de lo quijotesco que tratan y pretenden tratar estas páginas. De esa variante de ese privilegio que desciende sobre ciertos nombres para convertirlos en adjetivo. Ya saben: kafkiano, felliniano, beatlesco, picassiano. Esa deformación del apellido —en este caso, atención, no del nombre del autor sino del nombre del personaje— que no significa otra cosa que mirada local ascendida a pupila global, a forma de ser y de ver y que, muy a menudo, equivale, me parece, a error de cálculo y de precisión. Porque se premia y se deforma y se adjetiviza el nombre cuando se ha conseguido un estilo y una estética particulares pensando —así lo sienten los de afuera— que el portador del nombre y merecedor de la medalla del adjetivo ha descubierto algo nuevo y suyo cuando, en la mayoría de los casos, estos siempre indivisibles individuos no hacen otra cosa que escribir o filmar o musicalizar o pintar el mundo que ellos habitan y que, piensan, es común e igual al mundo de todos.

Así, el estilo —incluso el estilo de los genios— no sería otra cosa que el residuo que permanece luego del fracaso. A ver si me explico: uno acaba resignándose a lo que sabe hacer, va arrojando por la borda aquello que nunca hará bien y, al final, los demás perciben como logros lo que en realidad es el sedimento aprovechable y, con suerte, cada vez más ennoblecido y depurado y perfecto de las frustraciones. Aquello que a un determinado artista le salió cuando en realidad quería hacer otra cosa y que, con el paso del tiempo, se va solidificando en lo único que éste puede hacer bien, en lo que hace como ninguno. A un lado, claro, queda toda esa obra fantasma. Todas esas posibilidades interrumpidas. Toda esa "quijotez" con el que sueña Quijano. Todo eso que se hubiera querido firmar pero no se pudo escribir. O vivir. Así, el estilo y la obra serían como la antimateria de una materia fantasma compuesta por todo aquello que no se hizo, que no se pudo hacer.

www.cepchile.cl

Dejo para los especialistas y filólogos la aplicación de semejante concepto al estilo de Cervantes —tal cuestión excede mi capacidad— pero no puedo sino aplicarla al personaje de Cervantes. El *Quijote* no sería otra cosa que la traducción a novela de este síntoma un tanto psicótico: la voluntad de vivir y de protagonizar y cumplir el deseo de la vida, la fantasía en la realidad. Y, sí, es de esta voluntad tan épica como delirante, creo, que surge lo quijotesco, el virus, la fuga radiactiva, la fiebre, la alucinación, la epidemia y, *last but not least,* la ambigüedad. Porque Don Quijote es también Alonso Quijano. Y es, en principio, Quijano quien se deforma a sí mismo y se propone —enloquecido por la lectura de libros de caballería— convertirse en el definitivo paladín. El Quijote no es otra cosa que el sedimento real de esa ambición loca, lo que queda, lo que resulta, la sustancia despierta e insomne y cansada de ese sueño.

Así, el Quijote —lo quijotesco— es, por fin, la formidable innovación de la trama convertida en estilo. La digresión como forma y fondo narrativo. Digamos entonces que la novela digresiva asoma la cabeza —como Alien saltando desde el tórax de un organismo hasta entonces sencillo y frágil— ya en la primera novela moderna, en el *Quijote* de Cervantes. Don Quijote nace de una biblioteca y el *Quijote* es un libro hecho de libros y el Quijote es un personaje hecho de personajes. Y, ya que estamos en el asunto, una quijotesca digresión sobre el *Quijote:* ¿No será que todo eso que se le critica a la primera parte del *Quijote* —esa digresión en subtramas prescindibles y en *novellas* a saltarse— no es otra cosa que una tan hábil como genial maniobra y estrategia de Cervantes para volvernos adictos a su criatura, para que la amemos y la extrañemos y la necesitemos más y más y acabemos salteándonos páginas digresivas para buscar así reencontrarnos con el héroe?

La naturaleza

Y lo quijotesco es la naturaleza con todo lo que ello implica, con las múltiples facetas que pueden albergar sus letras. Porque a diferencia de lo que ocurre con los Beatles, con Kafka, con Picasso y con Fellini —proto-adjetivos sin problemas a la hora de dirimir su signo—, lo quijotesco es más inasible, más ambiguo y, como muchos genes que inventan enfermedades, mucho más difícil de aislar y de contemplar a través de un microscopio de poderes telescópicos.

De este modo, ser quijotesco vale tanto como elogio e insulto, como virtud y defecto, como santidad y como idiotez. No es el Quijote —alguien felizmente perdido y encontrado en su auto-leyenda— quien determina su

www.cepchile.cl

rango y poderío sino aquel que interactúa con el Quijote a lo largo de sus andanzas y lo calibra y, finalmente, abre y cierra un juicio sobre su persona y su personalidad. En Argentina tenemos una categoría que tipifica a la perfección el síndrome del Quijote: el "loco lindo". Y mucho depende del tiempo transcurrido junto a él o desde donde se lo mire. De cerca o de lejos.

Veamos: para muchos Zapatero es quijotesco, para muchos Osama Bin Laden es quijotesco, para muchos el Che Guevara es quijotesco, y yo escribiendo sobre el Quijote soy definitivamente quijotesco sin retorno. Las posibilidades y modelos son innumerables y más de una vez cualquiera de nosotros incurrió en una actitud irracional sintiéndonos redimidos y hasta justificados por el ejemplo del bueno de Quijano. Afortunadamente, el brote dura poco; pero —también hay que decirlo— resulta fácil volverse adicto al juego. Advertencia al consumidor y consulte a su farmacéutico: un Quijote en distantes dosis homeopáticas puede resultar simpático mientras que un Quijote *extended play* viviendo en el piso de al lado puede resultar agobiante. En resumen: al *Quijote* mejor leerlo que vivirlo; porque leyéndolo se lo vive.

Y leo también que Lord Byron —eximio internacionalista— sostenía que la decadencia del imperio español había comenzado con la publicación del *Quijote*. Byron —más irónico que convencido, creo— acusaba al monstruo de Cervantes de haberse corporizado como representativo Ser Nacional. El logotipo antropomórfico de la Naturaleza Ibérica y, por lo tanto, culpable de instruir y advertir con su potencia moral contra todo exceso de los sueños, de fantasías, de ser único y diferente. Para los españoles —según Byron— Don Quijote se había convertido en un *cautionary tale* cuando, en realidad, debería entenderse como un *vive la différence*. Así, Don Quijote como aleccionador sinónimo de caerse una y otra vez del caballo de la fantasía para ir a dar con los huesos al durísimo suelo del muy verdadero ridículo. Don Quijote casi como uno de esos comerciales contra la droga o contra el conducir a alta velocidad donde se pregunta a los padres si saben dónde y con quién están sus hijos en esta noche larga y oscura. Don Quijote como aquello que te puede llegar a ocurrir si te pasas de la raya y del semáforo. Así, si —según el grabado de Goya— "el sueño de la razón produce monstruos"; entonces, cuando de la novela de Cervantes se trata, "el sueño de lo irracional produce Quijotes".

Está claro que Byron no se creía demasiado lo que dijo y me pregunto qué hubiera dicho Byron de Martín Fierro, ese tortuoso y rimado y trágico y multiétnico gaucho errante que funciona como equivalente de la criatura de Cervantes —a la hora de héroe patrio— para los argentinos. Está claro que lo *férreo* poco y nada tiene que ver con lo *quijotesco* y donde el

www.cepchile.cl

caballero de la triste figura es un alegre alucinado el melancólico gaucho que pregona aquello de "los hermanos sean unidos" en realidad sólo piensa en ir por la suya, y sálvese quien pueda, y a mí no me miren. Martín Fierro y Don Quijote jamás se habrían llevado bien. Voltaje irreconciliable de egos, diferencias insalvables de carácter.

Y escribo esta última frase y, de golpe, una súbita y presente intromisión de lo quijotesco, en vivo y en directo, y bastardeado por la pantalla de lo catódico y lo *trash,* en mi televisor.

Veamos, temblemos:

Un quijotesco programa de televisión llamado *Gran Hermano.* ¿Qué tiene que ver este engendro con la novela de Cervantes? Pienso que bastante; porque no hace otra cosa que proponer la existencia de un mundo irreal intersectando con la realidad desde la que lo contemplamos sin poder creerlo del todo.

Pero, claro, en verdad *todo* tiene *algo* que ver con la novela de Cervantes, porque he ahí el mérito y el poderío de los grandes libros: el de, a partir de una ficción particular, relacionarse sin problemas con la no-ficción universal, estar en todas partes, entrometerse con éxito más allá de sutilezas de traducción.

En cualquier caso, ahora, mientras escribo esto, en *Gran Hermano,* un tal Juanjo corteja a una tal Diana. Juanjo es un ser extraño y de doble vida: durante el día es taxista y por las noches se convierte en un eximio bailarín de salsa. O algo así. Un consumado Quijote. Diana, por su parte, es una estilizada modelo catalana que habla rápido y piensa despacio y raro, y que no pierde la sonrisa ni siquiera cuando se ve obligada a palear mierda de vaca frente a las cámaras mientras se pregunta qué pensarán sus amigas. En cualquier caso, todo parece indicar que Juanjo se ha encaprichado con Diana, y Diana lo deja hacer porque ya está acostumbrada a estas cosas: a que la miren y a que la deseen sin que ella tenga que hacer nada. Está claro que Juanjo acabará con el corazón roto y buscando consuelo en algún antro de falsa estética tropical. Diana, por su parte, recordará todo esto como un sueño o una pesadilla en su pisito de Sarriá y, a su salida, su rostro y su cuerpo cotizarán mejor a la hora de *castings* y *bookings* de pasarela. Pero no importa, todavía falta mucho para eso, y tanto *Gran Hermano* como *Don Quijote* —ya lo dije— gozan del tiempo en suspensión a la hora de generar y habitar una realidad aparte. Así que ahora —veo esta escena con una mezcla de horror y fascinación— Juanjo persigue a Diana entre vacas y montañas de heno y de mierda y que es lo que grita Juanjo con toda la fuerza de sus pulmones. Aunque ustedes no lo crean —el hombre *también* ha sido contagiado por más que, es posible, jamás haya

www.cepchile.cl

tenido la novela de Cervantes entre sus zarpas— lo que grita Juanjo es: "¡Dulcinea! ¡Mi Dulcinea! ¡No huyas, mi Dulcinea!"

Génesis y apocalipsis

Y, sí, el estilo de Don Quijote —como el de Juanjo— es decididamente anti-heroico y fundante a la hora de la victoria perdedora. Pensar en el *Quijote* como en una épica del fracaso, pero épica al fin; en la triste figura de un caballero como apología de la derrota pero, también, como burla y alternativa a lo que ya comienza a ser —incluso a principios del siglo XVII— la cultura del éxito. Pensar en el *Quijote* como en un libro triste *pero* gracioso y como en una novela profunda *pero* entretenida. A esto se refiere Milan Kundera —a este comienzo auspicioso de lo moderno donde nada está del todo asentado, donde quedan atrás el blanco y el negro para que lleguen las tan gratificantes como inquietantes hordas de grises— cuando señala a Cervantes como "padre de la gran novela europea; alguien que no pierde de vista la idea y la creencia que sólo en lo entretenido pueden dirimirse las grandes cuestiones serias".

Por eso, de ahí, que Cervantes plante al tragicómico Quijote con inequívocos modales de dios Shiva. Cervantes baila escribiendo y, en su danza, comulgan las polaridades de la creación y de la destrucción. El *Quijote* es una línea flaca pero fuerte, un límite definitorio y definitivo, una frontera que una vez cruzada no ofrece pasaje ni paisaje de vuelta: de un lado queda la gloriosa tradición de la literatura de caballería y hazaña pura, del otro surgen los efectos de esa literatura —de esas ficciones— sobre los territorios de la realidad. Y el *Quijote* y lo quijotesco —implacables— se las arreglan para funcionar como funcionan las vacunas: atacan al virus con el virus (recordar que finalmente Don Quijote es vencido por una escenificación terapéutica de su propia locura: el bachiller Sansón Carrasco disfrazado como el Caballero de la Blanca Luna, quien antes fue el Caballero de los Espejos) pero, en lugar de neutralizarlo, lo potencian convirtiéndolo en otra cosa, en algo novedoso por entonces, en algo que sigue siendo original. Riéndose del *Tirant lo Blanc* y del *Amadís de Gaula* (libros que el cura párroco salva del holocausto de la biblioteca de Quijano acaso por considerarlos fundantes), Cervantes —quien respeta a estas obras cuanto más se alejan de los lugares comunes del género y que, otra novedad atendible, valora a los libros en cuanto a libros y no en cuanto al valor de sus héroes— no hace otra cosa que aquello que se les permite a y que se pueden permitir los más originales revolucionarios de cualquier sistema: encandilar un crepúsculo con los fulgores de un nuevo amanecer.

www.cepchile.cl

Así Cervantes —amparado por la gracia que le concede la figura/estandarte de un perdedor que se niega a distinguir entre los libros y la vida y que quiere encontrar el mito fuera de los libros— triunfa y patea el tablero y cambia las reglas del juego para siempre proponiendo un nuevo plano de lectura. Un flamante sistema literario. Un subgénero que —siguiendo dictados darwinianos— no demora en combatir y vencer y devorar hasta la extinción a aquel género del que supo surgir. Pensar entonces en *Tirant lo Blanc* y en *Amadís de Gaula* como en dinosaurios. Pensar en el *Quijote* como en ese meteoro que viene de un espacio más interior que exterior pero que, lo mismo, acaba incrustándose contra la superficie del planeta y adiós a todo eso. Apocalipsis ahora y siempre.

Leyendo al *Quijote*, leemos al mismo tiempo todo lo que el Quijote leyó y el efecto que esas lecturas causaron en él. Y leemos también el modo en que estas lecturas produjeron en Cervantes la necesidad de releerlas al reescribirlas. Así también, el *Quijote* como una novela donde se queman novelas y que, al mismo tiempo, es en sí misma una hoguera donde arden las viejas tradiciones para construir un nuevo orden sobre sus restos. Ruinas donde, enseguida, florece la paradoja: la saga verdadera pero al mismo tiempo imaginaria —la trama del *Quijote* acontece en dos planos simultáneos: lo que sucede y lo que el Quijote cree que sucede— donde un hombre huye de la realidad en busca de una quimera a la vez que intenta trasplantar esa quimera a la realidad de este mundo. Nadie había escrito o ha vuelto a escribir historia más auténticamente heroica que ésta: la historia de un organismo que se sacrifica para que evolucione toda la especie y, como precisa Borges, acaba siendo "menos un antídoto de esas ficciones que una despedida nostálgica".

Otra vez: Cervantes sólo puede y consigue *curar* las taras físicas de la novela antigua con la invención de los *complejos* psicológicos de la novela moderna; y en los ensayos reunidos en *Por Qué leer a los clásicos,* el escritor Ítalo Calvino lo diagnostica y se pregunta: "¿Cuál será la suerte del mundo novelesco de la caballería cuando el espíritu analítico intervenga para establecer los límites entre el reino de lo maravilloso, el reino de los valores morales, el reino de la realidad verosímil?" Y Calvino se responde: "La repentina y grandiosa catástrofe en la que el mito de la caballería se disuelve en los asoleados caminos de La Mancha es un acontecimiento de alcance universal, pero que no tiene análogos en las otras literaturas".

Y es cierto.

Pensar en todos los grandes libros de todos los grandes lugares de cuyos nombres nos acordamos. Ahí están y ahí seguirán estando. Su inmortalidad está garantizada. Pero, sin embargo, su calidad es diferente. Pen-

www.cepchile.cl

semos, por ejemplo, en los grandes innovadores del siglo XX. Pensemos en Proust y en Kafka y en Joyce y en Hemingway y en Borges; en autores que también cierran lo que fue y abren lo que vendrá pero que, sin embargo, parecen acabar en sí mismos, porque todo reflejo de continuarlos —a diferencia de lo que ocurre con Cervantes y quienes lo precedieron y de quienes él se aprovecha— tropieza y cae no en la parodia voluntaria sino en ese horror sin disculpa que es la parodia involuntaria. Estos son autores invocados no a través de su destrucción sino de su conservación.

Cervantes, por lo contrario, innova para influir, escribe rápido y sucio para contaminar y así la idea de lo quijotesco alcanza y envuelve hasta a los más originales; porque hay algo de quijotesco en los celos de Marcel, en la metamorfosis de Samsa, en los paseos de Bloom y de Dedalus, en la lucha de Santiago contra el pez espada y los tiburones y, claro, hablaré de esto más adelante, en el original copista Pierre Menard de Borges.

Del mismo modo, la respiración y el latido del *Quijote* se sienten en los adúlteros pechos de Anna Karenina y Madame Bovary, en las jamesianas "locuras del arte" que poseen a Gulley Jimson en *La boca del caballo* y a Ignatius Reilly en *La conjura de los necios*, en las aguas dulces y saladas donde flotan y se hunden Huck Finn y Ahab, en los endemoniados y los idiotas de Dostoievsky, en todos esos pícaros ingleses del siglo XVIII como Tom Jones y Tristram Shandy y —cada vez más lejos y cada vez más cerca— en los peripatéticos indios cosmopolitas de Salman Rushdie o en los argentinos campeones desparejos y juguetes rabiosos de Bioy Casares o Arlt. Y siguen los nombres y las firmas: el Lucas de Cortázar, el Martín Romaña de Bryce Echenique, el Kurtz de Conrad, el T. S. Garp de Irving, el Hombrevida y los poetas anarcos de Chesterton (quien, atención, escribió una última novela titulada *El regreso de Don Quijote* donde el protagonista es un bibliotecario enloquecido por las maquinarias de la Edad Industrial mientras sueña con un retorno a la *unplugged* Edad Media), el Jay Gatsby de Fitzgerald, el Augie March de Bellow, el Leander Wapshot de Cheever, el cónsul Firmin de Lowry, el Seymour Glass de Salinger, el Billy Pilgrim de Vonnegut, todos esos autistas automáticos de Beckett, el *Monseñor Quijote* de Graham Greene, la deconstrucción surreal-posmoderna-porno del *Don Quixote* de Kathy Acker, y en esa curiosa inversión de sexo que propone Charlotte Lennox en *The Female Quixote, or the Adventures of Arabella* donde la heroína, al igual que la ya mencionada Emma Bovary, es una adicta enloquecida a las novelas románticas.

¿Qué tienen todos ellos en común con el monstruo de Cervantes? Sencillo, la misma enfermedad —el mismo adjetivo en préstamo funcionando como blanda armadura— que los contagia y los autoriza a plantarse

www.cepchile.cl

como hombres y mujeres con una misión y, al mismo tiempo, sumisos a esa misión. Se me ocurre un término para todos ellos: damas y caballeros *sumisionados*. Seres deslumbrados por un ideal privado al que no pueden sino obedecer. Iluminados como los quijotescos pre-quijotes que bien pudieron ser todos esos profetas del Antiguo Testamento y Jesús en el Nuevo Testamento y más de un arquetípico dios o semidiós de mitos ancestrales de libros desaparecidos para siempre en las llamas de la Biblioteca de Alejandría. La diferencia con ellos —lo que hace del Quijote un héroe moderno y lo que lo vuelve tan contagioso— es que su misión no aparece dictada por mandato divino o instancias superiores. Su misión es suya y nada más que suya y empieza y termina en él mismo. Nadie más adora a Dulcinea, nadie más ve gigantes donde hay molinos. Su religión y su cruzada son la de un solo pero tan apasionado fiel. De ahí que —en el contexto de la novela— Don Quijote sea el primer incomprendido por los suyos y, desde aquí, el único que comprendemos nosotros junto —de tanto en tanto— a ese embajador nuestro en las páginas de la novela de Cervantes que se llama Sancho Panza.

El otro

Sancho Panza, el otro, somos nosotros porque —a medida que transcurre la novela— Sancho Panza lee a Don Quijote con ojos que son, de algún modo, los nuestros. Sancho es el lector, el acompañante, el testigo, ese stendhaliano espejo camino abajo en el que se mira el héroe para mirarnos a nosotros. Si la lectura de toda novela equivale a la paciente supresión de nuestra persona y nuestras vidas para así hacer espacio para que entren otras vidas y otras personas; entonces lo que ocurre con Sancho Panza en la novela de Cervantes es diferente. Sancho Panza funciona como punto de vista a la vez que pared más o menos amiga donde rebota una y otra vez el Quijote. La dupla Quijote/Sancho es, de algún modo, la génesis de las grandes parejas de cómicos y de esas *buddy movies* con policías opuestos pero complementarios. Uno y otro —Yin y Yang— como generadores de todas esas rutinas basadas en la pelea, la reconciliación y en un amor diferente pero a prueba de toda desgracia. Uno y otro como duelo de lenguajes: la retórica arcaica y caballeresca del Quijote versus la dialéctica presente y práctica de Sancho.

La existencia de Sancho es lo que hace diferente al *Quijote* como novela. La teoría y la práctica de que —a diferencia de lo que ocurre con buena parte de las otras novelas ya citadas— el héroe de Cervantes sabe que necesita al otro para ser uno, para perpetuarse, para poder ser narrado y

www.cepchile.cl

leído y mitificado. El Quijote es único y Sancho Panza es todos los demás y es, además, víctima del contagio de la "enfermedad" de su señor en la segunda parte del libro. Y es así como, infectado y feliz, acaba casi protagonizándolo y convirtiéndose en el motor responsable de muchas de sus acciones. En la novela, Sancho Panza empieza cuerdo y va enloqueciendo progresivamente mientras que Quijano empieza loco y va acercándose de a poco a la cordura. En algún momento, se encuentran a mitad de camino y, por un instante, son iguales, idénticos, plenos. Y entre los dos —la cabeza en las nubes de uno y los pies en la tierra del otro— acaban comprendiendo y encapsulando aquello que, a falta de un mejor nombre, hemos dado en llamar "la condición humana".

Idea para una novela policial

En la conflictiva pero nutricia relación entre Sherlock Holmes y Watson se oye sin dificultades el eco del vínculo que unió a Don Quijote con Sancho Panza. Los caracteres están mezclados y confundidos, es cierto; pero el aliento y la intención son los mismos. Uno para otro y otro para uno. En una posible novela policial, Don Quijote no fallece consumido y sin energías luego de haber "caído malo" sino, lo descubre sin demora el Bachiller, ha muerto envenenado. El asesino, por supuesto, es Sancho Panza —el asesino es siempre el mayordomo— quien no soporta que su amo y señor haya recuperado la razón y vuelva a ser el mismo aburrido de siempre. Sancho Panza se ha vuelto loco, se cree Don Quijote, y es prontamente encerrado en la celda de una casa de locos.

Y uno de esos misterios históricos o histéricos en el que recién ahora reparo. Una tontería que no lo es tanto y que revela unas cuantas cosas, supongo. A la hora de películas y cómics y chistes y esas cosas, suele poblarse a los manicomios con Napoleones. Creerse Napoleón —creerse un guerrero verídico, un emperador real— es síntoma inequívoco de locura. Es el *cliché* del estar loco. Curiosamente, no conozco habitante de loquero alguno —real o imaginario— que esté allí por creerse Quijote. ¿Por qué esta ausencia de lógica a la hora de perder el sentido de lo lógico? ¿No deberían los manicomios estar repletos de Quijotes más que de Napoleones?

Sólo se me ocurre una explicación para esto: creerse otro, otro que existió y cuya carrera desborda éxitos y hazañas, es de locos. Creerse alguien nuevo y épicamente perdedor es algo o alguien que nadie quiere creerse. Ni siquiera los locos, tal vez más interesados en sentirse genios

www.cepchile.cl

estratégicos y emperadores todopoderosos. Para creerse Quijote hay que *ser* Quijote. Y hay que estar siempre afuera y nunca entre desquiciados. En este sentido —y a la hora de la patología manicomial— un Quijote encerrado no tiene sentido alguno. No tiene razón de ser. En su conferencia "El Quijote, una lectura fronteriza", el escritor mexicano Juan Villoro apunta: "Cuando a Barry Gifford le preguntaron acerca de la evidente influencia de la novela *En el camino*, de Jack Kerouac, en su obra *Corazón salvaje,* respondió que todas las *road novels* provenían del Quijote. Cervantes funda por partida doble la novela moderna y el subgénero de la novela nómada que llega hasta *Los detectives salvajes,* de Roberto Bolaño, donde Ulises Lima y Arturo Belano, aprendices de poetas, emprenden una errancia al modo cervantino pero en sentido inverso a Don Quijote: no buscan que la vida compruebe lo que leyeron en los libros; viven para investigar la materia que puede ser poesía. A bordo de un desvencijado Impala, recorren el norte de México rumbo a la zona de indefinición, lo híbrido, la frontera tex-mex.

Como ocurre con las cabalgaduras del Quijote, el coche donde los poetas viajan con las melenas al viento debe ser inseguro para potenciar las incertidumbres de la trama. *Thelma & Louise*, de Ridley Scott, representa una versión exacerbada del tema, con una pareja de mujeres por protagonistas, donde la errancia en autos robados es una huida y la última frontera un salto al abismo, única opción de no volver a la restrictiva realidad. Don Quijote es un lector metido a hombre de acción; sus lances se fundan en causas moralmente válidas, pero al no distinguir lo real de las figuraciones, rozan el abuso y el delito. Esta disparidad entre las convicciones y su transformación en hechos, se expresa con nitidez en el discurso sobre las armas y las letras, acaso el pasaje en el que Cervantes se despoja con mayor holgura de su juego de suplantaciones y habla por sí mismo en boca de Don Quijote. El escritor soldado lamenta la triste recompensa que reciben quienes ponen su vida en prenda y lo difícil que resulta mostrar la valentía individual en una era que cuenta con "endemoniados instrumentos de artillería". El lance solitario del caballero que obra por convicción es ya imposible. El anacronismo representado por el Caballero de la Triste Figura se expresa también por el hecho de que busca llevar sus ideales a la acción. La defensa de las armas tiene un tono nostálgico; Cervantes sabe que ya son inviables, pero no se resigna a transformar la realidad. Varios siglos después, el detective establecería en la cultura popular una sugerente mediación entre la investigación de la realidad (la deducción intelectual) y la acción".

Y para seguir en los territorios sin mapa de lo alucinado y de lo detectivesco, se me ocurre una buena manera de sintetizar a la novela de

www.cepchile.cl

Cervantes. Aquí va; y pensemos entonces en el *Quijote* como en una suerte de *thriller* espiritual protagonizado por un detective todavía más solipsista que el ya mencionado Sherlock Holmes. Algo así: en el *Quijote* alguien busca su razón de ser mientras pierde la razón y, al recuperar su razón, pierde su razón de ser.

Y, por lo tanto, se muere.

La cuestión es si muere feliz o no. Una cosa queda clara: en la novela, Don Quijote muere cuerdo, recuperado, montando con firmeza el caballo de la realidad. Pero reconvertido en el real y agonizante Alonso Quijano el Bueno, Don Quijote *muere* antes. El efecto sería siglos más tarde revisitado por Stevenson para el final del Dr. Jekyll, otro personaje dual obligado a cargar casi hasta su último aliento al peso karmático de Mr. Hyde.

Los otros

Stendhal, luego de leer el *Quijote*, destila en sus *Diarios*, lo que el considera como las inevitables cinco reglas de la literatura a la hora de lo que ya intuye deber ser lo que hoy conocemos como Novela Total. Ese libro que —al igual que las pinturas rupestres en las cuevas de Altamira en las que ya se detectan las líneas y los trazos de la abstracción de lo moderno— acabará sin tiempo ni espacio porque acabará estando en todas partes y a toda hora.

Las reglas de Stendhal son las que siguen:

1. *No puedes describir aquello que nunca has visto.*
2. *Lo sublime, tenerle simpatía a un poder que, por lo general, entendemos como algo terrible.*
3. *La risa.*
4. *La sonrisa, paisaje de la felicidad.*
5. *Estudiar la pasión en los manuales de medicina, en la naturaleza, en las artes.*

Stendhal recomienda, también, por supuesto, la lectura de Shakespeare como complemento nutricional y vitamínico. Pero vuelve sobre el *Quijote* y lo más interesante de todo es lo que Stendhal agrega: “Las pasiones no pueden emerger del pecho de quienes no son apasionados. Para retratarlas, hay que primero sentirlas”. Lo que implica, de algún modo, una clara justificación de la naturaleza quijotesca no ligándola al diagnóstico de una patología sino, por el contrario, reformulándola como remedio inevitable a la

www.cepchile.cl

hora de adquirir conocimientos. Hay que vivir —como Cervantes— antes que escribir. Hay que moverse antes de asentarse y, por eso, el *Quijote* es una inequívoca *road-novel* donde no sólo viajan los cuerpos sino que también lo hacen las mentes. Después, ya lo dije, por supuesto, Stendhal menciona a Shakespeare.

Cuando se habla de Cervantes, Shakespeare siempre es el otro. Supongo que sucederá lo mismo cuando se habla de Shakespeare: rebota el reflejo de Cervantes. En una u otra situación, la aparición de ambos nombres está siempre justificada y no me parece inapropiado que el autor del *Quijote* y el autor de *Hamlet* —variaciones muy diferentes sobre una misma aria— hayan tenido la tan simbólica como legítima gentileza de haber muerto el mismo día: el 23 de abril de 1616, día de San Jorge. Aunque en verdad una diferencia entre almanaques ibéricos y británicos separe sus últimos alientos en diez días. No importa. Minucias. Lo que *sí* importa es que poco y nada cuesta pensarlos pensándose como agentes patógenos de alto poder y de veloz propagación que seguirían vivos y coleando en todos los que vendrían después de ellos. Así que vámonos.

Y viene Nabokov, claro. Nabokov —creador de los quijotescos Pnin y Humbert Humbert— tiene problemas con el *Quijote* y a su triste figura le dedicó clases alegres que luego de su muerte fueron recopiladas en un libro donde se lucha contra la criatura de Cervantes para acabar, resignado, contagiado por ella. Para que no queden dudas, Nabokov establece desde el principio que toda comparación del nivel del mar de Cervantes con las alturas inalcanzables de Shakespeare es absurda; aunque ambos —término casi médico— sean iguales de poderosos a la hora de la "irrigación espiritual" en los escritores que los sucederían. Para Nabokov, el *Quijote* es desprolijo, está escrito con inusual torpeza, abunda en incongruencias espacio/temporales, en chistes sin gracia y en repeticiones que denuncian que Cervantes escribió como poseído o, sencillamente, apurado o, tal vez, tan enloquecido como su héroe. "Uno de esos libros que quizá sea más importante por su difusión excéntrica que por su valor intrínseco", concluye. Y agrega algo que me parece pertinente citar aquí porque subraya claramente el carácter virósico del asunto: "Estamos ante un fenómeno interesante: un héroe literario que poco a poco va perdiendo contacto con el libro que lo hizo nacer; que abandona su patria, que abandona el escritorio de su creador y vaga por los espacios después de vagar por España".

Así, el *Quijote* como esas esporas maléficas y extraterrestres de ciertas paranoicas películas clase B de los años 50. Así, el *Quijote* que no se lee porque se conoce.

www.cepchile.cl

Otros testimonios pertinentes:

El siempre conciliador Harold Bloom —empeñado en su quijotesco afán de leerlo todo— propone: "¿Por qué leer el *Quijote*? Porque sigue siendo la mejor novela, y la primera, del mismo modo en que Shakespeare sigue siendo el mejor dramaturgo".

Anthony Burgess —autor del quijotesco y ultraviolento Alex de *La naranja mecánica*— ofrece una versión alternativa del duelo de titanes con forma de cuento donde se rescribe la Historia. En "A Meeting at Valladolid", incluido en el libro *The Devil's Mode* (1989), el escritor británico hace coincidir a Cervantes y a Shakespeare en un festival artístico. Uno y otro no se llevan demasiado bien y hasta se acusan de plagiarios mutuos. Un intérprete llamado Don Manuel de Pulgar Garganta es quien, finalmente, dirime la cuestión y falla a favor de Cervantes no en nombre del fondo sino de la forma. Al final del relato, Shakespeare —de quien se dice llegó a escribir *The History of Cardenio,* una comedia perdida e inspirada en un personaje secundario del *Quijote*— reconoce la supremacía de la comedia sobre la tragedia, aligera a su *Hamlet* pero lo prolonga hasta siete horas y lo infecta de bromas y carcajadas con el añadido de un Falstaff funcionando como sucedáneo de Sancho. El final muestra al príncipe sombrío partiéndose de risa, muy lejos del suicidio, y reinando feliz en una Dinamarca donde lo que alguna vez olió a podrido ahora huele a rosas. Don Manuel de Pulgar Garganta argumenta que la novela es el futuro y el divertimento teatral es un presente poco práctico y limitado en sus movimientos. De acuerdo: *Hamlet* puede ser más *profundo* y estar mejor escrito que el *Quijote*, pero el *Quijote flota* y *fluye* mejor que *Hamlet*.

Y a la hora de no de zanjar el conflicto pero sí de alcanzar una tregua sin fecha de vencimiento propongo lo que sigue. Si para Shakespeare "todo el mundo es un escenario" (un espacio prohibido al que sólo se puede ver desde *afuera*); entonces para Cervantes todo el mundo es una biblioteca", un espacio público y abierto. Y ya saben: no hay nada más imposible y quijotesco que la idea de mantener una biblioteca en orden. Una obra de teatro empieza y termina; mientras que una novela siempre sigue y siempre será nuestra y sólo nuestra. Comparado con la docilidad a la que se rinde el espectador de teatro, el acto de la lectura —esa ceremonia íntima donde las letras se funden en imágenes que exigen diversas profundidades de campo y encuadres y ángulos y actores— implica una opción diferente donde lo que importa es la diferencia. La literatura es la más democrática de las artes y así es que hay tantos Quijotes diferentes como lectores del *Quijote* haya; por más que el libro que se sostiene entre las manos sea siempre el mismo. Borges lleva este gozoso trastorno a su extremo absoluto cuando escribe un relato titulado "Pierre Menard, autor de *El Quijote*" donde la reescritura

www.cepchile.cl

exacta de Cervantes deviene en una novela nueva y contemporánea de su nuevo y orgulloso y genial autor.

La biblioteca

Ya lo dije: Don Quijote nace de una biblioteca y el *Quijote* es un libro hecho de libros. Y todos tienen su capítulo favorito del *Quijote,* como todos vuelven una y otra vez a un salmo o a un hexagrama o a una sura. Y en los últimos días, a medida que me iba enfermando por una sobre exposición a la novela de Cervantes (los síntomas fueron unas llagas en la lengua que ahora dificultan mi lectura de estas páginas) y a la figura del Quijote (que se me aparecía en las formas más inesperadas: un cuadro de Edward Hopper que nunca había conocido, una foto de Warhol y Burroughs almorzando en un restaurante de New York llamado *El Quijote*; en la llamada telefónica de una amiga ilustradora que me comentaba que estaba preparando "un *Quijote* para niños de 0 a 3 años") leí un viejo ensayo de Borges sobre el capítulo 22 y otro no tan antiguo de Bolaño donde evoca aquel capítulo donde se discuten los méritos de la milicia y la poesía.

Dice Borges: "Cotejado con los libros clásicos (*La Ilíada, La Eneida, La Farsalia,* la *Comedia* dantesca, las tragedias y comedias de Shakespeare), el *Quijote* es realista: este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX. Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso: ignoro si Miguel de Cervantes compartió esa intuición, pero sé que la forma del *Quijote* le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico".

Dice Bolaño, en el contexto de una elección de la milicia por encima de la poesía, de la milicia como sinónimo de juventud y de lucha, de sus viejas batallas: "Cervantes es el más lúcido, pues él sabe que los escritores no necesitan que nadie les ensalce el oficio. Nos lo ensalzamos nosotros mismos. A menudo nuestra forma de ensalzarlo es maldecir la mala hora en que decidimos ser escritores, pero por regla general más bien aplaudimos y bailamos cuando estamos solos, pues éste es un oficio solitario, y recitamos para nosotros mismos nuestras páginas y ésa es la forma de ensalzarnos y no necesitamos que nadie nos diga lo que tenemos que hacer y mucho menos que tras una encuesta nuestro oficio sea elegido el más hermoso de todos los oficios . . . La literatura es un oficio peligroso".

¿Cuál es mi capítulo favorito? En realidad son varios pero entre los tres completan el rasgo del *Quijote* que más me ha contaminado a mí. Me refiero a esos momentos en los que Cervantes se pone metaficcional. El capítulo 6 en el que el cura y el barbero inspeccionan la biblioteca de Quija-

www.cepchile.cl

no y encuentran un libro de Cervantes y hablan bastante mal del mismo diciendo que "propone algo y no concluye nada"; el capítulo 9 donde se nos revela que el mismo Cervantes encuentra en Toledo el manuscrito original de la novela, escrita en árabe por un tal Cide Hamete Benengeli, y la manda a traducir sin demora; el capítulo 50 en el que Don Quijote comenta y defiende los libros de caballería; y los capítulos 2, 3 y 4 de la segunda parte donde el bachiller Sansón Carrasco y Sancho y Don Quijote comentan la existencia de una primera parte del *Quijote* y de lo que de ella y de ellos piensan los lectores. En el capítulo 70 de la segunda parte —muy cerca del final— el fenómeno se hace todavía más inquietante: la hermosa Altisidora les cuenta al Quijote y a Sancho que, mientras fue víctima de un hechizo, llegó a ver a varios demonios jugando a la pelota con libros y, entre ellos, un ejemplar de la mismísima segunda parte del *Quijote*. Altisidora les cuenta que uno de los demonios, un demonio crítico, lo define como "tan malo que si de propósito yo mismo me pusiere a hacerle peor, no acertara".

Así —y esto me parece verdaderamente interesante— el *Quijote* acaba contagiándose de sí mismo. La idea —la maniobra metaficcional— no era nueva porque ya aparecían autorreferencias en textos épico-religiosos como el *Ramayana*, en algún episodio de *Las mil y una noches* y en ese formidable final del *Orlando* de Ariosto cuando, en el último de sus cantos, se nos describe a una multitud en un muelle esperando la llegada del héroe y esa multitud está compuesta por amigos de Ariosto: sus lectores ideales quienes han venido siguiendo las hazañas del héroe y se disponen a celebrar el final de la aventura.

La novela de Cervantes lleva todo esto más lejos y —si bien el genio de Shakespeare está mejor escrito y también *Hamlet* incluye en sus entrañas una representación de sí misma— lo cierto es que la muerte del príncipe de Dinamarca nunca nos emocionará tanto como la muerte del noble de La Mancha. La muerte de Hamlet no ofrece dudas. La muerte del Quijote funciona tanto como final triste o final feliz y su humor depende, exclusivamente, del momento por el que estemos pasando, de nuestra circunstancial fuerza o debilidad ante el embate del virus.

Idea para una comedia musical

En realidad, esta idea ya se le ocurrió a otro y se titula *El hombre de La Mancha* y allí Peter O'Toole —tembloroso y genial actor especializado en personajes quijotescos como Lawrence de Arabia y Lord Jim y Mr. Chips— canta y baila y mira fijo los rotundos pechos de Sofía Loren. A mí la película, basada en un éxito de Broadway, me gustó mucho cuando la vi —era un niño— y me siguió gustando cuando volví a verla días atrás. La

www.cepchile.cl

película, para empezar, tiene el mérito de haber sido estrenada. Porque no es fácil llevar el *Quijote* al cine —por más que Cervantes ya haya recurrido a esa hollywoodense maniobra de una primera y una segunda parte— y si no pregúntenselo a Orson Welles (y lean un excelente ensayo de Jorge Volpi en la revista *Letras Libres** sobre este descalabro) o a Terry Gilliam (y vean el excelente documental sobre este otro descalabro titulado *Lost in La Mancha*) y en alguna parte leí que hasta Fellini pensó en filmar la novela de Cervantes con Jacques Tati en el rol protagónico pero, al final, optó por el quijotesco Marcello de *La Dolce Vita*.

La primera visión de *El hombre de La Mancha* fue mi segunda exposición al mito cervantino y me gustó —recién ahora lo comprendo— que el musical profundizara en la naturaleza metaficcional de la novela que no leería sino hasta muchos años después. En *El hombre de La Mancha,* O'Toole hace de Cervantes que hace de Don Quijote durante su estancia en la cárcel donde para salvar el pellejo seduce como una Scherezade a los asesinos allí recluidos y les otorga diferentes papeles en una puesta teatral privada y minimalista de su novela que enseguida, por obra y magia del Cinemascope, sale a exteriores y entonces música y versos y romance y un detalle importante que —blasfemia para muchos, emoción para mí— deforma o reforma el mito. En el último minuto de *El hombre de La Mancha*, justo antes de morir, el cuerdo Quijano vuelve a convertirse por un instante, en el alucinado Quijote. Y canta. Y después se muere. Y yo creí entonces y sigo creyendo ahora que es un final más feliz e igual de amargo. Un final tan agridulce como el de ese otro Quijote que es el sufrido George Bailey —caballero andante condenado a no poder abandonar su pueblo— en *¡Qué bello es vivir!* de Frank Capra.

El lector

El lector soy yo. Y recién dije que mi segunda exposición a Don Quijote fue cinematográfica. La primera fue televisiva. En el Buenos Aires en blanco y negro de mi infancia, los domingos por la noche se emitía un programa de televisión titulado *Titanes en el Ring* y donde se predicaba con alma y músculo el evangelio de la lucha libre y de los luchadores enmascarados con nombres históricos como Sansón, El Mosquetero, Drácula, Mercenario Joe (una especie de guerrillero *à la* Fidel Castro), La Momia y, por supuesto, Don Quijote. Su llegada al cuadrilátero estaba anunciada, siempre, por una canción/slogan —entonado por trémulas y lánguidas voces símil monjes gregorianos— donde se oía: *"Don Quijote y Sancho Pan-*

* Reproducido en esta edición de *Estudios Públicos*. (N. del E.)

www.cepchile.cl

za / Van en pos de la justicia / Van en pos de la esperanza / Don Quijote y Sancho Panza". O algo así. Don Quijote vestía una armadura de caucho plateado, llevaba lanza y casco, era flaco y alto, era puntualmente molido a golpes, perdía siempre, y tenía que ser rescatado por un rotundo Sancho que peleaba dando contundentes panzazos haciendo honor a su anatomía y su apellido. A veces aquel Don Quijote daba tanta pena, que gente como El Extraterrestre o el Caballero Rojo —triunfadores siempre— salían en su defensa. Tengo que decir que Hamlet —un luchador pálido y siempre con la calavera a mano— jamás se subió al ring a ayudarlo.

En cualquier caso, este sufrido Quijote me provocó la curiosidad suficiente como para —luego de haber visto la ya citada película— intentar la lectura de la novela. Yo era un niño que ya quería ser escritor y, por eso, opté por la versión original y no por alguna de esas versiones para jóvenes convenientemente adaptadas y modernizadas y con ilustraciones que no estaban firmadas por Gustave Doré, claro. Está de más decir que reboté sin gracia alguna contra las aspas de la primera página y caí de mi cabalgadura. Suele ocurrir. Los grandes libros nos rechazan hasta que nos sienten dignos de ellos o hasta que, resignados, comprenden que jamás estaremos a su altura; así que mejor algo que nada. Entonces nos abren a nosotros mientras nosotros pensamos que los abrimos.

Leí por fin *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615) durante mi servicio militar obligatorio (1984) y a lo largo de lentas guardias nocturnas que, en mi cada vez más quijotesco país de origen, llevan el muy cervantino nombre de *imaginarias*. Me acuerdo que por esos días —y por esas noches— el Quijote también había sido protagonista de un enorme escándalo: el intendente militar de la ciudad de Buenos Aires había plantado una horripilante estatua del Quijote en la intersección de la Avenida 9 de Julio con la hispanísima Avenida de Mayo. La estatua sigue estando allí y es atroz y muestra a un Quijote y a un Rocinante como emergiendo de una montaña de helado de vainilla. De acuerdo: suena raro. Pero es que es muy difícil describirla. Hay que verla para creerla.

Me recuerdo entonces, en una caseta de hormigón armado, escuchando los ruidos que hacía un quijotesco sargento disfrazado del fantasma de un soldado muerto en las islas Malvinas para así, me dijo cuando descubrí su trampa, "mantenerlo vivo a él y despiertos a ustedes". Me acuerdo que una noche ese sargento me preguntó que leía y le mostré la portada y me cantó de principio a fin la canción del Quijote de *Titanes en el Ring* y después me preguntó por qué leía libros tan tristes. Le pregunté si lo había leído. Me respondió que no, pero que sabía de qué trataba. Y, como prueba de ello, me ofreció una versión condensada de menos cinco minutos. Era un

www.cepchile.cl

resumen completo en la trama pero, claro, insalvable en su falta de matices y de gracia y doloroso en su desprecio por el protagonista.

Le comenté esto, le dije que no me parecía correcto.

El sargento me miró fijo y, después, me ordenó que diera diez vueltas a la pista de combate.

Arrastrándome.

"Como Don Quijote", precisó sonriendo el sargento.

Idea para un micro-relato

O para una de esas ficciones súbitas. Esos suspiros narrativos. Me parece que es la mejor manera de terminar estos apuntes: un breve relámpago para una tormenta larga y novelesca. El micro-relato se titula "Olvido" o "Amnesia" y dice así:

En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no puedo *acordarme.*

El final

Y eso es todo. O no. Porque imposible olvidarlo. En alguna otra parte —tan cerca y tan lejos— Juanjo alcanza a su Dulcinea, los luchadores enmascarados ensayan nuevas tomas y golpes de nombres absurdos, un Nabokov ectoplasmático continúa despotricando contra la prosa cervantina tan poco preocupada por las mariposas del estilo, Pierre Menard alcanza la última línea, y ciertos rincones de La Mancha continúan exactamente como estaban entonces.

Escribo esto a finales de septiembre, a pocas semanas del Año Quijote. Entonces, dentro de muy poco, el mundo no será Tlön. El mundo será un lugar inolvidable, una Mancha que todo lo cubrirá y que no podrá ser borrada.

Escribo estas últimas líneas a las tres de la mañana.

Hora de dormir.

Lo dijo Cervantes, no lo digo yo. Dijo Cervantes: "Mientras dormimos somos todos iguales".

A lo que yo sí agrego: "Y mientras leemos el *Quijote*, todos somos diferentes". Por más que —hogar, dulce, hogar y hospital, silencio, hospital— compartamos la misma enfermedad.

Y está bien que así sea.

Eso.

Vale. □

www.cepchile.cl

LOS EMBRUJOS DEL *QUIJOTE*

Howard Mancing

La película intitulada "El embrujo del *Quijote*" presenta una nueva teoría sobre la autoría del *Quijote*. Partiendo del pretexto de esta película, Howard Mancing emprende un resumen histórico de obras literarias en las que también hay unas "teorías" originales al respecto, esto es, otros "embrujos" del *Quijote*. Resulta que Cervantes mismo fue el primero en sugerir que él no es el autor de la obra, llamándose "padrastro" y presentando a Cide Hamete Benengeli como autor, o "padre", de la historia de don Quijote y Sancho Panza. La novela como género literario, se sostiene en este artículo, siempre ha consistido en este tipo de juego metaficticio.

HOWARD MANCING se doctoró en la Universidad de Florida en 1970. Ha sido profesor de literatura española en Lycoming College y las Universidades de Missouri y Purdue. Es el autor de *The Chivalric World of Don Quijote* (1982), *The Cervantes Encyclopedia* (2 vols., 2004), y *Miguel de Cervantes's "Don Quixote": A Reference Guide* (sale en 2006), y con su colega Charles Ganelin ha editado *Text, Theory, and Performance: Golden Age Comedia Studies* (1994). Ha escrito también más de cuarenta artículos y ensayos sobre Cervantes, la novela picaresca, la teoría narrativa, y otros temas. En los últimos años se ha interesado en las relaciones entre la teoría literaria y la ciencia cognitiva, y actualmente está escribiendo un libro que lleva el título tentativo de *Literary Theory in Context: Linguistics, Biology, and Psychology (La teoría literaria en contexto: Lingüística, psicología, y biología*).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

I. El embrujo del *Quijote*

"El embrujo del *Quijote"* es el título de una película que se está rodando ahora mismo en España, dirigida por Chumilla Carbajosa y protagonizada por el distinguido actor Rafael Álvarez, "El Brujo" (el título de la película es, entre otras cosas, un juego de palabras con el sobrenombre del actor protagonista). Se basa en una obra teatral estrenada el 15 de julio de 2005 durante el festival de teatro de Almagro con el título "Los Misterios del *Quijote*, o, El ingenioso caballero de la palabra", un monólogo de más de dos horas de "El Brujo". Entre comentarios satíricos sobre todo lo que está pasando este año durante el IV centenario del *Quijote*, recuerdos personales, anécdotas y chistes, "El Brujo" presenta una nueva teoría sobre la autoría de la novela. Según esta teoría, nunca existió Miguel de Cervantes, y la creación de la obra se debe a un grupo de místicos musulmanes que la escribieron durante la primera mitad del siglo XVI. El texto del *Quijote* sería cabalístico y en su totalidad supondría una alegoría de amor y armonía religiosa. El rodaje tendrá lugar en Madrid, en varios sitios de La Mancha, en el norte de África, y tal vez hasta en Estados Unidos.

Aunque pueda parecer atrevido inventar una nueva génesis del *Quijote*, la verdad es que nos encontramos sólo ante la obra más reciente de una larga serie de teorías esotéricas sobre los orígenes de la novela de Cervantes. En otras palabras, éste no es el primer "embrujo" del *Quijote*, y en este ensayo quiero esbozar brevemente una historia de tales lecturas esotéricas. En efecto, toda la historia del *Quijote*, junto a la del cervantismo, puede considerarse un gran "embrujo".

II. Los embrujos del *Quijote*

En primer lugar, quiero dejar claro que cuando me refiero a "lecturas esotéricas" de la novela de Cervantes, no estoy pensando en esa larga y bien conocida serie de ensayos en los que se han propuesto unas disparatadas lecturas del *Quijote* y/o de su autor: Cervantes era homosexual, era judío, era de la región de Sanabria; Cervantes es el autor del *Quijote* de Avellaneda; el *Quijote* está lleno de símbolos, anagramas y nombres secretos; es una autobiografía alegórica de Cervantes; es una alegoría política del reinado de Felipe II, del duque de Lerma, de Medina Sidonia; es un monumento de literatura cristiana; es una severa crítica de la Inquisición y un clero corrupto; es un texto cabalístico judío; la novela fue escrita no por

www.cepchile.cl

Cervantes sino por El Greco, o por Francis Bacon (autor también de todas las obras de Shakespeare)[1].

Lo que me interesa en este ensayo son unas obras literarias originales en las que se propone una génesis nueva (y ficticia) para la concepción y la escritura de la novela. En ellas siempre se apunta una teoría según la cual Cervantes no es el autor originario de la idea, o del concepto, de la historia de don Quijote. La gran mayoría de estas obras datan de la segunda mitad del siglo XX o principios del XXI y se han escrito con plena conciencia del postmodernismo y de la metaficción. Sobre todo quiero destacar a ocho ingeniosos escritores —dos españoles, dos argentinos, un colombiano, un norteamericano, un portugués y un sudafricano— que han propuesto sus propios embrujos del *Quijote*[2].

El primero, y uno de los más fascinantes, es un relato muy corto de 1966 del cuentista argentino Mario Denevi que lleva por título "El precursor de Cervantes" (publicado en su libro *Falsificaciones*). Se trata del descubrimiento en los archivos de la Universidad de Alcalá de Henares de un manuscrito fechado en 1563. El manuscrito es en general de poco interés, pero con una excepción: se trata de un breve fragmento en el que se describe a una mujer que vivía en el Toboso, llamada Aldonza Lorenzo. Esta joven leía muchos libros de caballerías, enloqueció, dio en llamarse Dulcinea del Toboso, insistió en que todo el mundo la tratara como a una gran dama, se creía hermosa (no lo era), inventó a un caballero andante a quien dio el nombre de don Quijote, y pasó sus días esperando su llegada. Mientras tanto, un hidalgo de un lugar cercano, que se había enamorado de Aldonza, decidió hacerse su don Quijote, adoptó este nombre, y salió en busca de aventuras caballerescas. Cuando llegó a creer que había ganado bastante fama para merecer la mano de su dama, volvió —y se enteró de que durante su ausencia ella había fallecido. Lo que no dice Denevi, pero queda implícito en su cuento, es que hay una base histórica para lo que pasa en la novela, que Cervantes se inspiró en esta historia (y que la cambió radicalmente) para escribir el *Quijote*, pero la idea original no era suya. Podemos considerar "El precursor de Cervantes" de Mario Denevi —un escritor fascinado por el *Quijote*, que ha escrito múltiples variaciones sobre sus temas— como el prototipo de los embrujos del *Quijote*.

[1] Para un resumen de estas teorías esotéricas y comentario sobre sus autores, véanse Howard Mancing, "Esoteric Readings", en H. Mancing, *The Cervantes Encyclopedia* (Wesport, CT: Greenwood Press, 2004), vol. I, pp. 271-72; y Ascención Rivas Hernández, *Lecturas del Quijote (Siglos XVII-XIX)* (Ediciones Colegio de España), pp. 29-31, 171-241.

[2] Para evitar excesiva documentación remito al lector a Howard Mancing, *Cervantes Encyclopedia*, 2 vols., *op. cit*., para más datos sobre los autores y las obras citadas en este ensayo. Sin embargo, cuando se cita a un autor que no se incluye en esta *Encyclopedia* se da la documentación completa.

www.cepchile.cl

Pedro Gómez Valderrama, diplomático y escritor colombiano, que ha dicho más de una vez que Cervantes era su "maestro," es el autor de un cuento titulado "En un lugar de las Indias" (1970; incluido en su libro *La procesión de los ardientes*, 1973). Se trata de una historia que escribe Alonso Quijano sobre un ex-soldado español llamado Miguel de Cervantes que solicita y recibe permiso para tomar un cargo administrativo en las Indias. Al mismo tiempo que la petición es concedida, otra del mismo Quijano es rechazada. La mujer de Cervantes, Doña Catalina, decide quedarse en Esquivias en vez de emigrar al Nuevo Mundo, de modo que Cervantes llega solo a América. Poco después, toma como amante a una mulata llamada Piedad a la vez que se enfrenta al alcoholismo y la depresión. Cuando muere Cervantes, se descubre que desde hacía tiempo escribía un largo manuscrito, pero Piedad ha usado los folios para hacer fuego y calentar la casa. En este cuento genial, una de las mejores ficciones cortas quijotescas, autor y personaje cambian de papeles, y el *Quijote* nunca llega a escribirse.

El psicoanalista y escritor argentino Nasim Yampey es el autor de una obra titulada *Mocedades de Alonso Quijano, el bueno* (1985), una versión ficticia de la juventud de Alonso Quijano. Durante su juventud llega Alonso a conocer y a hablar con varias personas que más tarde van a aparecer en el *Quijote*: el pastor Paco Zancas, una prostituta llamada Zoraida, Altisidora, y otros muchos. Su hermano Miguel le manda una carta en la que describe la vida militar en Italia y lo que pasó en la batalla de Lepanto. Un día el joven Cervantes interrumpe una comedia en defensa de la inocencia (que anticipa el retablo de Maese Pedro), ve molinos de viento que parecen ser gigantes, aprende a preparar un brebaje salutífero de vino, aceite y romero (el bálsamo de Fierabrás), y mucho más. En el último capítulo, tiene un sueño en el que le visita Miguel de Cervantes / Hamid Berenjena que le describen su futuro y la novela sobre don Quijote que algún día escribirá. Aquí Cervantes sí que es el autor del *Quijote*, pero no inventa casi nada.

El próximo escritor que quiero mencionar ha propuesto una de las teorías más elaboradas y geniales de la génesis del *Quijote*. Se trata del muy respetado novelista norteamericano Paul Auster y de su novela *City of Glass* (1985; *Ciudad de cristal*), primer tomo de su *Trilogía de Nueva York*. La trama de la novela es demasiado complicada para resumirla aquí, pero en una escena clave, el protagonista y novelista Daniel Quinn (nótense las iniciales: DQ), conoce al también narrador Paul Auster y los dos discuten acerca del *Quijote*. Auster propone la siguiente ingeniosa y complicada teoría: que 1) la historia de don Quijote y Sancho Panza fue dictada por Sancho al cura Pero Pérez y al barbero Maese Nicolás; 2) éstos la llevaron a Sansón Carrasco quien la escribió en árabe; y 3) esta versión es el manus-

www.cepchile.cl

crito que compró Miguel de Cervantes en Toledo, donde buscó a un morisco aljamiado a quien pagó para traducirlo de nuevo al español. Pero hay más: 4) el hecho es que todo esto era una traza concebida por don Quijote mismo, quien se disfrazó de morisco, siendo el hombre que empleó Cervantes para traducir el manuscrito árabe al español. Aquí Cervantes no es más que un peón, de los muchos manipulados por don Quijote en un gran juego de ajedrez literario. La novela de Auster es genial, una metaficción en más de un nivel que explora los temas de la creación literaria, la identidad y la locura. Y es uno de los embrujos más complicados y más sofisticados del *Quijote*.

Luis Enrique Tord es un antropólogo, poeta y cuentista peruano. Su magistral cuento titulado "Cide Hamete Benengeli, coautor del *Quijote*" ganó un concurso literario en 1987. El cuento se presenta como un comentario erudito sobre un viejo manuscrito descubierto en un monasterio peruano. El autor del manuscrito es un cierto Fray Diego de la Santa Fe, franciscano, que describe cómo en su juventud, cuando todavía se llamaba Antón Gonzálvez, fue encarcelado un tiempo en la prisión de Sevilla en el año 1602 por motivo de ciertas prácticas religiosas sospechosas. En la cárcel conoció a un ex-soldado manco que se llamaba Miguel de Cervantes, un hombre que conocía muy bien la cultura y la religión musulmanas y que tenía un gran interés en el misticismo sufí. Este compañero pensaba escribir algún día la historia de un personaje que representara los intereses sufíes sobre la relación entre la realidad y la apariencia, y Gonzálvez le entretuvo con cuentos alegóricos que hacía años le había contado un tío suyo. Resulta que este Gonzálvez era de herencia morisca, algo que trataba de encubrir ante las autoridades, y su nombre original era Hamete ben Gelie. Años más tarde, en 1620, fraile ya, encontró una copia del *Quijote* en el monasterio y se dio cuenta de que Cervantes había usado sus conversaciones para crear tanto a su protagonista como a su narrador. Él, Antón Gonzálvez —Hamete ben Gelie—, era, en efecto, co-autor del *Quijote*. En este embrujo, el *Quijote* se concibió en una cárcel, tal como relata Cervantes en el prólogo de la primera parte, pero bajo circunstancias muy distintas de las implícitas en sus palabras. El cuento de Luis Enrique Tord es una joya.

El distinguido novelista portugués António Lobo Antunes ha escrito en *As naus* (1988; *Las naves*) una impresionante mezcla de historia y realismo contemporáneo, yuxtaponiendo los restos del pasado glorioso de su país con el tema contemporáneo del colapso del concepto de imperio. En el puerto de Lisboa se entremezclan galeras renacentistas con grandes vapores de transporte, al mismo tiempo que se cruzan historias de personajes de distintos siglos. En unas escenas cómicas de la primera parte de la novela se menciona brevemente a un español manco que se llama Cervantes, ex-

www.cepchile.cl

soldado y, más recientemente, vendedor de billetes de lotería en Mozambique, que está siempre escribiendo trozos de un relato titulado *Quijote* (nadie sabe por qué lleva este título; es el nombre de un famoso caballo de carreras). Este Cervantes habla con frecuencia de una tal Dulcinea del Toboso, de unos molinos de viento, y de otros disparates. Aquí Cervantes es el autor de la novela, pero la ha escrito en circunstancias muy distintas de las que sabemos, al igual que este Cervantes es muy diferente del hombre histórico que conocemos.

Carlos Ansó, dramaturgo español, escribió su comedia *Don Quijote, o el sueño de Cervantes*, en italiano en el año 1995 y luego la tradujo al español en 1998. Los dos actos de la obra corresponden más o menos a las dos partes del *Quijote* y la acción tiene lugar dentro, o cerca, de la casa de Cervantes, donde vive el escritor con su mujer Catalina y su hija natural Isabel. Mientras Cervantes está agonizando sobre la creación del *Quijote*, le visitan don Quijote y Sancho y hay una serie de incongruas conversaciones. Los personajes toman y abandonan varios papeles de la novela: Catalina e Isabel quieren quemar los libros de Cervantes; don Quijote cavila sobre cuál de estas mujeres debe tomar como su dama; Catalina aconseja a Cervantes de qué manera ha de escribir el prólogo de la primera parte; Cervantes se viste de moro para espiar a don Quijote y Sancho, apuntando sus acciones para reproducirlas en su libro; Catalina e Isabel presentan el retablo de Gaiferos y Melisendra; don Quijote muere en casa de Cervantes, rodeado de su autor y la familia de éste. Una de las obras teatrales más interesantes basadas en el *Quijote*, este "sueño de Cervantes" nos presenta al autor, a su familia, y a sus personajes en un conjunto donde se borran por completo las fronteras entre vida y ficción, autor y personaje, apariencia y realidad.

Julian Branston, novelista sudafricano, ha logrado un gran éxito editorial con su novela *The Eternal Quest* (2003; *La búsqueda eterna*, publicada también en 2005 con el título *Tilting at Windmills —Arremeter contra molinos de viento*)[3]. La novela tiene su interés, pero Branston no es capaz de evocar el Siglo de Oro español (a pesar de los elogios a la novela por parte de algunos lectores angloparlantes) y ha escrito una obra francamente tonta. Sin embargo, lo mejor de la novela, que se ubica en Valladolid en los primeros años del siglo XVII, tiene que ver con la génesis del *Quijote*. Miguel de Cervantes está ganando mucha popularidad con las entregas de sus historias cómicas sobre el personaje de don Quijote. Pero empiezan a ocurrir una serie de eventos inesperados. Primero, un hombre que se conoce sencillamente como "el viejo caballero" y que se llama "Don Lanzarote", comienza a portarse como una versión real del héroe cervantino, tomando

[3] Julian Branston, *The Eternal Quest* (London: Scepter, 2003).

www.cepchile.cl

una yegua vieja como caballo y llamándola Bucéfalo, usando una cazuela no para yelmo sino para espada, etc. Un día sorprenden a Cervantes diciéndole que el personaje que ha inventado existe de veras y que Cervantes le ha pintado exactamente tal como es en realidad: "el auténtico Quijote, el vivo, … el hijo de tus obras" (traducción mía). Por un momento el narrador contempla lo que pasaría si un personaje ficticio lograra salir de su historia para entrar en el mundo real: ¿no sería peligroso? Más tarde, otro personaje le comenta a Cervantes que si los personajes insisten en su derecho de existir fuera de los libros será necesario construirles un nuevo pueblo —y llamarlo Imaginápolis. De nuevo, aquí tenemos una mezcla de realidad y ficción, una abolición de fronteras entre un nivel ontológico y otro, y un Cervantes que a veces no sabe lo que está escribiendo.

Estas ocho obras son buenos ejemplos de este juego metaficticio que he llamado "embrujos" del *Quijote*. Pero hay docenas de otras obras de este tipo, obras en las cuales abundan —aunque de una manera menos complicada o no tan directamente relacionada con la cuestión de la autoría de la novela de Cervantes— juegos análogos. En vez de desarrollar en algún detalle estos juegos literarios, estos embrujos, me limito a citar e indicar en una breve frase lo que más nos interesa en este aspecto[4]. Como veremos, ya siglos antes del llamado postmodernismo hay autores ingeniosos que crean sus propios embrujos y que emplean unas técnicas que solemos asociar con la literatura contemporánea. He aquí, en orden cronológico, un listado de embrujos quijotescos:

- en su novela *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1786), Jacinto María Delgado describe lo que le pasa a Sancho después de la muerte de su amo y —lo que es de más interés para nosotros— termina el libro con un apéndice en el que el escritor árabe Melique Zulema nos informa de la vida y muerte del hombre de carne y hueso que era Cide Hamete Benengeli;
- en *La moral de Don Quixote deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide Hamete Benengeli. Por su grande Amigo el Cura. Dala a luz el Br. D. P. Gatell* (2 tomos, 1789, 1792), de Pedro Gatell, se presenta un texto supuestamente escrito por el cura Pero Pérez, que el autor adquirió de un boticario;
- en *Cervantes de levita. Nuestros libros de caballería* (1905), de Eduardo Barriobero y Herrán, Cervantes, que vuelve a vivir a principios del siglo XX, no logra interesar a nadie con su obra y muere sin poder publicar el *Quijote*;

[4] Otra vez remito al lector a Howard Mancing, *The Cervantes Encyclopedia*, 2 vols., *op. cit.*, para más datos sobre todos estos escritores y sus obras.

www.cepchile.cl

- en "The Last Adventure of Don Quixote" (1917; "La última aventura de Don Quijote", incluido en *The Secret Mountain and Other Tales* (1926; *La montaña secreta y otros cuentos*) el escritor galés Kenneth Morris presenta una obra traducida de un manuscrito de Cide Hamete Benengeli en el que don Quijote no muere, como en el último capítulo de la novela cervantina, sino que recupera su salud y vuelve a salir en busca de aventuras, pero esta vez en compañía del Arcángel Miguel;
- en el curioso libro *El nieto de Don Quijote* (1918), el humorista español Luis Esteso y López de Haro, se escribe que, antes de morir en el pueblo manchego de San Clemente, don Quijote se casó con Dulcinea y que tuvieron un hijo, padre del narrador de estas aventuras autobiográficas;
- en su breve parábola titulada "Die Wahrheit über Sancho Panza" ("La verdad sobre Sancho Panza") de Franz Kafka, e incluido en su libro de cuentos *Beim bau der chinesischen mauer* (1931; *La gran muralla de China*), es Sancho quien en un sueño inventa a don Quijote;
- en su famoso cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1941; en *Ficciones*), Jorge Luis Borges describe cómo un poeta francés escribe (una parte de) el *Quijote* en el siglo XX;
- en el *Primer libro de Sendas de Olvido o Don Quijote en tierras leridanas* (1944) el escritor catalán J. Salat Fornells presenta, a base (otra vez) de un manuscrito de Cide Hamete Benengeli, las aventuras de don Quijote y Sancho en Lérida, y en una escena un personaje le explica al caballero andante que aunque se atribuye la primera parte de sus aventuras a Cide Hamete, el verdadero autor es Miguel de Cervantes;
- en su comedia de un acto titulado *Don Quixote de la Mancha* (1973), Brainerd Duffield presenta a algunos personajes y algunas escenas del *Quijote*, pero durante toda la obra, Cervantes está sentado al lado del escenario, comentando lo que pasa en un diálogo con el público;
- en la última parte del cuento "Las brasas del libro", que el argentino Federico Peltzer incluye en su libro *Un país y otro país* (1976), se describe el hallazgo de un nuevo manuscrito de Cide Hamete Benengeli que incluye un episodio que tuvo lugar durante la vuelta de don Quijote y Sancho de Barcelona a su aldea en el cual escudero y caballero cambian papeles durante cierto tiempo;
- en el cuento *Las bodas de Don Quijote* (1978), el novelista mexicano Agustín Yáñez describe cómo, después de recuperar su salud, don Quijote decide casarse con Aldonza, y aunque Cervantes se opone a la idea, lo hace, pero resulta que el matrimonio no es feliz y al final don Quijote vuelve a soñar con su Dulcinea;
- en la hermosa novela *The Duchess's Diary* (1980; *El diario de la duquesa*), el escritor inglés Robin Chapman describe cómo Cervantes, tras

www.cepchile.cl

publicar la primera parte de su novela, visita el castillo de los duques donde, para entretenerse, se preparan una serie de escenas cómicas que el novelista luego incorpora en su segunda parte;

- en su libro *Los nacimientos* (1982), el uruguayo Eduardo Galeano evoca momentos importantes en la historia de Hispanoamérica; en uno, titulado sencillamente "Cervantes", Sancho informa a don Quijote de la muerte de su "padre", Cervantes, y el caballero decide honrar a su creador buscando nuevas aventuras en las Indias;
- en la comedia *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984), Alfonso Sastre nos presenta a un Sancho loco, encerrado en un manicomio, que critica el *Quijote* de Miguel de Cerpontes (o Cervantes; no está claro) y explica cómo era él, Sancho, ávido lector de los libros de caballerías, quien inspiró a don Quijote a salir en busca de aventuras y todo lo que pasó;
- en su novela *Tidewater Tales* (1987; *Cuentos de la marea*), el novelista norteamericano John Barth describe a un don Quijote que, en una serie de barcos llamados todos "Rocinante", sale de la novela y de Europa y está ya en el siglo XX, y bajo el nombre de Capn Quicksoat, marinero en un barco (Rocinante IV) en la Bahía de Chesepeake;
- en la extravagante novela de ciencia ficción del profesor norteamericano James McConkey, titulada *Kayo, the Authentic and Annotated Autobiographical Novel from Outer Space* (1987; *Kayo, la auténtica y anotada novela autobiográfica del espacio exterior*), un profesor norteamericano, cuyo libro favorito es el *Quijote*, recibe telepáticamente de otro planeta la narrativa autobiográfica de la vida de cierto Kayo, u Ohcnas Aznap (Kayo = OK, de Ohc; Ohcnas Aznap = Sancho Panza) y sus auténticas aventuras con Nod (Nod = Don [Quijote]) y Kayo le da el nombre de Sid (Sid = Cide [Hamete Benengeli]) de su narrador terráqueo;
- en la genial *The Death and Life of Miguel de Cervantes: A Novel* (1991; *Muerte y vida de Miguel de Cervantes: Novela*), el novelista norteamericano Stephen Marlowe evoca la vida de Cervantes, empezando por su cautiverio en Argel, donde conoce a gente como Cide Hamete Benengeli, un *ráwi* (un narrador árabe de historias orales), su amante Zoraida, y a muchos más;
- en su cuento "The Resurrection of Alonso Quijana" (1992; "La resurrección de Alonso Quijana"), el escritor norteamericano de ciencia ficción Marcos Donnelly presenta lo que es supuestamente una serie de seis suplementos al capítulo final del *Quijote* donde se explica cómo Alonso Quijano sueña que se encuentra en la Arabia Saudí en el año 1981, durante la Guerra del Golfo, y lo que le pasó allá;
- y, finalmente, en un cuento titulado "Donde se trata de la accidentada visita de Don Quijote y su escudero a una ciudad embrujada" (1996; en

www.cepchile.cl

El reloj maldito), el escritor costarricense Alfonso Chacón Rodríguez describe un fragmento del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, que puede ser apócrifo, en el que don Quijote y Sancho visitan una ciudad moderna.

Se ve cómo ciertos temas predominan en estas obras. Sobre todo, la enigmática figura de Cide Hamete Benengeli es de primerísima importancia. Si Cervantes escribe que ha encontrado y ha hecho traducir el manuscrito original de Cide Hamete, otros autores cervantinos fingen haber encontrado un nuevo capítulo de la obra benengeliana, o un nuevo manuscrito suyo. El supuesto historiador árabe no desapareció con la obra de Cervantes, sino que ha tenido una vida muy activa en los últimos 400 años.

III. El primer embrujo del *Quijote*

No debe sorprendernos la existencia de esta larga tradición de embrujos quijotescos, dado que el primero de la serie data del año 1605 y el autor es Miguel de Cervantes. Uno de los hechos asombrosos del *Quijote* es que Cervantes anticipa casi todo lo que llamamos el postmodernismo con respecto a la técnica narrativa. La narrativa postmoderna se jacta de su habilidad de poner en duda la llamada 'realidad objetiva', de subvertir —o 'descentrar'— la autoridad, de borrar fronteras entre la 'vida' y el 'arte', de hacer desaparecer al autor. Bien. Pero si es exactamente lo que hace Cervantes a principios del siglo XVII, ¿no sería todo esto lo más antiguo y más típico de la novela?

En el prólogo de la primera parte de su novela, Cervantes cita una serie de metáforas tradicionales y bien conocidas: EL LIBRO ES HIJO DEL ENTENDIMIENTO[5], EL AUTOR ES PADRE DEL LIBRO, EL LIBRO ES HIJO DEL AUTOR, y ESCRIBIR UN LIBRO ES ENGENDRAR UN HIJO (I, prólogo, p. 95)[6]. Cervantes insiste en estas ideas diciendo que "cada cosa engendra su semejante", que el "mal cultivado ingenio mío" ha engendrado "un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno" (es decir, el hijo se parece a su padre), lo que parece indicar que aquí tenemos un ejemplo de un escritor muy consciente de su poder creativo, orgulloso de ser autor de su libro. Por eso nos sorprende cuando escribe que "yo, aunque parezco padre [autor], soy padrastro de don Quijote".

[5] Sigo la práctica de George Lakoff y Mark Johnson, quienes en su libro fundamental, *Metaphors We Live By* (University of Chicago Press, 1980; *Metáforas de la vida cotidiana*), suelen indicar las metáforas con el uso de mayúsculas pequeñas.

[6] Cito siempre por la edición revisada y actualizada de John Jay Allen, 25ª ed. (Madrid: Cátedra, 2005), indicando parte, capítulo, y página.

www.cepchile.cl

Como la metáfora EL AUTOR ES PADRASTRO DEL LIBRO no es nada común, el lector no sabe entender esta afirmación. ¿Otra persona es padre (autor) del libro? Entonces, ¿cuál es la relación entre Cervantes y el libro? ¿Qué significa ser "padrastro" de un libro?

La mayoría de lo que queda del prólogo consiste en una conversación entre Cervantes y un amigo suyo que le ayuda a escribir el prólogo (el prólogo del primer *Quijote* es, en efecto, un metaprólogo, un prólogo sobre el arte de escribir un prólogo). Pero, durante esta supuesta conversación, Cervantes nos da una pista para descifrar la enigmática referencia al "padrastro" cuando le dice a su amigo que "yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha" (p. 97). La manera más fácil y directa de entender esta frase, y el modo en que la mayoría de los lectores han querido entenderla, es que Cervantes nos está diciendo que él, personalmente, no ha inventado (creado, engendrado) la historia de don Quijote, sino que ha existido históricamente este hombre y que otros autores han escrito documentos sobre él, que estos documentos existen en unos archivos que se encuentran en la Mancha, y que él, Cervantes padrastro, ha estudiado (recopilado, editado) estos documentos para escribir su versión de la historia de don Quijote. No hay forma de leer el prólogo sin reconocer que Cervantes se contradice, afirmando que es padre y al mismo tiempo que no es padre del hijo que es el libro.

Así que, según esta segunda versión del asunto, estos historiadores son los auténticos "padres" de don Quijote, y Cervantes, que ha recibido la sustancia de la historia de segunda mano, no hace más que editar esta obra preexistente para presentarla al público. (Y, si queremos continuar con la serie de metáforas ya citadas, tampoco son "padres" estos anónimos historiadores, porque, como dice don Quijote mismo, "cada uno es hijo de sus obras" [I, 4, p. 138]. En este caso la metáfora es que LAS OBRAS DE UNO SON SU PADRE o que CADA PERSONA SE ENGENDRA A SÍ MISMA POR MEDIO DE SUS OBRAS, es decir, que LAS OBRAS SON PADRE DE UNA PERSONA —lo que sugiere que don Quijote, por medio de sus obras, es su propio padre. Pero dejemos aquí esta serie de metáforas, porque si seguimos este sendero nos apartaremos de nuestra propia meta, que es la autoría de la novela [y sí, soy muy consciente de la metáfora que implica esta última oración —INVESTIGAR UN ASUNTO ES SEGUIR UN SENDERO HACIA UNA META].)

Cervantes es, de esta manera, "padrastro" de la historia que vamos a leer y, por eso, no es responsable de la autenticidad del texto. En los primeros capítulos, Cervantes sigue insistiendo en que no es el autor original de la historia: "que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben" (I, 1, p. 114); y "Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado

www.cepchile.cl

escrito en los anales de la Mancha es que …" (I, 2, p. 122). Pero justamente cuando el lector está empezando a sentirse cómodo con la idea de que Cervantes edita (es decir, en efecto, con un guiño del ojo, que pretende editar) un texto histórico, compuesto (y no debemos olvidarnos de la portada del libro donde se lee "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha / compuesto por Miguel de Cervantes") originalmente por otros autores, llegamos al final del capítulo 8, la batalla entre don Quijote y el valiente vizcaíno, donde leemos lo siguiente:

> Pero el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente *el autor desta historia* esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que *el segundo autor desta obra* no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, no que hubiesen sido tan poco curiosos *los ingenios de la Mancha*, que no tuviesen en *sus archivos* o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte[7]. (I, 8, p. 175; énfasis mío.)

Éste es el pasaje más discutido entre los que han escrito sobre la estructura narrativa de la novela. ¿Quiénes son este "autor" y este "segundo autor"? ¿Historiador, editor, Cervantes, narrador anónimo, supernarrador? No quiero entrar aquí en el laberinto narratológico (otra metáfora: EL TEXTO DE LA NOVELA ES UN LABERINTO) de discutir en detalle cómo llegamos a entender estos términos; lo he hecho en otras ocasiones, a las que remito al lector[8]. Baste decir que entiendo que el "autor desta historia" es uno de los historiadores cuyas obras se encuentran en los archivos de la Mancha cuyas fuentes históricas se agotaron en este punto, y que "el segundo autor" es el "padrastro" Cervantes, que investiga los textos históricos archivados en la Mancha, y que es editor del texto que estamos leyendo.

El capítulo siguiente empieza con la búsqueda y hallazgo del manuscrito definitivo que va a servir como base, o fuente, de (casi) todo el resto de la historia. Encontrándose un día en el Alcaná de Toledo (barrio mercantil de la judería), Cervantes se topa con un muchacho que quiere vender

[7] Cervantes divide el *Quijote* de 1605 en cuatro "partes", técnica que abandona en la *Segunda Parte* de la novela, el *Quijote* de 1615.

[8] Véanse Howard Mancing, "Cervantes as Author of *Don Quijote*" (en *Cervantes*, Vol. 23 Nº 1, 2003); y "Response to 'On Narration and Theory'" (en *Cervantes*, Vol. 24 Nº 2, 2005). Para otra manera radicalmente diferente de entender la estructura narrativa del *Quijote*, véanse James A. Parr, *"Don Quixote": An Anatomy of Subversive Discourse* (Neewark, De: Juan de la Cuesta, 1988); y "On Narration and Theory" (en *Cervantes*, Vol. 24 Nº 2, 2005).

www.cepchile.cl

unos cartapacios escritos en árabe. Curioso, Cervantes toma unas hojas de este manuscrito, las hace traducir al castellano, y se asombra cuando se entera de que se trata de una obra larga que lleva el título de *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (I, 9, p. 180). Cervantes paga a un morisco aljamiado (que habla y entiende el árabe y el castellano) para que traduzca la obra, que él (Cervantes) luego edita para el lector. Con este descubrimiento, tenemos la estructura que va a regir durante el resto de la obra: 1) actúan don Quijote y Sancho, 2) escribe su historia Cide Hamete Benengeli, 3) la traduce al castellano el morisco, y 4) edita Cervantes la versión que leemos. Cide Hamete es, así, el definitivo "padre" (autor) de la historia y Cervantes es el "padrastro" (editor). El mayor problema que causa todo esto es que tenemos una "verdadera historia" escrita por un arábigo, "siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos" (I, 9, p. 182): una verdadera historia escrita por un mentiroso.

De esta ingeniosa manera, Cervantes se distancia de su texto, se contradice, niega (al mismo tiempo que afirma) su autoría de la obra, y pone en duda su autenticidad. Así, Cervantes —autor, editor, padre, padrastro, mago, brujo— crea el primer "embrujo" del *Quijote*. ¿Qué cosa más natural que una larga historia de embrujos del *Quijote* si el autor original nos ha enseñado la manera de hacerlo?

IV. El embrujo de la novela

Ha escrito el crítico norteamericano de literatura comparada, Robert Alter, que:

> The novel begins out of an erosion of belief in the authority of the written word and it begins with Cervantes. It fittingly takes as the initial target of its literary critique the first genre to have enjoyed popular success because of the printing press —the Renaissance chivalric romance. Although novelists were by no means the first writers to recognize clearly the fictional status of fictions, I think they were the first —and Cervantes of course the first among them— to see in the mere fictionality of fictions the key to the predicament of a whole culture, and to use this awareness centrally in creating new fictions of their own[9].

[9] "La novela empieza con una erosión de la creencia en la autoridad de la palabra escrita y empieza con Cervantes. Toma, apropiadamente, como primer blanco de su crítica literaria el primer género que haya gozado de un éxito popular a causa de la imprenta —los libros de caballerías. Aunque los novelistas no eran los primeros en reconocer claramente el estado ficticio de las ficciones, creo que eran los primeros —y Cervantes el primero de entre ellos— que vieron en la misma ficcionalidad de las ficciones

www.cepchile.cl

Si Alter tiene razón, y creo que la tiene, la novela como género no es más que un gran embrujo. Según M. M. Bakhtin, la novela emerge en el Renacimiento europeo con las obras de Rabelais y Cervantes (y, diría yo, con *La Celestina* y *Lazarillo de Tormes*), una época singular en la que se reúnen por primera vez todas las condiciones que hacen posible este nuevo género, el único que no nace en el anonimato y en la tradición oral de la antigüedad, como la lírica, la épica y el drama: la filosofía (una visión completa del mundo después del "descubrimiento" por los europeos del "resto" del mundo; una orientación horizontal —y no vertical, como en el medioevo— en el espacio y el tiempo; y el presente abierto), el lenguaje (la diversidad del habla; el mundo galileo de lenguas, la poliglosia, la heteroglosia), y la cultura (la risa, el carnaval)[10].

Muchos críticos y teóricos anglo-americanos de la novela han tenido otro concepto muy diferente de lo que es este género. En su libro *The Great Tradition* (London: Chato and Windus, 1948; *La gran tradición*) W. F. Leavis describe el tipo de novela que él considera más fundamental y más típico. Se trata de obras cuidadosamente estructuradas, serias, sutilmente irónicas y realistas: las novelas de Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad, y algunos otros. Éstas son las novelas que menos se parecen al *Quijote*; les falta la comedia y la risa abiertas, la exuberancia, el tema de la realidad y la ficción, y la técnica narrativa auto-reflexiva que hemos discutido más arriba[11]. Si el *Quijote*, según esta teoría, es una novela, tiene que ser algún tipo de novela inferior a la supuesta gran tradición.

Ian Watt ha escrito, tal vez, el libro más admirado, más imitado y de más influencia de la historia de la crítica anglo-americana sobre la novela: *The Rise of the Novel* (University of California Press, 1957; *El auge de la novela*). Según Watt, la novela aparece por primera vez en la Inglaterra del siglo XVIII a causa de ciertas condiciones culturales: sobre todo el protestantismo y el capitalismo. Toda ficción que antecede este siglo es algo menos que una "novela", en el sentido moderno de este concepto genérico. Watt apenas se refiere, de pasada, al *Quijote* en su libro, y no se le ocurre buscar la novela en una cultura precapitalista y católica como la España de los siglos XVI y XVII. Los teóricos, críticos e historiadores de la novela que han seguido a Watt —y hay por lo menos medio centenar de ellos— o

la llave para el apuro de toda una cultura y que usaron esta conciencia de una manera central en la creación de sus propias ficciones" (traducción mía); Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (University of California Press, 1975), p. 3.

[10] La teoría de la novela que ha desarrollado Bakhtin en pasajes de varios libros se ve mejor en M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, editado por Michael Holquist y traducción de Caryl Emerson y M. Holquist (University of Texas Press, 1981).

[11] Sin embargo, véanse los comentarios sobre estos autores en Howard Mancing, *The Cervantes Encyclopedia,* 2 vols., *op. cit.*; todos han escrito novelas quijotescas.

www.cepchile.cl

ignoran a Cervantes y el *Quijote* (y a la novela española en general), o consideran al *Quijote* un tipo de forma primitiva de ficción: un anti-*romance* (en inglés se distingue entre *romance*[12], una forma primitiva y romántica de ficción, tal como la novela antigua de aventuras como la *Historia etiópica* del griego Heliodoro o el libro de caballerías como *Amadís de Gaula*, y novela, la forma más moderna, más realista), una mera sátira, un mero *romance* picaresco (se considera la picaresca una forma primitiva, simplista, satírica de ficción; no conocen la tradición española que comienza con *Lazarillo de Tormes*), o algo parecido. Para Watt, los primeros novelistas del mundo son Daniel Defoe, Samuel Richardson y Henry Fielding y ¡qué sorpresa, son todos ingleses!

Es evidente que el concepto de la novela de Alter y Bakhtin (y Walter L. Reed[13], entre otros) nada tiene que ver con la tradición chauvinista y errónea anglo-americana. Quien conoce el *Quijote* sabe que es una novela en el más completo sentido de la palabra. Para Bakhtin no hay grandeza sin risa, y, para él, el *Quijote* es "the classic and purest model of the novel as genre"[14]. La novela nace riéndose —riéndose de sí misma, burlándose de sí misma, poniendo en duda su propia autenticidad; la novela es, y siempre ha sido, un embrujo.

V. El embrujo del *Quijote*, otra vez

La película de Chumilla y de "El Brujo", "El embrujo del *Quijote*", no es más que el último ejemplar de una larguísima tradición —de exactamente cuatro siglos— que nace con Cervantes. El filme tiene la posibilidad de destacar dentro de la larga serie de obras cinematográficas relacionadas con la novela de Cervantes. Ha habido más de 150 películas inspiradas en el *Quijote*[15], la mayoría de las cuales o tratan de presentar "toda" la historia de las aventuras de don Quijote y Sancho o se basan en un episodio o una

[12] En español, el vocablo *romance* se usa para referirse a un tipo de poesía narrativa, lo que en inglés se llama *ballad*, y por eso no puede usarse con referencia a una narrativa en prosa como en otras lenguas europeas: *roman* en francés, *romanzo* en italiano, y *Roman* en alemán.

[13] Véase el libro importante de Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel* (University of Chicago Press, 1981). Para Reed, la novela comienza en España con la novela picaresca y el *Quijote*, los dos pilares sobre los que se construye la novela europea.

[14] "[E]l modelo clásico y más puro de la novela como género" (traducción mía); M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, *op. cit*., p. 324.

[15] Para la filmografía quijotesca, consúltense Miguel Juan Payán (ed.): *El "Quijote" en el cine* (Madrid: Ediciones Jaguar, 2005); y Alberto Sánchez Millán, "La imagen de don Quijote en el cine" y "Filmografía seleccionada", en *Los rostros de Don Quijote: IV Centenario de la Publicación de su Primera Parte*, Aurora Egido, ed. (Zaragoza: IberCaja, 2004), pp. 135-158. Estas obras, aunque de las mejores y más recientes al respecto, distan mucho de proveer una historia completa del tema.

www.cepchile.cl

parte de la novela. Es decir, se concentran en la trama, la acción, los personajes, y no en la técnica. He aquí donde "El embrujo del *Quijote*" pretende ser algo original en la historia de las películas cervantinas. En esta película lo menos importante es tratar de captar a don Quijote cuando ataca los molinos de viento o los rebaños de ovejas y carneros. Lo que quieren hacer en esta obra es captar algo (aunque sólo una pequeña parte) del espíritu metaficticio, la técnica narrativa, la creatividad de Cervantes. Se espera estrenar "El embrujo del *Quijote*" durante la festival de Almagro en 2006; veremos hasta qué punto los cineastas y los actores logran su propósito[16].

Referencias bibliográficas

Alter, Robert: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Bakhtin, M. M.: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (ed.) y Caryl Emerson y M. Holquist (trad.). Austin: University of Texas Press, 1981.

Branston, Julian: *The Eternal Quest.* London: Scepter, 2003.

Cervantes, Miguel de: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. John Jay Allen (ed.), 2 vols. 25ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.

Lakoff, George, y Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Leavis, F. R.: *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. London: Chatto and Windus, 1948.

Mancing, Howard: "Response to 'On Narration and Theory'". En *Cervantes* Vol. 24 Nº 2 (2005): 135-154.

Mancing, Howard: "Cervantes as Author of *Don Quijote*". En *Cervantes* Vol. 23 Nº 1 (2003), 117-140.

Mancing, Howard: *The Cervantes Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press, 2004.

Parr, James A.: *"Don Quixote": An Anatomy of Subversive Discourse.* Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988.

Parr, James A.: "On Narration and Theory". En *Cervantes* Vol. 24 Nº 2 (2005): 117-133.

Payán, Miguel Juan (ed.): *El "Quijote" en el cine.* Madrid: Ediciones Jaguar, 2005.

Reed, Walter L.: *An Exemplary History of the Novel*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Rivas Hernández, Ascención: *Lecturas del Quijote (Siglos XVII-XIX).* Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998.

Sánchez Millán, Alberto: "La imagen de don Quijote en el cine" y "Filmografía seleccionada". En Aurora Egido (ed.), *Los rostros de Don Quijote: IV centenario de la publicación de su primera parte*. Zaragoza: IberCaja, 2004.

Watt, Ian: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley: University of California Press, 1957. □

[16] Agradezco profundamente a Juan Manuel Chumilla sus comentarios y sugerencias después de haber leído una primera versión de este ensayo. Le agradezco también el haberme ofrecido la oportunidad de ser asesor, con respecto a Cervantes y su novela, de la película.

www.cepchile.cl

LA VOZ DE ORSON WELLES Y EL SILENCIO DE DON QUIJOTE*

Jorge Volpi

Jorge Volpi recrea en estas páginas la historia del proyecto de Orson Welles de filmar una adaptación del *Quijote* de Cervantes. Casi tres décadas estuvo Welles empeñado en esta empresa, dejándola finalmente inconclusa. A juicio del escritor mexicano, así como Cervantes hizo que en la Segunda Parte de su libro don Quijote leyese a don Quijote, y Borges hizo a Pierre Menard autor de *Don Quijote* —y con él a cada uno de nosotros—, para cerrar el ciclo, a Welles le correspondía mostrarnos el diabólico poder ilusionista de ese gran espejo de nuestro tiempo que es el cine.

JORGE VOLPI. Nació en Ciudad de México, DF, en 1968. Estudió derecho y letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y filología hispánica en la Universidad de Salamanca. Es autor de las novelas *A pesar del oscuro silencio* (1993), *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996), *En busca de Klingsor* (1999) y *La guerra y las palabras, una historia intelectual de 1994* (2004); de las novelas cortas *Días de ira* (en el volumen *Tres bosquejos del mal*, 1994), *Sanar tu piel amarga* (1997) y *El juego del apocalipsis* (2000); del ensayo *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968* (1998) y de la antología de jóvenes cuentistas mexicanos *Día de muertos* (2001). Su novela *En busca de Klingsor* (Seix Barral, 1999) obtuvo los premios Biblioteca Breve, Deux Océans y Grinzane Cavour, y el de mejor traducción del Instituto Cervantes de Roma en 2002. *El fin de la locura* (Seix Barral, 2003) es su última novela. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México y becario de la Fundación J. S. Guggenheim.

* Publicado originalmente en *Letras Libres*, España. Reproducido con la debida autorización.

1

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba al rocín como tomaba a la posadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada" o "Quesada", que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba "Quijana". Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad…

Si bien resulta poco original iniciar un relato con estas fatídicas líneas, advierto en mi descargo que en esta ocasión no hay que fijarse demasiado en las palabras, invocadas hasta la saciedad por Cervantes, Borges, Pierre Menard y una larga cohorte de glosadores, sino en la voz que ahora las pronuncia: esa voz pastosa y adhesiva, enérgica como un vino añejo, categórica y rotunda; esa voz que, de tener color, se acercaría al violáceo del crepúsculo; esa voz palpitante y bulliciosa que recuerda a un niño envejecido o a un viejo incapaz de madurar; esa voz honda e insolente, delicada con los matices y los medios tonos, implacable con la sintaxis, vibrante como un órgano o un coral de Bach; esa voz antigua, eterna, prehistórica. Esa voz, en fin, que no lee por encima ni recuerda de memoria, que no balbucea ni se diluye en un eco, esa voz que pronuncia cada sonido, cada letra y cada sílaba como si las extrajera de la nada.

Convengamos en la imposibilidad de apreciar la voz de Cervantes: la ausencia de magnetófonos en el Siglo de Oro nos priva de su acento de esclavo, fallido dramaturgo o recaudador de impuestos, y acaso sea mejor así: a fin de cuentas poseemos esta *otra* voz, entronizada entonces como la única posible. Los invito a escuchar atentamente: perciban sus modulaciones, gocen de su ritmo y su fraseo, maravíllense con su armadura polifónica y su equipaje armónico, asómbrense con las disonancias en sordina, disfruten la riqueza de sus articulaciones y la pasmosa variedad de sus silencios. Bastan unos instantes para constatar que se trata de la voz ideal para este

www.cepchile.cl

libro, de la voz creada para narrar las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.

Ustedes tienen razón: nada hay de novedoso en iniciar otra aventura llena de falsos caballeros andantes y doncellas simuladas, ideales truncados, engaños, monstruos y esperpentos con las mismas frases de Cervantes pero, por increíble que parezca, esta historia *también* comienza así, con la impertinente voz de Orson Welles:

—En un lugar de la Mancha…

2
Encomio de la gordura

¿Era Cervantes delgado u obeso? Los retratos existentes no permiten deducirlo con certeza: la idea de dibujar a un prisionero manco limitaba demasiado la imaginación de los artistas. Aceptemos entonces que, debido al insidioso poder de los libros, tendemos a confundir a la criatura con su creador y a forjar así un don Miguel tan recio y enjuto como el Caballero de la Triste Figura. Pero, ¿y si en realidad Cervantes escondía bajo su jubón una barriga pantagruélica o, seamos precisos, *sanchopancesca*? ¿Y si el autor del *Quijote* nunca se identificó con el volumen corporal de su protagonista y sí con el de su caprichoso escudero? ¿De verdad resulta tan absurdo —u ofensivo— adosarle a Cervantes un vientre monumental, un culo adiposo o una espléndida papada, el perfil opuesto al de su idílico héroe?

Como un añejo prejuicio nos lleva a pensar que todos los creadores son melancólicos, solemos revestirlos con la flacura, la levedad y el tedio propios de este soso temperamento. ¿Un Cervantes gordinflón? ¡Horror! ¡Suena tan blasfemo como un Cristo rechoncho y mofletudo! En nuestras estrechas mentes, *perspicaz* y *rollizo* conforman un perverso oximoron. No deberíamos olvidar, sin embargo, que la historia de la literatura está plagada de gordos; no de simples orondos o robustos, sino de gordos de veras mastodónticos: nada impide aventurar que un troglodita haya sido el autor del más esmirriado de los caballeros.

3

Tal vez la relación entre el peso y el talento sea una de las causas de la fascinación que siempre padeció Orson Welles, el más gordo de los directores de cine —y acaso también el de mayor genio—, hacia el enteco y demacrado don Quijote. En una empresa que se ha calificado con excesiva obviedad de *quijotesca*, durante casi tres décadas Welles se empeñó en

www.cepchile.cl

filmar una adaptación de la obra de Cervantes. Invirtiendo sus propios recursos —siempre escasos a causa de sus eternos combates con los productores—, acompañado por un reducido número de ayudantes —seis personas en el mejor de los casos, incluyendo a Pola Negri, su tercera esposa— y un excéntrico trío de actores, el director nacido en Kenosha, Wisconsin, en 1915, no se cansó de filmar cientos de rollos de película muda, viajando de un país a otro, obsesionado con culminar su absurda y redundante gesta.

El rodaje se inició en México, en el verano de 1957, y veinticinco años después, en 1982, en una de tantas entrevistas, Welles aún se daba el lujo de declarar:

> **OW**: Es muy interesante que Cervantes haya planeado escribir un cuento. Por casualidad, yo tenía la idea de escribir y hacer un corto. Pero la figura de don Quijote te atrapa, igual que la de Sancho Panza, y cargas con ellos para siempre. No tienen final. Pero se han convertido en fantasmas, comienzan a desvanecerse, como una vieja película, como fragmentos de una vieja película. Eso es lo que debo hacer. Hemos estado hablando de películas de ensayo, pero no le he dicho que me gustaría hacer otras tomas para ésta, ahora con el tema de España. España y las virtudes españolas, y sus vicios, pero especialmente sus virtudes. Porque Cervantes escribió una figura cómica. Un hombre que se vuelve loco leyendo viejas novelas. Y que terminó escribiendo la historia de un caballero de verdad. Cuando terminas con el Quijote sabes que se trata del caballero más perfecto que alguna vez haya peleado con un dragón. Y se ha necesitado el turismo, usted sabe, y las modernas comunicaciones, e incluso quizás la democracia, para destruirlo, y si no para destruirlo al menos para diluir esta extraordinaria característica española. Este será el tema de mi ensayo sobre don Quijote y España cuando lo termine. Y lo voy a lograr porque no costará mucho dinero y será un gran placer hacerlo. ¿Sabe cuál será el título? *¿Cuándo es que usted va a terminar* Don Quijote*?* Así se llamará.
> **LM**: *¿Porque usted ha escuchado esta frase muchas veces?*
> **OW**: Sí, muchas veces. Sí. Y ya que se trata de mi pequeña película que pago con mi dinero, no entiendo por qué no molestan a otros autores y les dicen: "¿Cuándo va a terminar *Nellie*, la novela que comenzó hace diez años?" Usted sabe, es mi trabajo.
> **LM**: *Suena así desde que lo empezó, hace alrededor de veinticinco años, ¿no es verdad?*
> **OW**: ¡Oh, Dios! Sí.
> **LM**: *Pero sus dos actores han muerto ya, ¿no es cierto?*
> **OW**: Sí, los dos han muerto. Pero no los necesito. Los necesito porque los amo, pero no los necesito para la película[1].

[1] *The Orson Welles Story*, entrevista realizada por Leslie Megahey para la BBC en Las Vegas, en 1982. Reproducida en Mark W. Estrin (ed.), *Orson Welles Interviews* (University Press of Mississippi, 2002), pp. 207-208.

www.cepchile.cl

Welles murió en su mansión de Hollywood el 10 de octubre de 1985, tres años después de pronunciar estas palabras, debido a una crisis cardiaca inevitablemente asociada con su obesidad, sin haber concluido su anhelada película. En su testamento ordenó que sus cenizas fuesen esparcidas en una finca a varios kilómetros de Sevilla, donde pasó algunos de los mejores momentos de su juventud. No es necesario sugerir que el viento pudo esparcir el polvo hasta la Mancha —la falta de sutileza le hubiese ofendido—, ni resaltar que ya nadie se acuerda del nombre del lugar.

4

En la memoria de incontables admiradores permanecen nítidas las imágenes de *Citizen Kane* (1941) que muestran a un Orson Welles joven, dueño de una belleza intensa y viril. Entonces su rostro poseía una mandíbula severa, unos pómulos enérgicos y una frente amplia y poderosa, y su cuerpo, robusto y fuerte, parecía el complemento perfecto del carácter bilioso y atrabiliario de William Randolph Hearst. Muchos años después, Welles confesó que cuando filmó esas escenas no le quedó otro remedio que embutirse una apretada faja. En contra de lo que creían sus admiradores, a sus veintiséis años lo habían maquillado para que pudiese representar su verdadera edad. Desde la adolescencia, Welles estaba predestinado a esa forma de la grandeza que es la gordura.

5

Siete años después del fallecimiento de Welles, uno de sus antiguos asistentes, el malogrado cineasta español Jesús —o *Jess*— Franco, presentó durante la Exposición Universal de Sevilla una espuria versión de *Don Quijote* realizada a partir del ingente material dejado por el maestro. La tarea de reconstruir la película estaba condenada al fracaso: Welles se había cuidado de no marcar ninguno de los *rushes*, de modo que nadie excepto él pudiese reconocer el orden de las escenas. El mensaje era claro: si él no terminaba *su* Quijote, nadie debía hacerlo. Por si este argumento no bastara, cuando alguien le preguntó a Welles si aún poseía el guión, acaso imaginando la posibilidad de realizar un montaje sin su consentimiento, éste señaló la novela de Cervantes.

Paradójicamente titulado *Don Quijote de Orson Welles*[2], el filme de Franco es todo menos eso: una torpe acumulación de secuencias que en el

[2] *Don Quijote de Orson Welles*, editada por *Jess* Franco, Rosa María Almirall y Fátima Michalczok, Producciones El Silencio, Madrid, 1992, 118 min.

www.cepchile.cl

mejor de los casos refrenda el talento de su mentor, pero traiciona una y otra vez el proyecto detallado por Welles en decenas de artículos, charlas y entrevistas. Con absoluto descaro, Franco y sus compinches inventaron un don Quijote espurio, distinto o contrario al imaginado por el director estadounidense, convirtiéndose así, sin darse cuenta, en los torpes epígonos del odioso rival de Cervantes, el infame Alonso Fernández de Avellaneda.

6
El silencio y la voz

Sólo si uno ignora por completo la vida y la obra de Welles —y su estilo— puede atreverse a repetir la necia pregunta que le formularon cientos de reporteros hasta el día de su muerte:

—Perdone, señor Welles, ¿por qué nunca terminó *Don Quijote*?

Como ocurre con la *Inconclusa* de Schubert, las cuestiones esenciales son otras: ¿por qué Welles rodó su *Don Quijote* durante tantos años? ¿Por qué continuó hablando de este proyecto como si estuviese a punto de acabarlo? ¿Por qué pensó en él en primera instancia? ¿Y por qué, según sus propias palabras, nunca logró desprenderse de los personajes de Cervantes y tuvo que "cargar con ellos" hasta el final de sus días?

Las respuestas no deben limitarse a una tosca comparación entre Welles y don Quijote: aducir tal semejanza representa un error tan craso como identificar a Cervantes con su protagonista. Welles nada tenía de *quijotesco*, al menos en el sentido habitual del término: no era un idealista ni un loco, y ni siquiera era *bueno*; no se veía como un héroe incomprendido y desde luego nunca confundió a una sirvienta con una dama. Todo lo contrario: Welles era arrogante y expansivo, seguro de su talento, arrollador, desenfrenado e implacable. En una palabra: genial. Y las mujeres que solía perseguir distaban mucho de encarnar remilgadas Dulcineas: por el contrario, a él le fascinaban las actrices de moda —las princesas de nuestra época— que sólo más adelante, una vez sometidas al tedio y a la rutina que el director les imponía, demostraban su naturaleza de mujeres comunes.

Los motivos que llevaron a Welles a perseguir a don Quijote deben buscarse, pues, en otra parte: no en su héroe, sino en su vocación de narrador. Acaso lo más significativo de su pasión o su manía —un psicoanalista gozaría al conocer este detalle— era que Welles siempre pensó realizar un *Don Quijote* mudo. O, para ser más precisos, *casi* mudo: las aventuras del Ingenioso Hidalgo transcurrirían silenciosamente en la pantalla

www.cepchile.cl

mientras el mismo Welles se encargaría de comentar en *off* cada uno de sus lances[3].

Arrogante y soberbio, el creador de *Citizen Kane* no aspiraba a convertirse en un simple personaje de la trama —ni siquiera en su protagonista—, sino en el narrador único de la historia. Por ello decepciona tanto la fraudulenta versión de *Jess* o Jesús Franco, devorada por las voces del irrespetuoso grupo de comediantes españoles que se atrevieron a doblarla. Welles soñaba con una película en la cual sólo se escuchara su voz. Porque la aspiración de Welles no era convertirse en don Quijote, sino en Cervantes.

7

Volvamos al inicio de esta historia. Corre el año de 1957 y Welles acaba de concluir la filmación de *Touch of Evil*, en la que ha participado como director, actor y guionista. Enemistado con el productor Albert Zugsmith, quien le impide participar en el montaje, Welles decide viajar a México para iniciar la filmación de su *Quijote*. Permanece allí entre el 29 de junio y el 28 de agosto, y luego realiza una segunda estancia entre octubre y noviembre del mismo año. El rodaje se lleva a cabo en las afueras de la capital, en Puebla, Tepoztlán, Texcoco y Río Frío[4]. A su regreso a Estados Unidos, Welles anticipa a sus amigos que la película está casi terminada.

Welles había elegido México como escenario de *Don Quijote* por razones estratégicas: cuando Misha Auer quedó descartado como posible protagonista —en el verano de 1955 había filmado con él unas escenas de prueba en España—, Welles escogió a Francisco Reiguera, un actor español naturalizado mexicano. Nacido en Madrid en 1888, Reiguera había combatido en el bando republicano y, tras el triunfo de Franco en 1939, había tenido que huir de su patria, a la cual tenía prohibido regresar. Exiliado en México, había participado en numerosas películas, entre las que destacaba *Simón del desierto* de Buñuel, e incluso más tarde habría de dirigir un par de producciones sin mucho éxito[5]. Reincidiendo en otra de sus típicas paradojas, Welles eligió para representar al personaje por excelencia de la literatura española a un español que no podía entrar en España: un Quijote trasterrado, un Quijote doblemente triste.

---

[3] Entrevista de Welles con André Bazin y Charles Bitsch, *Cahiers du Cinéma*, mayo de 1958.

[4] Orson Welles y Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles* (París: Belfond, 1993), p. 439. (La edición inglesa es de 1992.)

[5] *Yo soy usted* (1943) y *Ofrenda* (1953).

www.cepchile.cl

Observando las deshilachadas tomas editadas por Jesús —o *Jess*— Franco, no hay duda que Reiguera parecía la mejor elección posible: era naturalmente "recio, seco de carnes, enjuto de rostro", como exigía Cervantes, dotado con esa mezcla de fragilidad e idealismo que maquinalmente le endilgamos a don Quijote. En vez de rondar la cincuentena, las arrugas de su cuello y sus mejillas, sus ojeras abismales y su rictus sombrío denunciaban su verdadera edad: sesenta y nueve años no muy bien llevados. Largo y desgarbado, su mirada poseía un infrecuente gesto de sorpresa, casi de inocencia, como si él mismo nunca hubiese terminado de creer que se había convertido en una criatura de Cervantes... y de Welles.

Gracias a este proyecto, Reiguera al fin tenía la oportunidad de retornar, así fuese de manera simbólica, al país que lo había expulsado. No debe sorprender que, una vez concluida su actuación, fuese uno de los más interesados en seguir los avatares del filme y, si bien ya no pudo participar en las secuencias rodadas en España a partir de 1958, centradas en el Sancho Panza de Akim Tamiroff, nunca dejó de interesarse por el proyecto. Más quijotesco que don Quijote, Reiguera no se cansó de enviarle misivas a Welles, urgiéndolo a terminar la película de una vez por todas, pero los meses transcurrían e, indiferente a los reclamos de su protagonista, el director no avanzaba en su tarea.

¿Es posible concebir una imagen más desoladora? Desde su exilio en México, a miles de kilómetros de la Mancha, don Quijote no se cansa de rogarle a su creador que le dé punto final a su aventura… y a su vida. Podemos imaginar a Reiguera en su casa de México tratando de establecer una errática conferencia telefónica con Welles, quien por entonces se encuentra en Nueva York, o en Hollywood, o en Madrid, y apenas oculta el fastidio que le provoca dar explicaciones sobre su tardanza. El actor le susurra que la única ilusión que le queda en el mundo consiste en ver el *Don Quijote* en las pantallas y que el director declare que su protagonista al fin ha *pasado desta presente vida y muerto naturalmente*. Ya lo sabemos: el caballero andante necesita olvidar su locura para descansar en paz. Pero Welles es un dios demasiado ocupado e insensible y se limita a mascullar unas torpes frases de disculpa antes de colgar.

El anciano actor murió en la ciudad de México, en 1969, doce años después de haberse transformado en don Quijote, sin que Welles hubiese respondido nunca a sus plegarias.

8

Aquella no era la primera vez que Welles pisaba México. Además de haber participado en varias películas filmadas allí —en particular *Journey*

www.cepchile.cl

into Fear (1942) y, en fechas más recientes, *Touch of Evil*, al lado de Charlton Heston—, de haber dedicado varios seriales radiofónicos a temas mexicanos —escribió uno sobre Moctezuma y otro sobre Juárez, por ejemplo—[6], y de haber impulsado a Norman Forster en un proyecto sobre la tauromaquia titulado *My Friend Bonito* (1941), su contacto con este país era particularmente intenso debido al febril y tortuoso romance que sostuvo con la actriz Dolores del Río.

Según le contó a la periodista Barbara Leaming al final de su vida, Welles se había enamorado de la actriz mexicana desde que era casi un niño y todavía recordaba con emoción el sacudimiento que había sufrido a los ocho años al admirar su cuerpo desnudo en una vieja película silente[7]. La memoria le jugaba una mala pasada: *Ave del Paraíso* de King Vidor (1932), la película en cuestión, era sonora y, si bien Del Río encarnaba a una nadadora, distaba mucho de aparecer desnuda; además, en el momento de su estreno Welles no tenía once años, sino diecisiete. No queda duda, en cambio, de la poderosa impresión que le produjo aquella exótica belleza, cuyo verdadero nombre era Dolores Asúnsolo, nacida en Durango, México, en 1905. Para entonces, Del Río era ya una figura mítica de Hollywood y, debido a su matrimonio con Cedric Gibbons, jefe de arte de la Metro Goldwyn Meyer, una de las mujeres más conocidas en la industria cinematográfica.

Welles conoció a Dolores en 1940, en una fiesta ofrecida por el magnate Jack Warner, y de inmediato enloqueció por ella. Según le contó a Leaming, durante varios meses se dedicó a verla a escondidas, a veces usando a Marlene Dietrich como chaperón. Fascinado por la lujosa y enmarañada ropa interior de Del Río —"toda hecha a mano, muy difícil de encontrar, y tan erótica que no hay palabras para describirla"—, Welles rentó una casa de campo a su amigo William Aland sólo para albergar sus encuentros. Aunque tenía diez años menos que la mexicana —doce según otras fuentes—, Welles se sentía extasiado: al contrario de don Quijote, quien se limitaba a fantasear con las doncellas de las novelas de caballerías, él había conquistado a una.

9

El ardor de Orson Welles por Dolores del Río se extinguió poco a poco o más bien se paralizó cuando el espejismo primigenio comenzó a

[6] Transmitidos con el título de *México* en el programa *Hello Americans* de la CBS en 1943.

[7] Barbara Leaming, *Orson Welles* (Barcelona: Tusquets, 1986), p. 220. (La edición inglesa es de 1985.)

www.cepchile.cl

derivar en una bochornosa rutina. A fines de 1942, Del Río obtuvo el divorcio de Gibbons y no pasó mucho tiempo antes de que le exigiese a Welles un compromiso serio. Después de casi un año de ardor, el joven director no tardó en darse cuenta de que la única forma de mantener incólume el deseo era cancelándolo. Aunque continuó formalmente comprometido con Del Río, Welles se las ingenió para nunca pronunciar las palabras que ella quería escuchar en sus labios.

Decidido a prolongar ese limbo, Welles se marchó a Brasil. Tal vez el viaje no hubiese resultado definitivo de no ser porque allí encontró a quien habría de convertirse en su segunda esposa. En teoría, Welles había huido al Cono Sur para escapar del matrimonio y lo primero que hacía era decidir que en realidad sí quería casarse... con una mujer que ni siquiera estaba presente. Ocurrió así. Después de comer en un restaurante de carnes, Welles se dejó llevar por la apatía previa a la siesta; tumbado en la terraza de su hotel, empezó a hojear con indolencia un número atrasado de la revista *Life.* Al darle la vuelta, Welles descubrió en su portada la deslumbrante silueta de una *pin-up*: se trataba de una joven actriz, de nombre Rita Hayworth, a la cual hacía poco había visto en *Sangre y Arena* (1941). Sin dudarlo un segundo, Welles le anunció a uno de sus compañeros de viaje la decisión irrevocable que había tomado en ese momento:

—Ella será mi mujer.

Después de haber seducido a un mito, Welles se preparaba para una tarea aún más arriesgada: crear uno.

10

En el reino de la especulación, el romance de Welles y Del Río estuvo cerca de provocar una de las películas más notables del cine mexicano. En 1940, el director Chano Urueta le había ofrecido a Dolores del Río un papel en su próxima producción: una tercera versión cinematográfica de *Santa*, basada en la obra homónima de Federico Gamboa. La idea de representar a la mujer descarriada de provincias no sólo atrajo a Dolores, sino al propio Welles, quien leyó la novela con entusiasmo y luego se prestó a redactar una serie de modificaciones al guión de Urueta. Al igual que otros cientos de proyectos de Welles —entre ellos, claro, *Don Quijote*— éste también terminó por frustrarse.

Pero no del todo: en 1943, Norman Forster, colaborador y amigo de Welles y Del Río, y quien había dirigido a ambos en *Journey into Fear*, aceptó filmar otra versión de *Santa*, aunque esta vez con Esther Fernández en el papel de la prostituta. Aunque el proyecto difería mucho del preparado

www.cepchile.cl

por Urueta, sin duda Forster utilizó el borrador redactado por Welles para Dolores del Río.

En 1991, el investigador David Ramón publicó en México una edición bilingüe de sus apuntes: once páginas que no sólo incluyen la escaleta, sino que ahondan en ciertas escenas[8]. ¿La *Santa* de Orson Welles? Si persistiésemos con la idea de asimilarlo por la fuerza a don Quijote, tendríamos que sugerir que Welles se sintió atraído por el tema debido a una secreta necesidad de redimir a la protagonista: justo en la época en que Forster filmaba su *Santa*, Welles iniciaba su aventura con otra mujer que, sin que él lo supiese, también necesitaba ser redimida: la desequilibrada actriz de origen español Rita Cansino, mejor conocida como Rita Hayworth.

11

Otro de los proyectos nunca cumplidos de Welles, en el cual trabajó entre 1941 y 1942, tras el estreno de *Citizen Kane*, se titulaba precisamente *Mexican Melodrama*, y es uno de los que más frustración le provocaron, ya que estuvo muy cerca de ser aprobado por los productores. Basado en una novela de Arthur Calder-Marshall, *The Way to Santiago*, estuvo a punto de convertirse en la segunda película de Welles. Según cuenta su biógrafo David Thomson, la película iba a comenzar con un primer plano del propio Welles diciéndole directamente a la cámara:

—No sé quién soy[9].

La película contaría la historia de un hombre amnésico que pronto se da cuenta de su parecido físico con Linsay Kellar, un inglés que ha viajado a México con la intención de hacer programas radiofónicos dirigidos a Estados Unidos con propaganda a favor de los nazis. Welles terminaría desenmascarando al verdadero Kellar y apoderándose de la estación de radio para transmitir una inflamada arenga a favor de los aliados. Al final, los productores consideraron que, en el marco de la guerra, no sería apropiado dañar las relaciones con México y desestimaron el proyecto. No deja de resultar significativo, sin embargo, que se trate de uno de sus mejores guiones ni que, por otra parte, en él Welles haya estado dispuesto a encarnar a una especie de loco —un "alma perdida", la llama Thomson— que lucha contra el mal sin conocer sus verdaderas razones. Un don Quijote.

[8] David Ramón, *La* Santa *de Orson Welles* (México: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM), 1991.

[9] David Thomson, *Rosebud. The Story of Orson Welles* (Nueva York: Random House), 1996, p. 196.

www.cepchile.cl

12
Don Falstaff de la Mancha

A la hora de escoger sus papeles como actor, Orson Welles nunca pensó interpretar, por razones de volumen evidentes, a don Quijote. Su elección recayó, de manera más obvia, en otro de los grandes personajes tragicómicos de la literatura: el *Falstaff* de Shakespeare. *Chimes at Midnight* (1965) es, según la siempre voluble opinión de los críticos, una obra maestra. El obeso compañero de juergas de Enrique IV convenía muy naturalmente al maduro Welles, no sólo por su físico, sino por esa extravagante mezcla de ternura, picardía y patetismo que desprende el personaje. Observándolo en la pantalla, uno descubre que su Sir John Falstaff es una especie de don Juan envejecido, apenas cómico: en sus arrugas se nota la amarga sensación de haber perdido, no sólo el atractivo físico, sino la "estrella" que lo acompañó de joven. Sutil, vital, desmesurado y triste, Falstaff se acerca mucho más al Welles real que el recio y obsesivo don Quijote.

13

¿Podemos imaginar el *Don Quijote* de Welles? Teniendo en la mente las escenas usurpadas por *Jess* Franco, y aderezándolas con los comentarios que el director estadounidense esparció aquí y allá a lo largo de casi treinta años, quizás sea posible atisbar algunos escorzos de la película. El ejercicio tiene mucho, ahora sí, de quijotesco: implica convertir en movimiento y en imágenes —y, lo que no es nada sencillo, en imágenes *de Welles*— un sinfín de simples e inmóviles palabras.

Comencemos, pues, con los antecedentes: en 1955, Welles comienza a pensar seriamente en la posibilidad de adaptar la novela de Cervantes; no es sino otro de los incontables proyectos que rondan su mente, pero se halla tan entusiasmado que se atreve a filmar unas cuantas escenas de prueba con el actor de origen ruso Mischa Auer, a quien ya ha dirigido en *Mr. Arkadin* (1955).

En 1957, una vez desestimada la participación de Auer, Welles al menos posee unas intuiciones muy claras sobre la naturaleza de su proyecto:

a) En primer lugar, piensa que don Quijote y Sancho son personajes inmemoriales, eternos, que ya resultaban anacrónicos en el siglo XVI; de este modo, le parece absolutamente natural incorporarlos al mundo moderno. Su idea no es reconvertirlos en personajes actuales, sino hacerlos deambular por nuestra época, provocando el mismo pasmo y la misma extrañeza que

www.cepchile.cl

pudieron haber provocado entre los campesinos y soldados del Siglo de Oro;

b) Como hemos señalado anteriormente, Welles imagina una película silente: ni don Quijote ni Sancho tendrán voz, sino que un solo narrador —el propio Welles— se encargará de narrar toda la historia; y, por último,

c) La película se iniciará con el viaje de una familia estadounidense a España. Después de vagabundear un rato, la hija de la pareja de turistas se topará con Welles, quien le contará las aventuras de don Quijote de la Mancha.

Cuando se traslada a México para iniciar la filmación, Welles ya ha escogido además a su trío de actores: Francisco Reiguera, como don Quijote; Akim Tamiroff, como Sancho, y Patty McCormack, quien a la sazón tiene diez años y ha participado en un par de series de televisión, como la pequeña vacacionista. Rodeado por un pequeñísimo grupo de seguidores, Welles emprende el camino.

14

Poco después de regresar de México, Orson Welles declara, enfático:

—La película será presentada como una sola unidad. El anacronismo de don Quijote en relación con su tiempo ha perdido su eficacia hoy en día, porque las diferencias entre el siglo dieciséis y el catorce ya no quedan muy claras en nuestras mentes. Lo que he hecho es trasladar este anacronismo a términos modernos. En cambio, don Quijote y Sancho Panza son eternos. En la segunda parte de Cervantes, don Quijote y Sancho Panza llegan a cierto lugar, y la gente siempre dice: "¡Mira! Allí están don Quijote y Sancho Panza. Leímos un libro sobre ellos". De este modo, Cervantes les otorga un lado divertido, como si ambos fuesen personajes de ficción más reales que la vida misma. Don Quijote y Sancho Panza están exacta y tradicionalmente basados en Cervantes, pero son nuestros contemporáneos. Dura una hora y cuarto por el momento. Será una hora y media cuando haya filmado la escena de la Bomba H. No, no he filmado esta película más rápido que las otras, sino con un grado de libertad que uno busca en vano en las producciones normales, porque se ha hecho sin cortes, sin una trayectoria narrativa, sin contar ni siquiera con una sinopsis. Cada mañana, los actores, el equipo y yo nos encontramos frente al hotel. Entonces nos ponemos en marcha e inventamos la película en la calle. Eso es lo más emocionante, porque es verdaderamente improvisado. La historia, los pequeños sucesos, todo se improvisa. Está hecha con las cosas que encontramos en el momen-

www.cepchile.cl

to, en el destello de una idea, pero sólo después de haber ensayado a Cervantes durante cuatro semanas. Porque ensayamos todas las escenas de Cervantes como si fuéramos a representarlas, para que los actores pudiesen conocer a sus personajes. Luego nos vamos a la calle e interpretamos, no a Cervantes, sino una improvisación basada en esos ensayos, de los recuerdos de los personajes. Es una película silente. Yo explicaré los comentarios. Casi no habrá post-sincronización, sólo unas cuantas palabras. Yo aparezco como Orson Welles, no interpreto a un personaje. También está Patty McCormack, una actriz extraordinaria. Ella representa a una pequeña turista estadounidense en el hotel. Es una película estilizada, mucho más de cualquier cosa que haya hecho antes. Es estilizada desde el punto de vista del encuadre, y el uso de los lentes. Todo está en 18.5. La filmación durará un período de dos semanas, luego otras tres. Más la preparación de los actores, que ha sido muy particular. Todavía tengo que hacer las últimas dos escenas. Tuve que detenerme sólo porque Akim Tamiroff tenía que trabajar en otra película, y yo tenía que actuar en *The Fires of Summer* para tener suficiente dinero para *Don Quijote*, siempre ha sido así. Tenemos que esperar a un momento en el que los actores estén libres al mismo tiempo[10].

15

—En un lugar de la Mancha…

Sí: resulta inevitable volver a escuchar estas insidiosas palabras, pronunciadas —ya sabemos— por la tajante voz de Welles. Aunque, por otra parte, este Welles *no es* Welles, o lo es en la misma medida en la que el Borges de incontables relatos es el mismo Borges que los escribe. ¿Sería el estadounidense un devoto del argentino? Su idea de *Don Quijote* casi permitiría asegurarlo: al adaptar —o, más bien: al *repetir*— a Cervantes, el director se convirtió por fuerza en un doble de Pierre Menard. Al igual que éste, cada vez que deletreaba de nuevo las conocidas frases del libro les insuflaba otra vida, más vigorosa y eficaz que la anterior.

Prestemos atención a Welles. Sin duda alguna, supera a Cervantes: cuando surge de sus labios —de esos enormes labios cuya imagen protagonizaba *Citizen Kane*—, la machacona expresión *En un lugar de la Mancha* suena más real y verdadera que nunca; sus cuerdas vocales producen un auténtico *Big Bang*. Tenemos la impresión de que el universo nace en ese momento, imperceptible, mientras la cámara se aleja un poco y nos

[10] Entrevista de Welles con André Bazin y Charles Bitsch, *Cahiers du Cinéma,* mayo de 1958, pp. 37-39.

www.cepchile.cl

permite atisbar la silueta de Patty McCormack al lado del gigantón. La pequeña apenas sonríe, arrobada por la historia que éste se apresta a recitarle; para ella, Welles encarna una especie de ogro bueno, una montaña que de repente tiene la facultad de hablarle.

¿Por qué Welles ha decidido contarle las aventuras de don Quijote a esa niña? Al hacerlo, sugiere que se trata de un cuento inofensivo, y las palabras inaugurales deben ser entendidas entonces como un eco del inevitable *Había una vez*… Sin embargo, no evitamos percibir algo extraño —casi nos atreveríamos a decir antinatural— en esta secuencia: que un hombre gordo y barbado se apodere, así sea a través de las palabras, de una cría indefensa y solitaria, abandonada por sus padres en un país extraño, es algo que despierta inmediata reprobación. Las señales de alarma se multiplican: aunque parezca inofensivo y afable, Welles no se asemeja en absoluto a un abuelo bonachón; de hecho, la diferencia de volúmenes entre él y la menuda Patty provoca un justificado resquemor, un insondable malestar…

¿Qué pretende ese coloso? ¿De veras una niña será el público ideal de *Don Quijote*? ¿Estará capacitada para entender las sutilezas, las burlas, los equívocos que llenan la obra? Tal vez este extraño comienzo sugiera una connotación distinta: la diferencia de tamaño y edad entre ambos pone en evidencia, asimismo, la disparidad de sus conocimientos. Recordemos que, en una de las entrevistas trascritas anteriormente, Welles afirmaba que para él don Quijote y Sancho Panza eran personajes eternos; entonces, si él mismo se empeña en referir su historia a una impúber incapaz de comprenderla, es porque no le interesa hacer una revelación fundamental. Fue también Borges quien afirmó que el poder de evocación alcanzado por Cervantes es tan grande que, aunque no hayamos leído *Don Quijote*, todos estamos seguros de haberlo hecho. Acaso Welles quería revertir esta odiosa tendencia: necesitaba unos oídos vírgenes, carentes de prejuicios, para contar su historia como si fuese la primera vez. Asombrada, Patty debió oír sus palabras con la misma curiosidad que Moisés debió manifestar ante la zarza ardiente: sin saberlo, aquella niña representa a la humanidad en su conjunto. En su infinita vanidad, Welles no sólo buscaba suplantar a Cervantes, sino a Dios.

16

Recordémoslo: era sir John Falstaff, no don Quijote. Dos escenas:

a) Aunque Welles ya ha decidido casarse con Rita Hayworth, viaja a la ciudad de México para limar asperezas con Dolores del Río, quien a la sazón ya ha renunciado a él. Tan galante y torpe como el orondo personaje

www.cepchile.cl

shakesperiano, se presenta en la fiesta que Dolores le ofrece en el elegante Hotel Reforma, adonde ha sido convidado el *tout Mexique*, incluyendo a los embajadores de Argentina, Brasil, China, Cuba, Perú y Estados Unidos.

A la tertulia ha sido invitado otro gordo ejemplar, el pintor Diego Rivera, y un genio de similar envergadura artística, si bien no corpórea, el poeta Pablo Neruda.

—Le doy esta fiesta a Orson para agradecerle que venga a México —exclama Dolores frente a sus comensales.

Neruda asiente con parsimonia y el coro de insignes diplomáticos lo imita. Welles, en cambio, se pone tan nervioso que apenas se controla: uno casi dudaría de su talento como actor.

—¡Por Dios, Dolores! —ruge, súbitamente contrariado—. ¿Sabes? Yo te traía un bellísimo collar peruano… Y ahora me doy cuenta… Sólo ahora —Welles se rasca los bolsillos con fruición exagerada—, ¡ay!, de que debí olvidarlo en el hotel de Guatemala…

Sin mostrar la menor compasión hacia su doble de cuerpo, Diego Rivera sólo atina a croar una brutal, ruidosa, sanchopancesca carcajada.

b) Unos meses después, cuando su relación con Rita Hayworth ya ha excedido —como prometió— la mera fantasía, Welles se arma de valor para romper definitivamente con Dolores. Displicente, ella lo convoca en su suite del Hotel Sherry Netherland de Nueva York. De nueva cuenta el creador de *Citizen Kane* se halla tan nervioso —o al menos eso aparenta— que acude a la cita con cinco horas de retraso. En ese lapso, Dolores ha tenido tiempo de pasar de la incomodidad al fastidio y de la cólera a la indiferencia. Nadie la ha tratado nunca así: ¡el papanatas no sabe con quién se ha metido! Su carácter dista mucho de acercarse a la ferocidad de María Félix, su eterna rival, pero no duda en darle a Welles una buena muestra de lo que es capaz una despechada hembra mexicana.

Con la majestad de una reina —a fin de cuentas lo es— Dolores deja entrar a Orson en sus dominios. Un tanto beodo, su falaz enamorado nunca se pareció tanto al personaje de *Chimes at Midnight* como en ese momento: le sudan las manos, le tiemblan los muslos, el corazón se agita en el interior de su formidable tórax. Y su voz, que ha hecho estremecerse a todo un país y ha conmovido a miles de cinéfilos, se queda atorada en su garganta. Aturdido, el inmenso narrador que es Welles no sabe cómo empezar:

—Querida —balbucea—, querida…

Se enjuga con torpeza el sudor que le escurre por la frente y las mejillas; retorciéndose como un niño sorprendido después de cometer una travesura, la táctica de Welles no consiste en pedirle perdón a su amada, sino en causarle lástima. Avanza unos pasos, tambaleándose, y, cuando

www.cepchile.cl

vuelve a hacer el intento de articular una frase comprensible, sus manos se topan con una de las largas cortinas anaranjadas que penden de los ventanales, otorgándole a la habitación un vaga similitud con una carpa de circo.

—¡Querida! —exclama Orson una última vez antes de darse cuenta de que la pesada tela ya se le viene encima, arrastrándolo hasta el suelo como si fuese un bolo de boliche recién derribado.

Tendido sobre la alfombra, Welles recuerda a una tortuga volcada boca arriba. Sin guardar la menor compasión hacia su amante, Dolores estalla en una chillona, incisiva, gozosa carcajada.

17

Don Quijote encuentra a don Quijote

La escena más célebre del *Don Quijote* de Orson Welles no existe. Así de simple: nunca se filmó. O tal vez sí, y se encuentre en uno de los rollos que permanecen en Italia, o en los retazos que *Jess* Franco no utilizó, o se perdió en los infinitos vericuetos que sufrió la cinta tras la muerte de su realizador... ¡Quién puede saberlo! Pero su inexistencia no la hace menos estimulante o menos profunda. Una cosa es cierta: a Cervantes no le hubiese incomodado.

Perdidos en el mundo moderno, en donde ya se han topado con chicas en motocicleta —sirenas mecánicas—, televisores —conjuros infernales— y filas de automóviles —carruajes embrujados—, don Quijote y Sancho se internan en uno de tantos pueblos españoles y se introducen en una especie de santuario, una extraña cueva sin luz visitada por un alud de peregrinos. De pronto allí, frente a ellos, se produce el encantamiento: ¿qué extraña o endiablada maravilla ocurre allí adentro? Luego de traspasar un apretado patio de butacas, semejante al de un teatro cualquiera, don Quijote y Sancho se encuentran con Sancho y don Quijote.

Como si Merlín el hechicero les hubiese arrebatado sus cuerpos, se descubren a sí mismos en la pantalla que hay en la pared del fondo. ¡Cómo es posible! Con esta imagen, Welles ha llevado hasta sus últimas consecuencias la *mise en abîme* inventada por Cervantes en la segunda parte de su libro. A diferencia de lo que ocurre en la novela, en este caso los habitantes de la comarca no sólo han oído hablar de sus ilustres visitantes y no sólo conocen sus aventuras de memoria —a veces trastocadas por el infame Avellaneda—, sino que pueden espiarlos en todo momento gracias a ese maldito artefacto que llaman cinematógrafo.

Más enfurecido que al toparse con los gigantes disfrazados de molinos, el Ingenioso Hidalgo no duda en blandir su lanza para acabar con tan

www.cepchile.cl

perverso maleficio y, antes de que su escudero o el público puedan detenerlo, el impulso de su brazo logra rasgar la blanca pantalla y, con ella, su propia figura. Aquí don Quijote no sólo intenta contradecir a don Quijote, como ocurre en el libro al tratar de burlar a Avellaneda; aquí don Quijote intenta aniquilar a don Quijote; don Quijote, el verdadero don Quijote si es que hay un don Quijote verdadero, no tolera esa engañifa, su imagen repetida sin su consentimiento, esa trampa que lo reinventa y multiplica. Incluso don Quijote quiere ser el único don Quijote y no el don Quijote que cada uno de nosotros se ha inventado, y mucho menos ese don Quijote espurio que lo imita y lo remeda, y que en el fondo tanto se parece a él. El don Quijote literario no tolera la existencia de ese burdo don Quijote cinematográfico, de esa falsificación de sí mismo. Sólo que el miserable don Quijote no sabe, o acaso sólo intuye —¡aunque nosotros sí lo sepamos!—, que él tampoco es el verdadero don Quijote, que él está hecho de la misma estofa que ese otro que se empeña en destruir, que él también habita una pantalla —o un libro, o nuestras mentes—, y que su locura no es tal, sino apenas una extraviada lucidez. Don Quijote se mira y no se reconoce o, lo que es peor, quizás reconoce en su imagen proyectada a alguien todavía más real que él mismo.

Los talentos combinados de tres genios: Cervantes, Borges, Welles se unen aquí para atisbar todos los juegos metaliterarios y metacinematográficos que se llevarán a cabo a partir de entonces. Cuando Cervantes hizo que en la segunda parte de su libro don Quijote leyese a don Quijote, cuando Borges hizo a Pierre Menard el autor de *Don Quijote* —y, con él, a cada uno de nosotros— y cuando, para cerrar el ciclo, Welles hizo que don Quijote mirase a don Quijote en un cine de barrio se abrieron tres puertas que no han vuelto a cerrarse y que aún hoy nos provocan una sensación de —valga la paradoja— gozosa angustia. No es casual que don Quijote creyese hallar su fin al enfrentarse con el Caballero de los Espejos; tampoco que Borges odiase los espejos tanto como la cópula; tercero en turno, a Welles le correspondía mostrarnos el diabólico poder de ese gran espejo de nuestro tiempo que es el cine.

18

Recordemos esta escena primordial: de viaje por Brasil, Orson Welles hojea distraídamente una revista y se topa con la bellísima fotografía de una *pin-up*; sin pensarlo ni un segundo, Welles afirma que ella se convertirá en su mujer.

www.cepchile.cl

¿Se dan cuenta de las consecuencias de esta anécdota? Lo extraordinario del episodio no radica en que Welles se enamore de una actriz desconocida (eso nos ocurre a todos), ni tampoco en que (a diferencia de lo que nos ocurre a todos) él vaya a terminar casándose con ella; lo de verdad notable es que simboliza a la perfección el perverso poder del cine. Porque —no debemos olvidarlo— Welles no es uno de esos fanáticos que persiguen a las estrellas de Hollywood, sino uno de los más grandes directores de la historia del cine. Si incluso él cae en las redes de la ficción, ¿qué no puede pasarnos a los demás?

Tanto don Quijote como Welles se enamoran de dos mujeres ideales, igualmente inexistentes: el primero, de una posadera a la que confunde con una doncella; el segundo, de una imagen a la que confunde con la realidad. ¿Será que al fin comparten una locura parecida? La diferencia radica en sus decisiones posteriores: mientras don Quijote preserva su deseo de poseer a Dulcinea —manteniendo su amor incólume—, Welles comete el grave error de apoderarse de ella, transformando a la idílica actriz de la pantalla en alguien bastante peor que una humilde campesina.

19
Retrato de Dulcinea

Margarita Carmena Cansino nació en 1918; comenzó su carrera a los trece años, en la compañía de su padre, el bailarín español Eduardo Cansino. Como las leyes estadounidenses le prohibían actuar siendo menor de edad, los *Dancing Casinos* solían presentarse en Tijuana y otras ciudades de México. Más adelante, la joven le contaría a Welles que su padre la obligaba a dormir con él; acaso este hecho, sumado a un carácter hipersensible y desordenado, fuese el origen de los trastornos nerviosos que la joven comenzó a padecer desde la adolescencia. Según la tosca interpretación del carácter de Rita que Welles llevaría a cabo más adelante, en el interior de la muchacha convivían dos personalidades escindidas: una salvaje y sensual, y otra tímida y retraída[11]. (Al director, en cualquier caso, en aquella época parecían gustarle las dos.)

A los dieciocho, Rita decidió abandonar definitivamente a su padre y aceptó casarse con un vendedor de coches llamado Edward Judson, quien se dedicó a explotar su belleza tal como había hecho Cansino. En una historia que parece más propia de *Justine* que de *Don Quijote*, Judson la entregó a Harry Cohn, un productor de la Columbia, quien a su vez se dedicó a acosarla y ultrajarla durante varios años. Atrapada en aquella vida misera-

[11] Barbara Leaming, *Orson Welles, op. cit.*, p. 277.

www.cepchile.cl

ble, no era difícil que Rita sucumbiese sin demasiadas dificultades a los inteligentes halagos de Welles. Porque, a diferencia de lo que ocurre en el *Quijote*, en este caso sólo ella sabía en el fondo que no era una princesa.

20

Actor de teatro y de cine, locutor de radio, director, productor, editor, guionista, novelista ocasional[12], maestro de ceremonias, político frustrado: Welles es el representante ideal de la "sociedad del espectáculo": ninguna rama de lo que ahora se conoce con el nombre de *industria del entretenimiento* escapó de su interés. Y, lo que es más notable, siempre que se lo propuso fue un genial innovador. Sin embargo, dentro de sus múltiples aficiones hay una que ha sido un tanto descuidada por sus biógrafos y que no obstante, debido a su misma rareza, puede ser vista como una metáfora perfecta del quehacer de Welles: la magia.

Desde muy joven Welles se dio a la tarea de aprender todo tipo de trucos, justo esos que ahora, en esta época de efectos especiales, nos parecen burdas maniobras de cómicos de feria: juegos con cartas, sombreros con conejos, pollos amaestrados, magnetismo y mujeres cortadas por la mitad. Tanto Dolores del Río como Rita Hayworth llegaron a servirle de asistentes, aunque quizás la más llamativa de las estrellas de cine que Welles serruchó en público fue Marlene Dietrich.

Tras la declaración de guerra de Estados Unidos a Japón en 1942, Welles montó una compañía itinerante, a la que llamó Wonder Show, para entretener a las tropas que peleaban en el frente. Durante varias semanas se reunió con Joseph Cotten —a quien le enseñó un acto de escapismo—, Agnes Moorhead y Rita para ensayar los diversos números: *¡La princesa Nefertona cortada por el ombligo y continúa viva!, ¡Joseph el Grande escapa con vida! ¡El doctor Welles, sin trucos, petrifica con la mirada!* Desde luego, el gran número se produciría cuando dividiese a la mitad a su hermosa asistente. Por desgracia, el *manager* de Rita le impidió participar en el acto y a Welles se le ocurrió invitar a la Dietrich, a quien conocía de sus épocas con Dolores. La actriz alemana aceptó gentilmente, y durante varias noches consecutivas se presentó ante diversas divisiones de soldados leyendo el pensamiento de los jóvenes voluntarios que se atrevían a ponerse en sus manos.

[12] En 1954 la editorial Gallimard publicó, con el nombre de Orson Welles, la novela *Mr. Arkadin*, en la cual no se especificaba el nombre del traductor. Años más tarde, Welles negaría toda paternidad de esta obra literaria que se sumaba a todas sus otras habilidades.

www.cepchile.cl

Por más que quiera verse este tipo de situaciones como meras anécdotas sin importancia en la carrera de Welles, en realidad revelaban su perversidad y su inteligencia: no sólo era capaz de manipular a decenas de inocentes, sino también a las grandes figuras de Hollywood. Antes que nada, Welles era un gran *ilusionista*. Ésta es la palabra perfecta para describirlo: en cada una de las actividades que emprendió siempre supo que él era un simple artesano y el producto que presentaba al público un mero *artificio*: una trampa o un engaño que sólo su habilidad hacía parecer real. Si Welles es un creador verdaderamente moderno, se debe a que nunca creyó ser un artista, sino un simple manipulador, como *Kane* o Hearst. Welles buscaba ser un Maese Pedro animando su retablo con las ilusiones que ponía en los ojos y las mentes de su público, convertido así, gracias a él, en una turba de Quijotes.

21
El hombre que mató a don Quijote

La historia de *Don Quijote* en el cine no ha sido precisamente feliz. Pese a los esfuerzos de numerosos actores y directores —algunos de la talla de Pabst—, ninguna película compite con el original. No se trata del típico fenómeno que produce películas mediocres a partir de fuentes sublimes: más bien pareciera como si, pese al carácter eminentemente visual de las andanzas del Ingenioso Hidalgo, hubiese un elemento escondido, sutil y metafórico, que rebasa la mera representación: ese espíritu sólo se encuentra en contados pasajes de la vasta cadena de adaptaciones que se han producido a partir del indómito personaje.

La primera noticia que se tiene de un filme con el tema del *Quijote* data de una producción francesa silente de 1903, a la cual le siguieron otras en 1915, dirigida por Edward Dillon; 1923, de Maurice Elvey; una muy libre versión en dibujos animados de 1934, de Ub Iwerks, y una producción danesa de 1926, a cargo de Lau Lauritzen, hasta llegar a la de Georg Wilhelm Pabst de 1933 —un año especialmente significativo—, en la cual lo mejor de todo es la actuación del gran bajo ruso Fiódor Chaliapin.

Sin embargo, a partir de ese momento la figura fílmica del anciano caballero se vuelve universal, pues existen, además de las versiones españolas de 1948, *Don Quijote cabalga de nuevo*, y de 2002, *El caballero don Quijote*, producciones de origen israelí, *Dan Quihote V'Sa'adia Pansa* (1956); soviético, *Don Kikhot* (1957) y *Deti Don Kikhota* (1965); mexicano, *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972), de Roberto Gavaldón, con Fernando Fernán Gómez en el papel de Alonso Quijano y Cantinflas en el de Sancho

www.cepchile.cl

Panza; y taiwanés, *Asphaltwiui Don Quixote* (1988), sin dejar de contar las versiones musicales *The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza* (1976) y *Man of La Mancha* (1982), hasta llegar a la malograda adaptación de Terry Gilliam que habría de llamarse *The Man Who Kill Don Quixote* (2000).

Tal vez esta última producción, azotada por todas las desventuras posibles que provocaron que ni siquiera pudiese terminar de rodarse, guarda los mayores paralelismos con el abortado filme de Welles. En ambos casos se trata, por encima de todo, de proyectos propios —de acuerdo: de sueños— llevados a cabo por dos grandes talentos de la historia del cine. Otros paralelismos: tanto Welles como Gilliam son estadounidenses; ambos maduraron su idea de filmar *Don Quijote* a lo largo de muchos años; ambos decidieron realizar películas personales, independientes de Hollywood y sus exigencias, con presupuestos descabellados; y ambos, en fin, tuvieron que sucumbir a los límites que ellos mismos se impusieron para regresar a la realidad y darse cuenta de la imposibilidad de seguir adelante.

Como sea, el destino de *The Man Who Kill Don Quixote* no deja de resultar tragicómico, como la novela, al grado de que un par de cineastas jóvenes, Keith Fulton y Louis Pepe, se dieron a la tarea de filmar una película sobre el fracaso de esta otra película. Titulado con acierto *Lost in La Mancha* (2002), el documental de Fulton y Pepe cuenta las desventuras de Gilliam y su troupe a la hora de filmar su ansiada adaptación de la novela de Cervantes.

Igual que Welles, William tenía fama de genial, de fantasioso y atrabiliario y, sobre todo, de poco realista a escala financiera. En la industria cinematográfica se había vuelto célebre por uno de sus mayores fracasos: *Las aventuras del Barón de Munchausen*, incapaz de recuperar siquiera una pequeña parte del altísimo presupuesto invertido en ella. Embrujado por este fiasco, nadie parecía recordar sus éxitos: sus colaboraciones con el grupo inglés Monty Pitón o películas tan logradas —y llenas de imaginación y talento visual— como *Bandidos en el tiempo, Brazil, Pescador de ilusiones* u *Ocho monos*. En cualquier caso, los productores hollywoodenses se negaron a participar en *Don Quixote*, por lo cual Gilliam tuvo que recurrir a un destartalado abanico de inversores europeos para rodar la que se convertiría en la película más cara realizada fuera de Estados Unidos.

En principio, el reparto elegido por Gilliam parecía asegurar el interés tanto del público como de los productores franceses, ingleses y españoles que acompañaban su locura. Jean Rochefort, el actor francés elegido para encarnar al protagonista era, como Reiguera, un don Quijote nato: basta verlo unos segundos en *Lost in La Mancha* para darse cuenta del buen ojo de Gilliam al seleccionarlo; en cuanto a los secundarios, la pareja formada

www.cepchile.cl

por Johnny Depp y Vanessa Paradis, aseguraban el impacto mediático del filme. Por desgracia, el tinglado —sería mejor decir: el retablo— estaba armado con pinzas: cualquier error de cálculo terminaría en un desastre. Y así ocurrió.

Pese a contar con la entusiasta colaboración de su trío de actores, quienes accedieron a rebajar notablemente su *caché*, pronto se hizo evidente que el proyecto hacía agua por todas partes. Sin darse cuenta, Gilliam había escogido un don Quijote demasiado frágil: más frágil aún que don Quijote. Pese a ser un jinete probado, a sus setenta años la columna de Rochefort no resistió los embates de Rocinante y debió ser hospitalizado de emergencia durante varios días. Si a eso se añade la furiosa tempestad que azotó al equipo de filmación durante los primeros días del rodaje en Navarra —en un árido campo cercano a unas instalaciones de la OTAN que provocaban el continuo paso de cazas supersónicos—, al cabo de una semana de rodaje se hizo evidente que no existían las condiciones para continuar el proyecto.

A diferencia de lo que ocurrió con Welles, en este caso la película de Fulton y Pepe apenas nos permite adivinar las secuencias que habría de tener la obra terminada, pero en cambio nos conduce por el camino de frustración que Gilliam debió recorrer día tras día. Provoca una genuina tristeza observar la construcción de los espectaculares decorados, la desbordante imaginación de los vestuarios, la riqueza visual del *storyboard* o la pasión de los colaboradores de Gilliam y saber de antemano que todo eso ha quedado en el olvido. Quizás con demasiada facilidad, los directores del documental no han dudado en comparar a Gilliam con don Quijote porque, tal como ellos la relatan, su desventura parece más kafkiana que cervantina. Mientras vemos a Gilliam seguir el derrotero de su película, siempre con esa misma expresión de niño asustado, incapaz de comprender que los mayores no le compren sus juguetes y no lo dejen cumplir sus caprichos, tenemos la certeza de que no se trata de un caballero andante, sino de un hombre atrapado en sí mismo. Genial e introvertido, incapaz de ocuparse de las tareas cotidianas, sumergido siempre en sus fantasías, Terry Gilliam es sin duda el hombre que mató a don Quijote.

22
El fin

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme.

La frase, en esta ocasión, adquiere plenamente su significado: si el narrador no quiere acordarse es por el dolor que siente al hacerlo, porque algo terrible —inenarrable, inefable— ocurrió allí, en la Mancha.

www.cepchile.cl

Como de costumbre, vemos a don Quijote y a Sancho recorriendo un adusto y polvoriento camino en la sierra. El cielo es de una claridad majestuosa. Nuestros héroes avanzan a paso cansino, agotados por el sol y por las múltiples desventuras que han sufrido a lo largo del camino. Don Quijote ha sido golpeado, manteado, burlado, escarnecido. Y, sin embargo, prosigue su marcha, invencible, paseando su triste figura una vez más. Poco a poco escalan una pequeña pendiente y al fin contemplan la interminable llanura manchega que se extiende infinita ante sus ojos.

De pronto, todo tiembla. Se oye una terrible explosión, tan terrible que incluso puede escucharse en una película muda. Todo se sacude. La tierra tiembla, vibra, se estremece. Y entonces alzamos nuestra vista, al mismo tiempo que don Quijote y Sancho, y contemplamos el insólito espectáculo que se produce ante nuestros ojos. Un encantamiento mayor a cualquiera de los descritos en los libros de caballerías; un conjuro o una maldición peor que las de todas las brujas y hechiceros de la historia.

Una gigantesca nube asciende hacia el cielo. Una hermosísima nube, blanca y tornasolada, en forma de hongo. Y entonces lo comprendemos todo. Quizás don Quijote y Sancho no, pero nosotros, educados por la historia, sí sabemos lo que ocurre. Se trata de una bomba H, del Armageddón, de la Tercera Guerra Mundial, del Día del Juicio. Don Quijote y Sancho contemplan, azorados, *nuestra* destrucción. La de todos nosotros, sus lectores. El fin de la de la especie humana. El mundo se desintegra ante sus ojos, y nosotros con él. Al final, hemos sido incapaces de sobrevivir a nuestro odio, nuestros temores y nuestra debilidad. Hemos fracasado.

Don Quijote y Sancho Panza, en cambio, persisten. A diferencia de nosotros, ellos son inmortales. A pesar de nosotros, nos sobreviven. Mientras que a nosotros la realidad nos ha condenado a muerte, a ellos la fantasía los ha salvado. Deslumbrados, estremecidos y más tristes que nunca, nuestros héroes se preparan para continuar el camino. Ya no habrá quien los escuche ni quien los lea. Nadie los reconocerá por las calles. Nadie se acordará de sus nombres. Y nadie se acordará, tampoco, de ese lugar de la Mancha. De ese lugar de la Mancha que es la Tierra. No importa: a pesar de los pesares, en contra de todo, ellos proseguirán su camino. Welles lo sabía y por eso siempre quiso filmar esta escena, el mayor homenaje que nadie le ha hecho a Cervantes: ellos son lo mejor que los seres humanos pudimos crear.

París-Edimburgo, verano de 2003. □

www.cepchile.cl

MODOS INVEROSÍMILES DE NARRAR Y LOS GUIÑOS NARRATOLÓGICOS DE CERVANTES

Félix Martínez Bonati

En un sentido que se precisa en este ensayo, el discurso literario es no sólo normalmente ficticio sino también tendencialmente fantástico. Algunas variedades de las acciones comunicativas ficticias son inverosímiles. Las inverosimilitudes se relacionan con los límites del conocimiento humano y con la propiedad originaria del discurso. A juicio de Félix Martínez Bonati, estos puntos de vista, obtenidos a través de una reflexión sobre el lenguaje, permiten observar aspectos del arte narrativo de Cervantes que pueden ser indicios del carácter de su voluntad creadora.

FÉLIX MARTÍNEZ BONATI. Estudió literatura y filosofía en Chile y Alemania, donde obtuvo su doctorado en filosofía. Ha sido profesor de la Universidad de Chile, la Universidad Austral de Chile, las Universidades de Iowa e Illinois y de Columbia University, de la cual es profesor emérito, y profesor visitante en Goettingen y Princeton. Fue rector de la Universidad Austral de Chile entre los años 1962 y 1968. Autor de una vasta obra sobre teoría literaria que incluye, entre otras publicaciones, *La estructura de la obra literaria* (traducida al inglés con el título *Fictive Discourse and the Structures of Literature* y publicada por Cornell University Press); *La ficción narrativa* (*Su lógica y ontología*); *El Quijote y la poética de la novela* (también publicada en versión en inglés, *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, por Cornell University), y *La agonía del pensamiento romántico: Cuatro ensayos sobre nuestra situación intelectual* (Editorial Universitaria, 2004).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Resumo primero en estas páginas ideas acerca de los artificios fundamentales del discurso literario, que he introducido en publicaciones anteriores y que figuran ya como aceptadas en pertinentes publicaciones de teoría de la literatura de años recientes[1], y luego las desarrollo en algunos puntos. A la vez, a partir de esos conceptos, dirijo una incidental mirada narratológica a las novelas cervantinas y aventuro ciertas conjeturas sobre la voluntad creadora del escritor Cervantes.

La literatura como arte es constitutivamente una transgresión, o de la experiencia ordinaria y el sentido de la realidad, o de las normas del discurso comunicativo, o de ambas cosas a la vez. Aquí reflexiono sobre ciertos aspectos de esta función irrealizante a propósito de la gnoseología del discurso narrativo ficcional. Existe, además, la transgresión intraliteraria, o sea, la de las formas nuevas que infringen las normas de un modelo tradicional vigente de la ficción narrativa. Muchos han sostenido, y en parte mostrado, que la historia de la literatura puede ser vista, entre otras maneras, como una sucesión de transgresiones de las normas literarias (explícitas o no) previamente establecidas. Trataré de distinguir algunos tipos de ruptura de la normalidad tradicional del narrar literario: las fantasías modernistas del discurso narrativo sin origen, y las variedades fantásticas postmodernistas de la voz poseída por varios sujetos y el discurso ambiguamente real-ficticio. Como la literatura tiende siempre hacia la verosimilitud, asumiendo diversas modalidades de ella, una transgresión recurrente es, precisamente, nuevas inverosimilitudes[2].

1. La inverosimilitud gnoseológica

Convengamos, para los fines de esta reflexión, en que el carácter de *lo representado* en la novela moderna y modernista típica es verosímil, más aún: realista: los ficticios lugares, personas y acontecimientos de tales narraciones no discrepan en sus características generales de las expectativas con que diariamente nos enfrentamos al mundo real. Los mundos imagina-

[1] Entre otras, Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999); Matías Martínez y Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (Munich: C. H. Beck, sexta edición, 2004); Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001).

[2] He expuesto las ideas sobre la lógica y la epistemología narrativas que aquí desarrollo en *La estructura de la obra literaria* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, y Barcelona: Seix-Barral, 1972, 1983); *La ficción narrativa* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992, y Santiago de Chile: Lom, 2001); y sobre la variedad de los estilos de imaginar mundos —las "regiones de la imaginación"— en *El Quijote y la poética de la novela* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, y Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004).

www.cepchile.cl

dos en tales obras no constituyen una transgresión del sentido habitual de la realidad. Se da una "ilusión de vida" y un "olor de realidad"[3] de una fuerza específica. Pero —he aquí una aparente paradoja— este realismo estricto de lo representado se logra sólo a través de un extremamiento del irrealismo y aun de la inverosimilitud del *modo de la representación*. Las historias narradas son entonces realistas, el modo de narrarlas es fantástico[4]. Éste es el punto central a que me referiré en la primera parte de mi exposición.

¿Qué sería un *narrar* verosímil, vale decir, una *manera* o modo verosímil de presentar la historia?[5] Si el parámetro o modelo de referencia de la imitación artística es la vivida realidad del mundo, un narrar novelístico verosímil tendría que corresponder, en su forma esencial, al narrar ordinario, la noticia, el relato de lo que ha ocurrido, la expresión del recuerdo, el dar cuenta de algo en la comunicación real. El hablar es una entre otras de las acciones humanas y, como tal, estará sometido a leyes de necesidad (por ejemplo, la temporalidad, el ser el discurso un ente que se despliega en instantes sucesivos), posibilidad (por ejemplo, no es posible que en un acto de dar voz se formule en un instante una larga oración) y probabilidad (por ejemplo, no es probable, aunque no imposible —podría tratarse de un snob algo maniático—, que alguien construya sus dichos ordinarios con palabras de tres o cuatro lenguas diferentes).

Ahora bien, la posibilidad o la probabilidad de hechos y circunstancias (en general y dentro del orden de la experiencia ordinaria) no parece en principio difícil de establecer. Es imposible que un ser humano, por mucho que agite enérgicamente sus brazos, logre sin más volar. Es altamente improbable, si no imposible, que pueda recordar minuto a minuto lo que le ocurrió un día indiferente del pasado, etc.[6]. Pero ¿qué es imposible en el

[3] Como lo expresa Henry James en su ensayo de 1884, "The Art of Fiction". En: Hazard Adams (ed.), *Critical Theory since Plato* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc., 1971), pp. 661-670.

[4] El carácter verosímil o inverosímil, realista o irrealista, del *mundo* narrado es, en el arte literario, en sorprendente medida, independiente del carácter verosímil o inverosímil, realista o irrealista, del *discurso* narrativo.

[5] Existe una norma implícita del narrar verosímil. Creo que esta norma nunca ha sido formulada o teoretizada. Los historiadores han tematizado, desde antiguo, en sus reflexiones de metodología expositiva, los fundamentos de la credibilidad. Ya Heródoto hace referencias a la coincidencia de testigos oculares, a piezas de evidencia intuitiva, etc., para legitimar su discurso. Y Tucídides menciona su autoridad de testigo y los límites de la memoria humana en su reconstrucción de situaciones vividas. Pero el tema de la verosimilitud de un discurso en cuanto imaginado acontecimiento de un hablar, en cuanto imaginada parte de la realidad, es más amplio, y en rigor otro que el de su credibilidad en tanto descripción de singularidades reales del mundo. Una cosa es la credibilidad de lo dicho, otra, la credibilidad de un acto de decir como acontecimiento posible.

[6] Estos ejemplos sugieren, lo digo de paso, cuán grande es la parte de nuestro sentido de la realidad que *no* es históricamente relativa.

www.cepchile.cl

hablar? ¿No son todas las oraciones imaginables también posibles? ¿No basta imaginarlas para que existan? ¿Hay acaso oraciones que son fantásticas, irrealizables como actos de seres reales?

Aclaremos este punto. Puedo imaginar con todo detalle que un gato doméstico se transforma en un enorme tigre, inclusive ejecutar objetivamente la imagen de esta metamorfosis en una animación virtual. Pero ello no hace que un gato se convierta realmente en tigre. En cambio, si imagino con todos sus elementos la más extravagante oración, ella existe *ipso facto*, puede ser realmente pronunciada o escrita en una comunicación real (seria o no). No hay oraciones a la vez completamente concebibles e imposibles. (No hay pensamientos a la vez precisables e irrealizables.) Un discurso inverosímil, en consecuencia, parecería no poder ser un discurso realmente imposible o fantástico, pues no habría tal cosa. Es más, podría pensarse que no cabe en el mundo algo así como un discurso *ficticio*, verosímil o no, pues su concepción acarrearía, en un solo acto, su realización.

Y, sin embargo, ¿no son los discursos de los personajes de ficción tan ficticios como éstos? ¿No son, digamos, los parlamentos de don Quijote algo que, como todos sus actos concretos, nunca ocurrió en realidad?

Estas paradojas provienen, creo, de confundir la oración como entidad abstracta, ideal, repetible, con la oración como acto concreto de hablar, el acto de comunicación singular y circunstancial de alguien, en un lugar único y un momento preciso de su vida. No basta imaginar con todo detalle ese acto singular para que él realmente ocurra o haya ocurrido. El acontecer concreto del lenguaje, como el de cualquiera otra cosa, puede ser meramente imaginario —falso o fingido.

Hay, además, no sólo actos de lenguaje *ficticios*, sino actos de lenguaje, circunstancias comunicativas, genéricamente *imposibles* en nuestro mundo real; por ejemplo, el hablar de un animal como en el mundo de la fábula.

Además de acciones lingüísticas imposibles, las hay altamente improbables, como, pongamos por caso, llevar la comunicación en nuestra vida ordinaria hablando en versos bien medidos. Si una cultura, derrochadora, educase a su comunidad a hablar siempre en endecasílabos, ello sería extrañísimo, pero, pues no imposible, la imagen de ello no sería fantástica, no dejaría de ser verosímil en el sentido más amplio de la palabra (el que admite lo altamente improbable). En este respecto, la ejecución de la forma del discurso tradicional de la literatura (que incluye, entre otras posibilidades, verso, ilimitada riqueza retórica y obstáculos intencionales a la facilidad de la comunicación) en la comunicación humana real es, a veces, meramente improbable en sumo grado —pero a veces, como veremos, es imposible.

www.cepchile.cl

Consideremos el caso de discursos que refieren hechos verosímiles y que, sin embargo, por las características internas del discurso, no son creíbles[7]. Por ejemplo, un relator nos refiere, con la implicación de haber sido testigo directo de ellos, hechos que, no obstante ser perfectamente verosímiles, no pudieron haber sido observados por nadie: los procesos mentales de un otro sujeto que no los exterioriza, las furtivas y mínimas pulsaciones de un alma reconcentrada y ajena, el aspecto visible que presenta un extraño en su soledad, o los propios procesos anímicos pretéritos del relator si las circunstancias en cuestión excluyen su autoobservación fría y recuerdo exacto. Estos fenómenos no observables pueden ser, por cierto, objeto de *conjetura* verosímil. Pero hay una diferencia esencial entre la descripción directa de lo singular, con su atributo de máxima evidencia, y su conjetura meramente plausible, su imaginante reconstrucción hipotética. Como descripciones directas, serias, responsables y admisibles como tales, discursos de los tipos que he mencionado son realmente imposibles, pues sabemos que sus implicaciones gnoseológicas —la percepción inmediata de la interioridad ajena, etc.— son imposibles. Sólo caben en la ficción y tienen un carácter fantástico —aunque, salvo en la reflexión, no llamativamente, porque nuestra atención de lectores se dirige por sobre todo a los hechos descritos y no a la descripción misma, y porque larga costumbre nos ha habituado a esta licencia ficcional.

Cuando un periodista presenta en el estilo de la descripción directa y categórica las cavilaciones íntimas de una figura pública, tomamos esta descripción *cum grano salis*: no puede ser más que una conjetura mejor o peor fundada, una imaginación hipotética, una licencia propia del género o hasta un abuso discursivo, una falsificación reprobable desde un punto de vista ético. Cuando el narrador de una novela hace formalmente lo mismo, su proceder es común y corriente, incuestionable, y el hecho descrito es la verdad exacta y definitiva del caso. Esto, claro está, porque el principio fundacional de la literatura es el privilegio de verdad irrestricta que concedemos al discurso singularizante del hablante ficticio básico[8]. Sean las singularidades narradas o el modo de su presentación, o ambos, por su carácter, inverosímiles o no, igual es el crédito que damos a tales afirmaciones del narrador básico —todas ellas quedan consagradas por la voluntaria

[7] La probabilidad real de un discurso tiene relación, entre otras cosas, con su *credibilidad*. Discursos constitutivamente increíbles no pueden ser frecuentes en la intercomunicación diaria, ya que nuestra vida depende de informaciones fidedignas. En la experiencia ordinaria, si lo referido es inverosímil, el discurso que lo da por realmente ocurrido carece de credibilidad. Pero la credibilidad es también relevante cuando se trata del relato de hechos que, por su tipo, son del todo ordinarios y probables. El hablante puede ser un mentiroso conocido como tal, o una persona con pocas dotes de observación, lo cual hará de partida dudoso su relato. Pero no nos interesa aquí la credibilidad circunstancial del hablante sino la credibilidad intrínseca del discurso.

[8] O de sus tácitos equivalentes en formas dialogales o dramáticas.

www.cepchile.cl

suspensión de la incredulidad en que consiste, según la conocida fórmula de Coleridge, la "fe poética"[9]. La literatura es constitutivamente una transgresión de las condiciones de la credibilidad real y, por lo tanto, de la probabilidad y aun de la posibilidad ordinaria del contar —más que en lo pertinente a la historia contada (la cual, como hemos convenido, es a veces del todo conforme con la realidad), en lo pertinente a la manera de presentarla.

¿Cuándo tienen máxima credibilidad los relatos de hechos singulares que nos ofrecen historiadores, biógrafos o periodistas? Cuando los hechos del caso fueron observados por muchos y hay coincidencia en su descripción. Pero esta coincidencia nunca llegará a todo el detalle de los hechos, nunca a su exacta presencia perceptual, pues ésta está limitada a las perspectivas y sensaciones individuales de los observadores y por eso no puede repetirse y confirmarse en el detalle. Lo creíble del caso, entonces, es ese núcleo "impersonal" de los hechos, el promedio, sin pormenores, de lo testimoniado por muchos, algo bastante abstracto y carente de perfil sensorial.

Por el contrario, lo que para nosotros, en nuestro quehacer corriente, tiene la mayor fuerza convictiva es lo que podemos ver y tocar. Lo que se nos da "en persona", con plena evidencia intuitiva. Por eso, es un anhelo del humano afán de conocer el traer a percepción intuitiva directa las realidades de las que sólo tenemos la borrosa y a veces del todo inconcreta imagen que nos ofrece la conceptualidad promedio[10]. El anhelo de intuición evidente de lo ocurrido es en su mayor parte utópico, pues los límites de nuestra percepción directa son estrechísimos y generalmente no hay modo de convertir en la presencia inmediata del hecho la relación simplificadora que se nos hace de él. En particular y de modo absoluto, obviamente, cuando se trata de los hechos del pasado.

Pero esto es justamente lo que hace el narrador épico y, más aún, el novelístico. La literatura satisface de este modo un anhelo de experiencia imposible: la percepción inmediata de lo que escapa a nuestra vida concreta y singular, el vivir la intimidad inexpresa de vidas ajenas, sentir la presencia de mundos del pasado, o, en general, inalcanzables. La literatura convierte así lo sólo conjeturable en perceptible y, por eso, le es esencial la inverosimilitud de su manera presentativa, y no necesariamente la inverosimilitud de lo presentado. La inverosimilitud genérica de la manera novelística es, entonces, la credibilidad irrestricta conferida a lo gnoseológicamente imposible y por ello increíble en la comunicación real. El discurso novelístico, comprendido según las reglas del juego, es una fantasía gnoseológica.

[9] Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), edición de J. Engell y W. Jackson Bate (Princeton: Princeton University Press, 1984), Volumen II, p. 6.

[10] Ésta es, como dijimos, la conceptualidad del relato objetivado en la forma de la impersonalidad, en la forma de la reducción de la experiencia de los testigos a sus rasgos comunes.

www.cepchile.cl

En el *Quijote* se muestra implícita y explícitamente un saber reflexivo e irónico acerca de las peculiaridades del discurso ficcional. Juega Cervantes paródicamente con las maneras narrativas de la historiografía y con la parodia que de ellas hacen ya los libros de caballerías. Los hechos de la vida y circunstancias de don Quijote —su "condición y ejercicio"— anteriores a su enloquecimiento son presentados sin exactitudes perceptuales, tal como pudieran ser abstraídos de las relaciones coincidentes de las personas que lo conocen. La descripción es ampliamente clasificatoria: ". . . un hidalgo de los de . . .", ". . . de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza". Son parodiadas en este primer capítulo, como incidentalmente en otros lugares del libro, las incertidumbres y distancias cognoscitivas del discurso historiográfico:

> Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada", o "Quesada", que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque *por conjeturas verisímiles* se deja entender que se llamaba "Quijana". (Subrayo.)

Más adelante:

> . . . al cabo se vino a llamar "don Quijote", de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar "Quijada", y no "Quesada", como otros quisieron decir.

Y hacia el final del capítulo, cuando don Quijote halla a quien hacer su dama:

> Y fue, *a lo que se cree*, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, *según se entiende*, ella jamás lo supo ni le dio cata de ello. (Subrayo.)[11]

El primer capítulo es casi del todo sumarizante, aunque ya empieza a acercarnos a los momentos solitarios del protagonista y a su interioridad inexpresa. En estas pocas páginas oscila la óptica modal del narrador del extremo de la distancia narrativa de tono historiográfico, basada en referencias escritas, inciertas y contradictorias, al de la inmediatez de la descripción de un gesto singular menor. Pero en el *Quijote* la vida anímica de los protagonistas nunca es objeto de una visión directa sostenida, de instantáneas sucesivas, sino, por el contrario, materia de caracterización sumaria, de ocasionales monólogos semiexteriorizados y sobre todo de expresión indirecta a través de los actos y de los diálogos.

[11] Para el texto cervantino uso la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998).

www.cepchile.cl

Las libertades gnoseológicas del discurso literario se manifiestan en el *Quijote* sobre todo en la presentación cuasiescénica de las conversaciones de los protagonistas, que ha llegado a ser modalidad característica de la novela moderna. En estos registros directos, por un testigo invisible, de diálogos ocurridos en la soledad de otros se expande una modalidad narrativa que el historiador sólo puede usar limitadamente, bajo una licencia expositiva de abierta, notoria convencionalidad, si su relato no ha de perder credibilidad. Pues ¿cómo puede un ser humano asistir como testigo invisible a remotas experiencias ajenas? El narrador genérico de la novela —heredero del vate inspirado por una diosa de la epopeya— es una figura inverosímil, un mago, un encantador:

Refiere Sancho a don Quijote (capítulo segundo de la Segunda Parte) lo que le ha revelado en reciente conversación Sansón Carrasco:

> . . . que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, *con otras cosas que pasamos nosotros a solas*, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.
> —Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote— que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir. (Subrayo.)

Con el avance de la novela moderna hacia el realismo en que son objetos característicos de descripción los instantes psíquicos de los personajes, la vida perceptual e interior, se va acentuando el carácter no realista, inverosímil, fantástico, de este sabio encantador, el narrador básico, que es la pieza fundamental de la construcción del género.

2. La propiedad del discurso como factor de credibilidad y la inverosimilitud del discurso sin origen

Es poco notorio, quizás por ser demasiado obvio, que constituye también factor de la credibilidad de un discurso el que lo percibamos como *propio* del que lo dice. En otras palabras: el discurso creíble es recibido como expresión auténtica, convencida, del hablante. Entendemos que éste asume responsabilidad directa por sus palabras, que no es instrumento de un ventrílocuo o hipnotizador. Y que no es insincero, irónico o no serio en su decir. El discurso creíble se origina (o se reorigina) en el que lo pronuncia. Aun una citación manifiesta puede ser enunciada como afirmación asumida, sostenida, por el hablante (como cuando digo severamente a alguien: "¡El que la hace, la paga!"). Bien otra cosa es si el hablante parece no tener

www.cepchile.cl

el control de sus asertos, si repite tontamente dichos comunes, "habla por hablar" o declara algo que aparentemente le han insuflado y no puede saber por sí mismo.

Leemos las recién citadas palabras de don Quijote, sobre el sabio encantador autor de su historia, en dos niveles de significación. En el plano mimético, el de lo representado, son afirmaciones que pertenecen del todo a la persona de don Quijote: se dan en su tono de autoridad intelectual frente a Sancho y corresponden a sus locas imaginaciones caballeriles. En su voz se expresan sus convicciones, con la conceptualidad que le es propia y en su estilo personal. En el plano metamimético[12], en cambio, son una indicación humorística de Cervantes sobre las reglas y privilegios del narrar literario. Se proyecta así en la voz de don Quijote un espíritu ajeno, el del autor implícito en la obra, que sostiene con el lector una relación de complicidad en la ironía, ante los extravíos e ingenuidades de los personajes.

Pero estas incursiones de un otro espíritu en el discurrir de don Quijote, y también en el de Sancho y otros personajes, adoptan a veces una forma más radical: el espíritu irónico, o en general: metamimético, se apodera de la voz del personaje y lo hace decir oraciones que no le son propias ni por su estilo ni por su conceptualización, ni por su personal visión de las cosas del mundo. Hay un número significativo de casos de esta intrusión de un discurso extraño en el decir de personajes cervantinos.

Así, por ejemplo, al terminar su inspirada evocación del mundo caballeresco en el capítulo 21 de la Primera Parte, dice don Quijote:

> . . . la infanta viene a ser su esposa, y su padre lo viene a tener a gran ventura, porque se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, *porque creo que no debe de estar en el mapa.* (Subrayo.)

Estas palabras no corresponden a las convicciones del hablante y quiebran con su ligero sarcasmo el delirio idealizante. En este caso, por cierto, como en otros, cabe argüir que la alternancia de locura y lucidez es constitutiva del personaje y que, por ello, esas palabras son también suyas. Podría ser ésta una de las coyunturas interpretativas objetivamente indecidibles que nos presenta no pocas veces el texto cervantino. Me inclino, sin embargo, a ver en esas palabras un caso de usurpación de la voz del personaje por el espíritu irónico del autor-lector.

Hay otros casos en que la propiedad anómala del discurso es quizás más notoria. La transfiguración intelectual de Sancho en dichos ocasionales

[12] Llamo metamiméticos a los gestos y actitudes autoriales o reacciones del lector que, formando parte de la obra, no son parte del mundo representado ni de la narración misma como discurso y acción comunicativa. Se trata de fenómenos como la ironía o el humor envolventes, o el subentendido, que comparten autor y lector implícitos, pero no el narrador ni los personajes.

www.cepchile.cl

y en algunos pasajes de su gobernación alcanza momentos abiertamente inverosímiles, de inconsistencia psicológica, en que su voz parece poseída por un pensar ajeno. El reconocimiento metamimético de estas transgresiones del realismo cómico básico de la obra se expresa por medio de adicionales usurpaciones de voces. Los interlocutores de Sancho en esas ocasiones le representan su extrañeza (que es la sonriente extrañeza del lector) ante lo que ha dicho. En el capítulo 22 de la Segunda Parte, ante una salida cuasierudita de Sancho, dice don Quijote: "Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a algunos las has oído decir". E insiste: "Más has dicho, Sancho, de lo que sabes . . .". Luego de uno de los sabios discursos del rústico escudero como gobernador, dice el mayordomo del Duque:

> Dice tanto vuesa merced, señor gobernador . . . que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. (II.49)

También en estos parlamentos de Sancho podemos, claro, interpretar las rupturas del *decorum* como parte de la expansión inverosímil del personaje. Pero parece haber, sin embargo, una infusión de discursividad ajena a la figura. Un caso límite, pero pertinente, son las sartas de refranes que da de sí Sancho sin ilación ni sentido adecuado, y que irritan a don Quijote.

El juego cervantino con discursos impropios transgrede muchas veces los límites de la verosimilitud (desde la partida, no rigurosa) que constituye el realismo cómico fundamental de la obra. El discurso de don Quijote sobre las Armas y las Letras, entre otros suyos, contiene también pasajes que se apartan marcadamente del estilo y convicciones del hidalgo loco. Se repetirá que, como don Quijote es, según la certera caracterización que hace de él otro personaje, don Lorenzo de Miranda, "un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos" (II.18), o sea, para usar el concepto aristotélico, un personaje "consistentemente inconsistente", no hay ruptura de la específica verosimilitud de la obra en tales discursos, y que pueden ser leídos como propios del personaje. Pero con ello, creo, se simplifica y aplana una dimensión del texto cervantino.

Indicaré brevemente otros ejemplos de usurpación de la voz. El ventero de los capítulos 2 y 3 de la Primera Parte es, si queremos mantener una imagen consistente, un sinvergüenza gracioso que recomienda su establecimiento con la lista de sus insuficiencias y defectos, porque ha notado ya la falta de juicio de su nuevo huésped y quiere burlarse de él. Pero sin duda habla por su voz el viajero español de la época que, como Cervantes, ha sufrido las incomodidades de las ventas del camino. En la voz de Ricote

www.cepchile.cl

(II.65), como morisco expulsado de España, se expresa, junto a sus quejas, la justificación y el elogio de la política real de la expulsión. La tarea de dar verosimilitud psicológica a este giro de su discurso es muy difícil de cumplir. Parece más bien penetrar en su voz la ideología oficial de entonces, del todo antagónica a su sentir e intereses. El gitano viejo de la novela ejemplar "La Gitanilla" hace un discurso en defensa de su nación y en sus palabras la describe como banda de delincuentes inveterados. No podemos evitar la impresión de que es el pensar de la población mayoritaria lo que allí se expresa.

Caben, concedámoslo, las dos interpretaciones: una, que la ley de la mímesis cervantina, el estilo de su mundo imaginario, incluye muy elásticas e irrealistas transfiguraciones de sus criaturas, y, segunda, que la ley composicional de la obra admite violaciones metamiméticas del mundo imaginado, ironizaciones de la ficción literaria en cuanto tal, y una suerte de dislocación, de enajenación mutua de discurso y voz. Si me inclino a subrayar esta segunda posibilidad es porque ella corresponde a aspectos macrotextuales de la novela, sobre todo a la discontinuidad y relativización de los estilos de mundo, las regiones imaginarias, que separan, uno de otra, artificio formal y materia representada, y a la fundamental incertidumbre —en el interior de la esfera ficcional, se entiende— acerca de la propiedad formal del texto de la obra en su conjunto. ¿De quién son las palabras que leemos en el *Quijote*? ¿De Cide Hamete? No, porque, entre otras cosas, éste ha escrito en árabe y su versión de los hechos es objeto de correcciones por el traductor. ¿Del traductor al español? No, porque no pueden ser sus ideas, su saber, su estilo intelectual los que se impongan completamente a la concepción de Cide Hamete. ¿Del "segundo autor" (el pseudo Cervantes)? Tampoco, pues éste, si hace algo, es sólo parafrasear o, imaginablemente, amplificar, el texto traducido. Se sugiere, entonces, una cierta independencia del texto frente a las personas, del discurso frente a la voz.

Es éste, claro, un ahora conocido tema del pensamiento postestructuralista francés, y parece un anacronismo poco sensato suponer que Cervantes concebía el ser autónomo, no sólo de la lengua, sino de los hablares —o sea el que, para cada uno de nosotros, rige que lo que digo no tiene un origen absoluto en mi alma individual, ni es una creación de mi voluntad y de mi conciencia[13]. Una *teoría* de este tipo, que supone negar la substan-

[13] Un discurso de temas abstractos (digamos, una demostración matemática) carece de origen intrínseco, no lleva consigo como parte de sí, como aura, al sujeto que lo produce (aunque, claro, cuando ocurre de hecho, lo produce, vale decir: lo piensa y lo ejecuta gráfica o fónicamente, algún sujeto). En el caso de tales proposiciones universales cabría hablar, como lo hace, por ejemplo, Husserl, de un discurso que existe independientemente de su ser efectivamente formulado por un descubridor, por uno que topa con él. Un discurso particularizante y circunstanciado, en cambio, que va con la marca espaciotempórea de una perspectiva individual y un sentir personal, pero sin origen, es *eo ipso* un

www.cepchile.cl

cialidad y autonomía del alma y de la persona individual, no parece concebible alrededor de 1600, ni aún mucho más tarde. Pero creo que una noción intuitiva de los fenómenos que (aunque admiten otras interpretaciones) pueden llevar a esa teoría es casi inevitable para un escritor como Cervantes, un escritor tan decididamente *paródico*. Gran parte de su obra tiene algo de *pastiche*: escribe una novela pastoril, género que le impone un vocabulario, una dicción, un mundo literario preestablecidos y suprapersonales. En algunas novelas ejemplares y en capítulos del *Quijote* adopta lengua y visión de la picaresca. En el *Quijote* toman cuerpo además brevemente los mundos de los libros de caballerías, de la novela bizantina y otros, ya canónicos, institucionalizados. Podría decirse, pues, que Cervantes, más que muchos de los escritores de su tiempo, y de otros, recorre y recoge formaciones colectivizadas del discurso y la imaginación. Podemos suponer que sentía la fuerza alienante de este ejercicio. (Y ¿no es la enajenación de don Quijote, su "extraña locura", el estar poseído por el discurso de los libros de caballerías?) Por ello resulta comprensible y consecuente el impulso destructivo que es una de las características de la imaginación cervantina. Como puede verificarse ampliamente, su evocación de las regiones imaginarias canónicas es siempre corrosiva; se libera de su imperio mediante su adulteración estilística y su ironización.

La inquietud estilística de su obra (tanto en lo lingüístico como en lo imaginativo) puede ser índice de una inquieta y rebuscadora voluntad de apoderarse del imaginar y del discurso imaginario, finalidad que, por cierto, superlativamente logra, desde luego en la esfera fundamental del *Quijote*, la del realismo cómico, el suyo[14]. El *Persiles*, por su parte, su última creación, es una empresa que puede ser interpretada en el sentido que estoy insinuando: como obra de apropiación del universo lingüístico-imaginativo. La arquitectura bizantina de esta novela es subvertida por un mosaico de regiones imaginarias —no canónicas e ironizadas, como en el *Quijote*, sino inéditas.

En resolución, en el fenómeno microtextual de las usurpaciones de la voz en el *Quijote* (también se da, como indiqué, en otras de sus obras narrativas), así como en la desapropiación macrotextual, palpita una inquie-

discurso realmente imposible y fantástico. En la Biblioteca de Babel, de Borges, se encuentran, eso sí, incontables discursos de este tipo, puesto que allí todos los discursos imaginables anteceden a sus buscadores.

Hay, me parece, diversos grados de la subjetividad y objetividad del discurso, y no creo adecuado el nivelarlos a todos como un fluir impersonal, como una textualidad autónoma en la cual los sujetos serían meros accidentes. El sujeto es, si no siempre, en muchos casos origen auténtico de su decir. Y en muchos otros casos, por cierto, dice sin gran convicción, repitiéndolo, lo que ha oído decir, o *lo primero que se le viene a la cabeza* (frase hecha que aquí se llena de sentido).

[14] Y, no obstante, también de este estilo se aparta Cervantes por medio de gestos metamiméticos marginales.

www.cepchile.cl

tud de gran alcance, la aversión a la posible posesión ajena de la voz propia (el mal de sucumbir al pensamiento y la imaginación convencionales), y como contrapartida, la de hacer suyo —paradójicamente, a través de voces inventadas— su discurso imaginario. Es la inquietud, pues, de la *originalidad*, si damos a esta palabra un sentido hondo, que no debe confundirse con una voluntad deliberada de lo novedoso[15]. Es una inquietud, en cierto sentido, religioso-existencial, la de la libertad y responsabilidad del alma, que rompe el dominio convencional de las figuraciones genéricas de la imaginación y se apodera de ella en su potencial infinitud.

Claro que este apropiarse del discurso ficcional es otra cosa que el apropiarse de lo que decimos realmente en las circunstancias de nuestro vivir. La relación de estas apropiaciones es analógica. No obstante, representan en esencia el mismo impulso espiritual de autenticidad. Sabemos que el discurso narrativo ficcional no es, ni puede ser, discurso del autor sino de una persona imaginaria dotada de poderes perceptivos sobrehumanos. Estos poderes, como recordé en la primera sección de este análisis, hacen formalmente inverosímil, fantástico, al discurso novelístico, y por ello inapropiable para un sujeto real, y propio sólo de un hablante ficticio. Pero este discurso y su hablante, como creaciones imaginarias, pueden ser convencionales y como tales ajenos al autor. Y pueden ser originales y propios, expresión de la responsabilidad creadora del individuo escritor, que nunca es responsabilidad directa por las aseveraciones narrativas.

Pero existe, además, como posibilidad *interna* de la ficción, la inverosimilitud que deriva de la impropiedad radical, la desposesión absoluta, *en lo imaginario*, del discurso narrativo —o sea, la fantasía de un origen paradójico, indeterminado o contradictorio. Un discurso dicho por muchos o por nadie. ¿Quién dice la narración?[16] A veces, la fuente del discurso ficticio está bien determinada en el texto de la novela. Hay entonces una voz pseudoautorial o pseudotestimonial no problemática. Pero en otros casos no sabemos de dónde vienen las palabras, y el discurso narrativo emerge como un fantasma. En tal caso, el discurso es fantástico aun si carece de imposibilidades gnoseológicas.

En el *Quijote*, la paradoja del origen es formal, pero, como aclararé más adelante, no substancial. En la novela de épocas más recientes, en cambio, el vacío del origen es medular. Es muy difícil precisar la transición histórica que da lugar al discurso narrativo sin narrador. Se desenvuelve en la segunda mitad del siglo XIX e impera en la primera del XX. La narrativa

[15] Parece razonable pensar que lo nuevo y distinto es una consecuencia inevitable, no una meta, de la apropiación de sí.

[16] "¿Quién narra la novela?" preguntaba hace mucho Wolfgang Kayser, "Wer erzählt den Roman?", *Die Vortragsreise* (Bern: Francke, 1958), pp. 82-101.

www.cepchile.cl

modernista (en el sentido angloamericano de este término) presenta muchos ejemplos de este decir impersonal, que no viene de ninguna parte, que a lo sumo parece fragmento extraído de un texto, mucho más largo, de no se sabe quién, fragmento que por eso carece no sólo de justificación explícita y declaración de intenciones, sino también de motivación inmediatamente intuible[17].

Una vez desligado el decir narrativo de una persona narradora, emerge la posibilidad de un discurso que no es de uno sino de varios sujetos sucesivos o alternantes. Un texto como *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso, en el cual la voz y las voces son, sin ruptura de su continuidad, poseídas sucesivamente por subjetividades diferentes, a veces imprecisables, despliega ampliamente esta especie de fantasía discursiva, que, de modo incidental, pero significativo, se insinúa en el texto cervantino.

Si aceptamos la tesis que he propuesto, de que el discurso narrativo ficcional es constitutivamente fantástico por su imposibilidad gnoseológica, se deduce de ella, como ya señalé, que ningún ser real puede en rigor apropiarse de tal discurso. El creador de ficciones, en cuanto tal, deja oír voces, pero no habla, no asume esos discursos como propiamente suyos. Pero ¿qué si en el curso de la novela la voz es en algún momento asumida, *sin juego de autoficcionalización*, por el autor real? Éste puede designarse a sí mismo como el hablante de un pasaje o fragmento y puede carecer el pertinente fragmento discursivo de toda imposibilidad gnoseológica y llevar claras marcas referenciales que lo vinculan al autor real. Surge así para ulterior reflexión la pregunta acerca de la naturaleza de obras, como no pocas contemporáneas y del siglo recién pasado, en las cuales el discurso básico no es continuadamente ficticio: se configura, en parte, como ensayo, testimonio o historiografía, y así como discurso del autor real, y, en parte, recobra el desamarre imaginativo de la ficción. Parece haber aquí otro tipo de transgresión de las normas literarias tradicionales de la ficción sostenida e inequívoca[18]. Obras como *Niebla*, de Unamuno, no son ejemplo de lo que estoy considerando, pues en ella Unamuno crea un doble suyo *ficticio*, uno que puede tratar con su personaje en el mundo de éste. En cambio, sí lo son novelas-ensayo o biografías-novela como *El mal de Montano*, de Vila Matas, o *El inútil de la familia*, de Jorge Edwards. Hay, claro, en el *Quijote*,

[17] Hay motivación inmediatamente intuible, por ejemplo, cuando el texto se inicia como relación de un caso extraordinario, o como una confesión, o como la aclaración de circunstancias de un acontecimiento conocido, o como el relato de una vida individual, o la cuenta de sucesos de significación colectiva, histórica, etc. Es decir, cuando en el discurso encarnan notoriamente formas genéricas preliterarias, tipos reconocibles de acciones comunicativas.

[18] Anticipado posiblemente por la vieja épica religiosa y otras formas en este sentido fronterizas.

www.cepchile.cl

una mínima anticipación de este entrecruce, pues se alude allí al real escritor y soldado Cervantes, y ante todo en el prólogo ficcionalizante.

En el *Quijote* se insinúa claramente esta potencial desubicación del discurso ficcional, su no estar limitado a un origen en una subjetividad precisa[19]. Pero ello es, eso sí, en esta obra, como anticipé, un rasgo marginal, más formal que substantivo, pues el estilo de la dicción narrativa básica es uno a través de la larga obra y contradice así a la lógica formal de las fuentes escriturales que harían del texto un palimpsesto: la voz narrativa del Quijote es, con mínimas excepciones (presuntas citas directas del texto de Cide Hamete), consistente y personal, y la sentimos del todo dueña de su discurso, tanto así que muchos tienen a esta voz ficticia por la voz de Cervantes[20]. Es ciertamente una voz de Cervantes, una voz imaginada por él, pero no la suya en el sentido fundamental en que cada uno de nosotros es normalmente dueño de lo que en su voz dice[21].

¿Pero no habla, podemos preguntarnos, Cervantes mismo, directamente, al menos en sus prólogos o dedicatorias? Dejando de lado los conocidos problemas que presenta en este respecto la dedicatoria de la Primera Parte del *Quijote*[22], el Prólogo a ésta tampoco deja de ser pertinente a nuestro tema, pues por un buen trozo de él se ficcionaliza Cervantes a sí mismo en diálogo con un anónimo "amigo", cuya voz el autor real usurpa, si no del todo, en gran medida, para satirizar usos literarios de la época[23]. Para colmo:

[19] Tampoco esto, es claro, afecta a la validez irrestricta de las afirmaciones miméticas, a menos que el discurso narrativo ficcional básico adquiera visos de discurso de un personaje creíble, se reduzca así a las limitaciones humanas —con lo que gana en verosimilitud, pero pierde su credibilidad lúdica absoluta, lo que rige *a fortiori* para la voz del autor real.

[20] Podemos decir que la evidencia lógico-formal (que implica un discurso narrativo de origen plural, polifónico e incierto) es contradicha por la evidencia fenomenológica de sólo una voz y de la presencia personal de un narrador continuo y reconocible. Y, estéticamente, la intuición fenoménica pesa más.

[21] La pregunta: ¿Quién habla? (o ¿Quién escribe?), sencilla en un sentido usual, se complica pronto para la reflexión. No puede siempre decirse que *habla* simplemente el que produce la voz pertinente o que *escribe* quien mueve la pluma u oprime las teclas. Puede tratarse de dictados o recitaciones. El hablante es el que *responde* por lo dicho, el que ha hecho suyas esas palabras. Problema aquí es que parece haber grados y modos de hacer suyo lo dicho. Se habla a veces ligeramente, no seriamente. O como considerando el sentido de una sentencia, sin afirmarla. Nos importa saber quién habla, qué autoridad tiene en la materia (experto, testigo, observador honesto, reflexivo, atolondrado, prejuicioso, etc.), con qué grado de seriedad se expresa, etc. La tesis postestructuralista de que todo texto es de origen imprecisable, impersonal, y de significado abierto, proliferante, siempre excesivo, absolutiza evidencias parciales, de otro orden de la realidad lingüística.

[22] Su estar en gran parte hecha (por los impresores, piensa Francisco Rico) con frases sacadas de la dedicatoria de Fernando de Herrera de su edición de las obras de Garcilaso. Véase, de F. Rico, "Historia del texto", en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes (Barcelona: Crítica, 1998), pp. cxcii-ccxlii.

[23] La relación, por otra parte, entre la figura semificcional del prologuista y la del narrador ficticio de la novela es, me parece, muy difícil de precisar.

www.cepchile.cl

esta sátira es convencional, no es algo que Cervantes posea con la hondura de la originalidad —lo que se advierte notoriamente en el ataque contra los libros de caballerías, condenación que ya se repetía por un siglo y era, para un público medianamente culto, superflua, a más de no expresar el conjeturable sentir de Cervantes, mucho más diferenciado, acerca de esos libros. Aquí, como en no pocos otros lugares, deja Cervantes que el lugar común tradicional y mostrenco usurpe su voz real o ficcionalizada o sus voces ficticias de autoridad. Podemos ver en tales condescendencias y aparente abandono una estrategia para la relación con sus lectores, a los que quiere captar en el terreno de ellos para luego irlos llevando al suyo. Casi siempre oculta Cervantes inicialmente su originalidad, disimulando su hondura con la máscara de los géneros, tipos y opiniones vigentes[24]. Es esto lo que da a Cervantes el aspecto de un escritor "popular", lo que sin duda también es, aunque sólo en la capa exterior de su obra. La tan mentada ambigüedad cervantina (o lo que Américo Castro calificaba de hábil hipocresía) se muestra muy centralmente en este punto. Creo que el fenómeno de las usurpaciones y desapropiaciones de la voz tiene relación con su método básico de múltiples planos de imagen y significación.

Concluyo, pues, que es posible discernir varias formas de discursos narrativos inverosímiles en el grado de lo fantástico, propios de la literatura como creación de la imaginación artística. Me he detenido en la fantasía narrativa fundamental y tradicional del discurso gnoseológicamente inverosímil —llevado a extremos, paradójicamente, por el realismo moderno. He insinuado luego la caracterización de otros tipos de fantasías lingüísticas: el discurso poseído alternativa o sucesivamente por sujetos diversos, almas transmigrantes que se apoderan de una voz (*El obsceno pájaro de la noche*); el discurso carente de origen, no provisto de marcas intrínsecas de subjetividad identificable (esta forma ficcional es corriente en la narrativa "modernista", en el sentido, como advertí, en que usa este término predominantemente la crítica de lengua inglesa); y finalmente, el discurso ontológicamente ambiguo, real-ficticio, en que habla el autor real y luego, sin solución de continuidad, su doble ficticio. (Di como ejemplos *El mal de Montano* y *El inútil de la familia*). Creo que hay otras variedades de la fantasía lingüística y que vale la pena intentar definirlas, como he tratado de sugerir, en referencia a los límites naturales del narrar real.

Como vemos, el tema de la verosimilitud o el realismo del narrar presenta una serie de cuestiones un tanto diferentes de las que presenta el de la verosimilitud o el realismo de lo narrado. □

[24] ¿No se nos presenta inicialmente a don Quijote como un hidalgo que se ha vuelto sencillamente loco, y a Sancho como un rústico simple "de muy poca sal en la mollera"?

www.cepchile.cl

EL CAPÍTULO IX DEL PRIMER *QUIJOTE*

Jorge Guzmán

El Capítulo IX del *Quijote* —sostiene Jorge Guzmán en este artículo— es el momento textual en que aparece por primera vez el "verdadero" autor del libro, Cide Hamete Benengeli. Este autor es una personificación de una característica de toda imitación de vidas humanas: que carecen de la posibilidad de negar cabalmente, es decir, carecen de un "no" pleno y por lo tanto no rigen en ellas los principios lógicos. Por eso, para controlar su narración, Cervantes inventó el narrador personal. Pero no bastó el invento. Las incoherencias e inverosimilitudes siguieron en el *Quijote*, y siguen en toda novela.

JORGE GUZMÁN (Santiago, 1930). Ph. D. en literatura, State University of Iowa. Fue profesor de literatura en la Universidad de Chile entre 1961 y 1995 y profesor visitante durante algunos períodos en varias universidades norteamericanas (Indiana University, University of Illinois, Iowa y Michigan). Autor de los ensayos *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor* (1963; 2da edición, DEH, 1980); *Diferencias latinoamericanas* (Santiago, Centro de Estudios Humanísticos, 1984); *Contra el secreto profesional: lectura mestiza de César Vallejo* (Santiago, Editorial Universitaria, 1991), y *"Tahuashando": Lectura mestiza de César Vallejo* (segunda edición de *Contra el secreto profesional*, con adiciones y correcciones, Santiago, LOM, 2001). Entre sus novelas están *Job-boj* (Seix Barral, 1968, 1970). Su novela *Ay, mama Inés* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1993, 1995) obtuvo en 1994, entre otros, el Premio Academia de la Lengua (novela), 1994. En 1999 publicó *La ley del gallinero* (Editorial Sudamericana, 1999), y en 2003, *Cuando florece la higuera* (Barcelona: Debate), por la cual recibió el Premio Jaén de Novela 2003, patrocinado por la Fundación Caja de Granada.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Si me lo hubieran pedido como antiguo cervantista o "quijotista", no habría aceptado la invitación a colaborar en este número de conmemoración de la fecha oficial de la primera edición del *Quijote*, 1605 (que realmente se imprimió a finales de 1604). Demasiada agua ha pasado bajo mis puentes desde que me alejé de la lectura técnica de textos como ejercicio personal y cambié la profesión de académico por el juego de contador de historias. Y mucha más agua, por cierto, desde, pongamos, los dichos de don Marcelino Menéndez y Pelayo sobre el tema cervantino hasta los de Félix Martínez Bonati en su definitiva lectura fenomenológica de la novela (*Don Quijote y la poética de la novela*, 2004). Mirando desde mi estancia actual de escribidor de ficciones, creo que pueden ser de algún interés, especialmente para novelistas que principian, algunas consideraciones sobre un momento del desarrollo y creación de esta novela, que algunos han entendido como la primera moderna y otros de otras maneras, pero con la cual, sin duda, algo empezó en la historia de la narrativa o quizá algo ocurrió por una sola vez.

Tal como yo lo entiendo, lo que inventó Cervantes, laboriosamente, fue el artificio narrativo que les permitió a los autores que vinieron después, escoger una multiplicidad de maneras de controlar la máquina productora de historias. Pero, como suele suceder, el momento inaugural fue el más brillante de la serie y el de mayor riqueza estética. La más extendida y estudiada de estas maneras de control, por cierto, es el narrador personal y a menudo irónico de la novela moderna. Pero no es la única. He propuesto en otros años que Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, utilizó para ese mismo objetivo el español latinoamericano en una multiplicidad de dialectos. Creo que toda la Primera parte del *Quijote* contiene profusas huellas de la invención cervantina, y más que nada, abundantes pruebas de la conciencia narrativa que fue desarrollando el autor hasta llegar a la plenitud que le permite libertades y desenvolturas deleitosas de leer en la Segunda. En mi lectura la huella más señalada, y quizá la más importante, es la que el propio autor quiso incorporar en el Capítulo IX.

Agrego que el aniversario de la novela ha sido probablemente la dichosa ocasión de una edición nueva (2001) al cuidado de Francisco Rico, sin duda definitiva, que viene a poner en un solo volumen el material narrativo de los doce tomos anotados que me alegraron hasta ahora en la póstuma de Rodríguez Marín de 1947, cuyas notas, sin embargo, seguiré disfrutando como una sabrosa conversación sobre la España del Siglo de Oro.

www.cepchile.cl

El capítulo IX

Desde siempre me produjo extrañeza el Capítulo IX de la Primera parte. En mis lecturas tempranas no me gustaba la brusca interrupción del combate entre el Caballero y el Vizcaíno, ocasionada, como se sabe, porque junto con el Capítulo VIII se termina el manuscrito que hasta el momento seguía el que creíamos autor, quien ahora nos cuenta varias cosas: la pérdida de la fuente, el hallazgo casual del resto de la "verdadera historia" en el Alcaná de Toledo, pero en árabe y con un autor que se llama Cide Hamete Benengeli. Estos cartapacios originales, Cervantes (ahora personaje de la narración) los compra en medio real, y contrata su traducción con un "morisco aljamiado" que la completa en un mes y medio de trabajo, alojado en casa del encargante, al precio de "dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo". Padecí la interrupción y los datos que la componen y que son irrelevantes para la historia central, hasta que, ya estudiante de literatura, empecé a enterarme de lo mucho que los sabios tenían para decir sobre los componentes de ese Capítulo IX. Y con eso pasé de la desgana al interés y a la curiosidad. Sin embargo, los innumerables comentarios y explicaciones de los más mínimos componentes de la interrupción, leídos en notas, artículos y libros, no me hicieron más capaz de solucionar la extrañeza que me suscitaba el Capítulo IX. Adelanto que he tenido que leerlo desde el punto de vista de un contador de narraciones para terminar por ofrecerme a mí mismo una comprensión que me satisface y me sirve.

En otras palabras, en los muchos años que van desde las notas de Rodríguez Marín a las de Rico, no me han persuadido las lecturas que conozco de la aparición de Cide Hamete Benengeli más la del traductor, ni tampoco las lecturas de la participación de Sancho Panza en la aventura de los frailes de San Benito, primero, y en la conclusión de la del Vizcaíno después. Como todo el mundo sabe, en el Capítulo VIII arremete don Quijote contra dos religiosos a quienes cree raptores de unas señoras que van en un coche. Uno de ellos, por escapar de la acometida furiosa del caballero, se deja caer de su mula al suelo, y el otro escapa taloneando desesperadamente a la suya. Sancho se precipita sobre el fraile caído y se pone a quitarle los hábitos, que entiende ser el botín que a él corresponde de la batalla en que acaba de triunfar su señor. En eso llegan dos mozos de los frailes y evitan el despojo del caído con mucha violencia: "arremetieron con Sancho y dieron con él en el suelo, y sin dejarle pelo en las barbas, le molieron a coces y le dejaron tendido en el suelo, sin aliento ni sentido." Don Quijote, en tanto, está pidiendo a las señoras que ha salvado de los benitos raptores que regresen al Toboso a contarle la hazaña a su señora Dulcinea. Pero a un

www.cepchile.cl

escudero de las señoras, el Vizcaíno (que se llama Sancho de Azpetia), lo enfurece la petición del caballero "salvador". Lo increpa, recibe respuesta, y deciden pasar de los insultos a los hechos. Sin embargo, la narración se corta precisamente cuando los dos contendientes van a trenzarse en duelo, porque según nos enteramos recién, el que narraba la historia no era propiamente su autor, y aquí se le han acabado los escritos donde encontraba su material. Comenta la nota de la edición de Rico: "la interrupción del relato para suscitar el interés del lector, recurso literario frecuente en los libros de caballerías y en poemas épicos, es utilizada por C. con intención jocosa". No me lo parece. Aquí el suspenso no es jocoso en absoluto. Al revés, detiene el desarrollo de una escena realmente divertida, compuesta por una de las frecuentes equivocaciones del caballero, más la codicia de Sancho, más el enrevesado discurso y la furia infantil del Vizcaíno. Lo que al lector se le suspende en el capítulo IX es precisamente la risa que le suscitaba el VIII: nadie puede reírse leyendo el casual encuentro de los cartapacios de Cide Hamete y los detalles de la traducción. ¿Por qué interrumpió la risa el autor? Me parece que por varias razones. La más ostensible: para poder continuar la narración y la risa. En efecto, cuando el cuento del duelo retoma su curso en el mismo Capítulo IX, vuelve tranquilamente la graciosa mezcla de sensatez y demencia del caballero, más las inocentadas codiciosas y divertidas de Sancho. Es decir, sigue la acción y vuelve la risa. Y en el Capítulo X, viendo a su amo victorioso, Panza "se hincó de rodillas delante dél y, asiéndole de la mano, se la besó" y le pidió que le diera el gobierno de la ínsula que acababa de ganar en esa "rigurosa pendencia".

¿Qué hubiera sucedido de continuar directamente la serie de acontecimientos jocosos del Capítulo VIII? Imaginemos que falta en el libro la pérdida de la fuente y también los pormenores del encuentro y traducción del original árabe. Hubiera ocurrido entonces, inmediatamente: el golpe del Vizcaíno sobre el hombro izquierdo de don Quijote, llevándole la armadura de ese lado y media oreja, lo que le ocasiona una furia descomunal y motiva el espantoso fendiente de su espada que no hiende al Vizcaíno, porque lo detiene la almohada en que se escuda, pero lleva fuerza suficiente para terminar con él derribado de su mula y echando sangre por boca, oídos y narices, lo que tranquiliza al vencedor y le permite mostrar su magnanimidad: acepta la promesa de las aterradas señoras de que su derrotado escudero se presentará ante doña Dulcinea para ponerse a sus órdenes. Todos estos acontecimientos no pueden haber durado más que unos pocos minutos. Pero entre el comienzo del combate y su término, el lector ha sido llevado al Alcaná de Toledo, muy lejos del escenario del combate, se ha informado de cuánto costó la traducción de los cartapacios árabes y del

www.cepchile.cl

mes y medio que le tomó completarla al traductor. Por eso, cuando la novela regresa a la pelea, el lector no tiene ninguna dificultad para seguir disfrutando la historia, a pesar de la descomunal inverosimilitud de que Sancho, a quien le han arrancado a tirones las barbas y han dejado desmayado y sin respiración a patadas, se haya recuperado en unos segundos y esté apenas lastimado y ni siquiera piense en su daño. "Ya en este tiempo se había levantado Sancho Panza, algo maltratado de los mozos de los frailes, y había estado atento a la batalla de su señor don Quijote, y rogaba a Dios en su corazón fuese servido de darle vitoria y que en ella ganase alguna ínsula de donde le hiciese gobernador, como se lo había prometido". Y en efecto, viéndolo triunfante, le pide la ínsula de rodillas y con beso de vasallaje en la mano.

Sin el intermedio del Capítulo IX, se habría roto bruscamente el pacto de credibilidad que había establecido sólidamente el autor narrador con el lector en los ocho capítulos anteriores, y con eso se habría hecho imposible la continuación del libro. Todas las instancias previas al Capítulo IX se le han entregado al lector asegurándole que está disfrutando la verdad de la historia de don Quijote, que se contrasta con la patraña de las novelas de caballerías. Por lo demás, el libro entero, en sus dos partes, está dominado por la intención manifiesta de constituirse en el lugar en que reine la verdad cotidiana sobre la patraña caballeresca. El Prólogo de la Primera parte deja en duda qué quiere decir el juicioso consejero y amigo cuando juzga que "Sólo tiene [el autor] que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere". Y ya en la novela misma, el propio autor narrador introduce una precisión al considerar poco importante no saber cómo se llama realmente su personaje, porque "eso importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la *verdad*". Esto es lo distintivo que esta novela se atribuye a sí misma, la "verdad", palabra que precisa considerablemente la intención autorial, porque se constituye en el opuesto de la "patraña" caballeresca. La vuelve a usar el autor narrador cuando don Quijote cabalga narrando su primera salida y dice en estilo caballeresco que va "por el antiguo y conocido campo de Montiel". La voz narrativa confirma "Y era la *verdad* que por él caminaba". Creo que otros momentos textuales, especialmente el elogio de *Tirante el Blanco* en el escrutinio (I, vi), especifican esta "verdad": "por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen". La intención que quiere controlar la narración está orientada por la oposición verdad/patraña, que sería largo especificar en

www.cepchile.cl

detalle, pero cuyo contenido puede describirse gruesamente diciendo que el discurso del autor narrador más los diálogos de los personajes del mundo de don Quijote son los portadores de la "verdad", que claramente consiste en hacer que dominen en la narración las mismas objetividades que rigen las vidas humanas corrientes, mientras los dichos y hechos caballerescos de don Quijote portan la patraña. En eso se nos ha dicho que consiste el libro y eso es lo que estamos leyendo y nos produce disfrute literario.

Por lo tanto, la inverosimilitud de la historia de Sancho en el Capítulo X habría descalabrado la retórica que hasta ese momento sostenía el proyecto narrativo. El lector no habría podido tolerar que ya con un marco de instrucciones de lectura perfectamente establecido, se le contaran unos acontecimientos que lo destruían y que son relativos a uno de los dos personajes centrales de la obra, los que se mueven por el mismo mundo cotidiano en que se mueve el lector. De aquí la necesidad del artificio del suspenso.

Lo que me parece haber visto Cervantes al caer en esa inaceptable pérdida de la credibilidad del relato, es que cuando se trata de narrar, no basta con tener el propósito general de mantenerse en la "verdad". Hay que desarrollar maneras técnicas de conseguirlo. Y además, para el caso de este narrador irónico y humorístico, se puede (y quizá se debe) reconocer ante el lector implícito que la tarea no siempre se cumple, lo cual, paradójicamente, aumenta la eficacia de la intención narrativa de mantenerse en la "verdad", porque aumenta la complicidad risueña entre autor narrado y lector.

La restricción religiosa

Al autor narrador manifiestamente no le gusta la inverosimilitud de los libros de caballerías. Quiere contar sólo cosas que puedan ocurrirles a hombres como nosotros, no a semidioses ni a héroes míticos o fantásticos. Pero en este Capítulo IX queda claro que la tarea le empezó a resultar más difícil de lo esperado. Y esto, a nuestro juicio, porque se impuso otra restricción que no podía hacer parte de sus declaraciones expresas, pero que resulta en una conspicua ausencia en su narración. Estoy entre los que creen que el *Quijote* es un libro plenamente laico. No obstante haber sido escrito en el opresivo clima religioso de la España de la Contrarreforma, por un católico ferviente y militante, en el país más agresivamente católico entre todos los de Europa, las acciones del *Quijote* transcurren en un tiempo y un espacio cabalmente desacralizados. El calendario sacro que organiza el tiempo en el mundo católico, empieza cada año con el Carnaval, sigue con la

www.cepchile.cl

Cuaresma, y culmina en el Viernes Santo, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección. Estas celebraciones mantienen la vigencia del tiempo sagrado en que vivían los españoles contemporáneos de Cervantes, y están completamente ausentes del libro. Es verdad que la acción transcurre en un solo verano y que eso deja fuera necesariamente la época de primavera en que se mueven esos hitos sagrados. Sin embargo, pienso que cabe preguntarse cuál pueda ser la razón novelesca de ese verano anormalmente largo en que el autor del *Quijote* obliga a caber las muchísimas aventuras del personaje. No pueden ser, creo, razones puramente estéticas, porque es fácilmente imaginable que un cambio de estación hubiera aumentado las posibilidades narrativas. Y una de las razones que se me ocurren es precisamente la determinación autorial de alejar lo más posible su ficción del calendario sacro: ni demasiado cerca de la Pascua de Resurrección ni tampoco de la Pascua de Navidad. El tiempo del *Quijote* no está regido por ningún dios. Es sólo el sucederse de los días y las noches, del dormir y despertarse, del cansarse por los caminos y descansar, del tener hambre, o calor o sed, del acontecer plazos humanos dependientes de promesas, o compromisos o locuras.

Ciertamente que por el libro andan religiosos de diferentes cataduras y que algunos de los personajes declaran ser creyentes, rezan, se persignan. Pero el mundo narrado no está organizado por la creencia, y las acciones de los personajes tienen motivaciones y resultados ajenos a la organización religiosa del mundo.

Habiéndose prohibido el autor narrador permitir que la religión organizara su mundo, había renunciado con eso a un elemento de control sobre las acciones ficticias que venía usándose desde la Antigüedad y que si bien no eliminaba la posibilidad de que ocurrieran acontecimientos imposibles o improbables en esas imitaciones, la aminoraba grandemente. Agréguese a esto que poniendo las acciones bajo la tutela de los dioses o de un dios único, se habían constituido sólidamente géneros con reglas objetivas que facilitaban la empresa de los autores. Las narraciones que forman el *Antiguo Testamento*, por ejemplo, están dominadas y facilitadas por el objetivo general de presentar la relación entre Jehová y el pueblo de Israel. El mundo de la épica griega y la tragedia está también organizado por las dispersas y a veces contrapuestas voluntades de los dioses olímpicos. El de la épica cristiana, por la voluntad de un Dios único que les da sentido y límites a las acciones del héroe. Al renunciar, pues, a la presencia de la religión como organizadora de su mundo ficticio, el autor narrador del *Quijote* perdía una posibilidad probada y codificada de controlar su narración.

www.cepchile.cl

La limitación moral

Esa limitación implícita que se pone el autor narrador no es la única. También renuncia a la posibilidad de hacer que sea la moralidad quien presida la presentación de las acciones. Es posible que esta renuncia provenga en buena parte de la otra. Que por no admitirse la influencia expresa de una religión en el mundo narrado, eso impida también que se utilice la moral para dar sentido a los objetos y acciones ficticios y determinarlos. Como sea, es un hecho que el autor narrador del *Quijote* presenta a sus personajes con manifiesta neutralidad. Tanto, que cuando por un momento olvida esta restricción y toma partido, desconcierta al lector, como es el caso en que sin ningún motivo literariamente justificable, se arranca con un vituperio contra el "grave eclesiástico" que parece ser director espiritual de los duques (II, xxxi).

Desde el lado de la recepción del libro, apunta a esta misma ausencia de un control moral de las acciones, el hecho de que hayan sido necesarios siglos de lectura y de evolución ideológica para que se especule acerca del carácter moral de los personajes, y que recién hoy se dude de que sean efectivamente buenos algunos que desde siempre fueron aceptados como modelos de bondad o a lo menos, nunca se pusieron en duda sus motivaciones. Es el caso entre otros del Cura, a quien ya no todos entienden como portador de sensatez bondadosa, o de Anselmo (el personaje de "El curioso impertinente"), cuya posible tendencia homosexual nunca antes se postuló. Pero se piense sobre ellos y sobre algunos otros lo que se quiera en el terreno de los valores éticos, parece indudable que el *Quijote* no está elaborado a partir de una concepción moral de la realidad que les dé sentido a las acciones de los personajes. Antes a la inversa, todas ellas producen una atmósfera de ambigüedad valórica que les da la misma problematicidad y espesor existencial que tienen las acciones de los hombres reales.

Una novela que acepta regirse por el orden religioso y moral

Otro libro, el *Guzmán de Alfarache* (1599), prácticamente contemporáneo del *Quijote*, me parece documentar lo que ocurría cuando un autor se proponía narrar vidas de hombres como nosotros, es decir, ocuparse de la verdad cotidiana, sin las restricciones que se impuso Cervantes. El éxito de esta novela picaresca fue inigualado en su tiempo. Tuvo 23 ediciones antes de 1605. Se lo considera la novela picaresca paradigmática, la culminación del género que había iniciado medio siglo antes *Lazarillo de Tormes* (1554).

www.cepchile.cl

Lo mismo que *Lazarillo*, el *Guzmán* tiene la intención de presentar ante el lector la vida cotidiana de hombres como nosotros. Y lo consigue. Pero frente a la básica bondad que trasparenta la narración de Lázaro, el *Guzmán* está impregnado de amargura, cinismo, desesperanza, conciencia incesante del carácter pecador de los hombres, es decir, conciencia postridentina. Y en lugar de la refrescante crítica a los malos clérigos que tenía *Lazarillo*, el *Guzmán* ofrece una visión en que el bien está representado por algunos eclesiásticos (por ejemplo, el bondadosísimo cardenal que acoge en Roma al pícaro y trata, sin éxito, de llevarlo a la buena senda), pero que son un fenómeno excepcional en el mar de suciedad moral en que consiste el mundo narrado. El libro ha sido leído por algún crítico como teniendo su fundamento ideológico en la relación entre la gracia y el libre albedrío. Y cualquier lector puede ver por sí mismo que el autor narrador organiza el mundo a partir de la religión católica postridentina, contraria esencial del espíritu renacentista y de su esperanzada y dichosa visión religiosa y moral del mundo. El peso restrictivo de la ideología española de la Contrarreforma es lo que le sostiene al sevillano su narración, que él subtituló "Atalaya de la vida humana". En otras palabras, a diferencia de Cervantes, que quiere librarse de los constriñentes tradicionales que pesan sobre la narración, Alemán consigue el control de la suya poniendo en obra la opresiva estructura ideológica de la Contrarreforma, muy ajena al espacio libérrimo del narrar cervantino. El caso es de notarse, porque Alemán y Cervantes son rigurosos contemporáneos, y sus libros también.

Efecto de la autolimitación cervantina

Desde hoy parece indudable que estas limitaciones que se autoimpone el autor narrador, la de no utilizar la religión como sentido y marco de su relato ni tampoco la moral, tenían que producirle problemas que nunca habían acuciado a los autores con la severidad que a él.

No me parece que la dificultad que se le presenta a Cervantes al narrar los acontecimientos relativos a los frailes benitos, al Vizcaíno y a Sancho, provenga solamente de que en el *Quijote* aparezca el propósito de narrar con "verdad" la vida cotidiana de hombres que sean como nosotros, ni más altos, ni más bajos. Lo que a mi entender le produce las dificultades es que sin la religión y la moral, se pone en juego una característica de las imitaciones literarias de acciones que ya había aparecido en el horizonte del presentar acciones ficticias casi dos milenios antes, con Aristóteles, pero nunca con tanta persistencia ni tanta fuerza como al imponerse las restric-

www.cepchile.cl

ciones con que se autolimita el *Quijote*. Por cierto que tales restricciones pueden verse a mejor luz como liberaciones. Sin los dioses y la moral para constreñirla, la máquina narrativa puede funcionar, se diría, plena, libremente.

Creo que un exceso de esa libertad ocasionó las dificultades de la narración que determinaron la elaboración del Capítulo IX. Sin los constrictivos externos de la religión y la moral, que fueron los mayores —aunque no los únicos— en las narraciones anteriores al *Quijote*, la máquina narrativa arriesga producir imágenes o secuencias de imágenes inaceptables por disparatadas, o por incoherentes o por radicalmente incomprensibles.

El Capítulo IX, pues, guarda huella de un problema que le acentuó la modernidad a las narraciones y que, hasta donde sé, Miguel de Cervantes fue el primer escritor en encarar y solucionar con cabal conciencia de lo que hacía, pero que ha seguido hasta hoy apareciendo frente a los narradores en trance de escribir y frente a sus críticos. Y esto porque cada narrador moderno tiene que volver a planteárselo cada vez que se propone empezar un nuevo libro, y todo crítico serio debe también adoptar decisiones de lectura relativas a lo mismo cada vez que se aboca a entender una nueva novela.

El problema proviene de una característica del discurso narrativo que hoy día puede enunciarse fácilmente, pero que en tiempos de Cervantes sólo una intuición portentosa habrá permitido enfrentarla y solucionar los problemas que les ocasiona a los narradores. Puede enunciarse de la siguiente manera: las secuencias de objetos y situaciones en que consisten las narraciones no tienen en sí mismas componentes que permitan controlarlas internamente de tal manera que produzcan sólo imágenes y secuencias de imágenes que estén regidas por la lógica y la experiencia.

La razón no es muy fácil de ver, pero es simple: a la narración le es imposible el uso pleno del adverbio "no", ese mismo que se utiliza en lógica o que, transformado en el número 0, usan los matemáticos. Por cierto que la palabra "no" es de frecuente ocurrencia en cualquier narración, pero es rara en el discurso del narrador y jamás tiene valor cabalmente negativo. Es decir, siempre implica una afirmación. Contar que un personaje *no* hizo algo, implica que debió haberlo hecho o que se temía que lo hiciera o que regularmente lo hacía, o alguna otra cosa que el lector pueda representarse como existente en el mundo narrado. De la misma manera, describir un objeto o un personaje negando alguna característica o estado, sólo puede tener sentido para indicarle al lector que le importa saberlo si quiere entender cómo es el objeto o el personaje y qué lugar ocupa en el desarrollo de la acción. La carencia de "no" pleno se ilustra en lo que se cuenta de Alejandro Dumas,

www.cepchile.cl

que inventó una vitrina donde iba poniendo figuritas que representaban a cada personaje y sacándolas cuando morían, con lo cual solucionó el riesgo de que volviera a ocurrirle lo que le había sucedido una vez, que fue reincorporar inadvertidamente a la acción a un personaje que había muerto en algún momento anterior. Es decir, que en el acto de estar narrando, ni siquiera para el autor histórico de una novela el "no" radical que significa la muerte funciona plenamente.

Se habrá notado ya que al caracterizar así la narración, viene a resultar semejante a la conocida concepción de Freud según la cual las leyes de la lógica, especialmente la de contradicción, no son válidas para el Ello, que en él pueden existir juntos impulsos contradictorios sin neutralizarse ni excluirse y que no existe allí nada asimilable a la negación. Esta característica la experimentamos todos diariamente en los sueños. Allí nos encontramos con personas que identificamos como las mismas que conocemos en la vida vigil, pero sabemos al mismo tiempo que son otras, es decir, el principio de identidad no rige el ámbito onírico. Aparecen en él gentes muertas mucho tiempo atrás, es decir, la negación no existe. Volamos tranquilamente por nuestros propios medios, lo que es contrario a las leyes de la experiencia. Somos testigos de francos dislates como que el demonio (entidad en quien no creemos) se transforme en una damajuana que ladra. El inconsciente no está regido por el principio de identidad ni por el de contradicción ni por el del tercero excluido, porque no conoce la negación plena, indispensable para que ellos tengan vigencia. Si en un sistema significativo no existe el "no" cabal, equivalente al cero matemático, ni la identidad puede existir, ni la contradicción, ni puede desaparecer nada que alguna vez estuvo en el sistema. Si se quiere introducir constrictivos que permitan imitar creíblemente el mundo en que estas realidades existen, hay que inventarlos, desarrollar algún artificio técnico, que puede ser tan simple como la vitrina de Dumas o muchísimo más complejo.

El problema de imitar acciones no es nuevo

Que esta característica de las imitaciones de acciones humanas mediante el lenguaje no es nueva y no depende de que los autores quieran contar asuntos relativos a las vidas cotidianas, lo prueba el conocido pasaje de la *Poética* de Aristóteles en que se les muestra a los que quieren hacer tragedias la necesidad de que atiendan a la posibilidad y la probabilidad de lo que presentan. El famoso pasaje 60b26 de la *Poética* se había leído siempre como que Aristóteles habría dicho que era preferible presentar en la

www.cepchile.cl

tragedia una acción o una cosa probables aunque imposibles más bien que unas posibles, pero improbables. Este juicio no sirve en esa forma para leer nuestro Capítulo IX. Recién en 1967 Gerald Else, en su definitiva lectura del pasaje, produjo un sentido que creo hubiera sido del gusto de Cervantes. Según Else, el consejo a los poetas (hacedores de tragedias, es decir, de argumentos) es que han de manejar cosas o acontecimientos —en cuanto pueden ser posibles o imposibles— de manera que los materialmente imposibles en sí mismos se hagan probables al lector o espectador, y que los materialmente posibles en sí mismos, no se hagan improbables. La idea sirve cabalmente a la comprensión de nuestro capítulo.

La invención de Cide Hamete

No parece que pueda caber duda de que justamente cuando se le ocurrió la aventura de los frailes benitos correlacionada con la del Vizcaíno, Cervantes vio claramente lo problemático de escribir un relato con las características que él lo quería. Enfrentado a dos ocurrencias narrativas suyas que debe haber hallado graciosísimas y considerado coherentes con su concepción de sus dos personajes principales, se dio cuenta al mismo tiempo de que no podía presentárselas al lector en la secuencia que la narración requería, porque había ocurrido algo extraño. Tanto don Quijote como Sancho mostraban en la aventura de los frailes el carácter que el lector ya conocía y que a través de sus diálogos y acciones es la fuente de mucha de la gracia de leer. En efecto, el caballero vuelve a mal entender un acontecimiento caminero según el habitual esquema que le hace aplicar ideas caballerescas a sucesos de la vida cotidiana, y ataca a los frailes. Sancho confirma su carácter codicioso y crédulo en el intento de desnudar al fraile caído. En la pelea con el Vizcaíno, don Quijote vuelve a mostrar su natural colérico y su demencia caballeresca, y Sancho, otra vez, el suyo, codicioso e ingenuo, al pedir la ínsula. Lo que no funcionó, sin embargo, fue la credibilidad de la secuencia, porque el intento de despojo del fraile requería una solución rápida y violenta y la que conocemos funcionaba bien. Por otro lado, el gracioso pedido de la ínsula al término del combate con el Vizcaíno, era el remate natural de esa aventura, pero entre ambos acontecimientos simplemente no había tiempo suficiente para la recuperación verosímil de Sancho.

Lo que produce asombro es que un autor de esa maestría haya dejado la secuencia tal como la conocemos y haya intercalado el Capítulo IX como único disimulo de la incredibilidad. Se conduce como si quisiera ostentar lo precario de su solución. Dos "autores" son creados en ese capítu-

www.cepchile.cl

lo, Cide Hamete Benengeli y el traductor. Se conserva el narrador autor que ya conocíamos. He aceptado alguna vez que este último es el narrador de la novela moderna, y propuesto que su función es hacer aceptable la historia de don Quijote a los lectores. La introducción de Cide Hamete, a mi juicio, es la personificación de esa potencialidad de disparate que la falta de "no" pleno le ocasiona como una incesante amenaza a toda narración. La capacidad humana de producir analogías de la vida cotidiana mediante palabras me parece una de las mayores riquezas simbólicas del hombre, pero es, en último término, imposible de controlar del todo.

Que Cervantes se daba clara cuenta de lo que estaba haciendo, se ve, primero, en el mismo Capítulo IX en el comentario del autor narrador: "Si a ésta [historia] se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos". En otras palabras, el origen de esta narración es contradictorio con la intención autorial de contar una historia "verdadera", porque puede producir y produce contradicciones, quimeras, incoherencias, imágenes increíbles. Desde el lado de la patraña, se confirma la condición no verdadera de las analogías literarias de la realidad, pero aquí ironizando el descubrimiento con un chiste. A don Quijote "desconsolole saber que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas" (II, iii). El caballero teme también, pero desde el lado de la patraña. Lo altera la posibilidad de que el moro lo haya presentado eróticamente indecente. Desde ambos lados del mundo del libro se repite, pues, la misma idea: la más señalada característica suya es la de inventar embelecos, falsedades, quimeras. Lo cual es un claro reconocimiento de que las analogías conseguidas por medio del lenguaje simplemente no son definitivamente controlables. La diferencia es que el narrador autor atribuye a eso la posible falsedad de la narración, mientras que don Quijote teme no haya mentido el autor en punto a su conducta erótica impecable. La doble significación de la palabra verdad en el mundo cotidiano y en el de la patraña es una aplicación maestra de la inseguridad de los significados del lenguaje en el territorio de los juegos de la imaginación, que son los de la vida humana. La declaración del autor narrador ocurre justamente en el momento en que la mantención de la gracia de cada acontecimiento destruía la credibilidad de su relato y contradecía su intención de mantenerse en la "verdad". El pensamiento de Aristóteles en la lectura de Else funciona, pues, aquí de maravilla. Hay un narrador autoencargado de hacer creíbles las acciones que cuenta el libro, pero una intención significativa superior a la suya advierte a través de sus dichos que esa credibilidad no puede esperar mantenerse

www.cepchile.cl

sobre la base de una comprensión lógica de la palabra "verdad". Simplemente no hay manera de evitar que se encuentre en ella alguna cosa que contradiga la lógica que los lectores aplican cada día (principios de identidad, realidad, tercero excluido), o las leyes de la experiencia (la mortalidad, las limitaciones y necesidades del cuerpo, la forma de las relaciones humanas, etc.) o, cabe agregar, que nunca contradiga las objetividades de la cultura en que se produce y se lee. Es decir, hay aquí huellas claras de que el autor Cervantes se dio cuenta en este capítulo de que la tarea era sumamente difícil.

El desarrollo posterior del libro parece probar que terminó por considerarla imposible. Según los manejos textuales que ocasionó la mayor incoherencia del libro, el robo y reaparición del jumento de Sancho, parece haber razón para creerlo. Según las notas de Rico, en la segunda edición de Juan de la Cuesta, Cervantes hizo esfuerzos por corregir la incoherencia, pero con no muy buen resultado. Sólo en la Segunda parte, diez años después, aceptó plenamente la insoluble mendacidad del moro y en el Capítulo IV hizo a Sancho contar el robo del burro utilizando una idea narrativa de dos *Orlandos*, es decir, de dos libros patrañescos. No bastó, pues, la atención vigilante del autor narrador para imponerle la "verdad" al moro.

Creemos que la dificultad sigue hasta hoy, y que quizá la historia de la novela pueda entenderse como el interminable esfuerzo por encontrar técnicas de control sobre la máquina narrativa (sobre el moro mentiroso) para conseguir que sólo produzca análogos impecables de la vida humana. Hay que admitir, sin embargo, que no son pocos los novelistas que en alguna medida han renunciado a conseguirlo: Voltaire, Virginia Wolf, Selma Lagerlöf, García Márquez, Borges, Bioy Casares, Cortázar, entre otros.

La paradoja del narrador de vidas humanas

Decimos que en el Capítulo IX hay huellas de un comienzo: el de la conciencia del autor de que está haciendo algo nuevo, afectado por una dificultad que no había advertido hasta entonces. Repitamos que esa dificultad se vincula con el momento en que Cervantes quitó a los dioses, los héroes y su predicado social mayor, la moral, el control de la máquina narrativa para narrar vidas de hombres como nosotros. Se dio entonces cuenta de que necesitaba objetivar al narrador y darle atributos. Pero se le introdujo en el sistema un elemento extraño, que advirtió y reconoció en la Segunda parte: no consiguió hacer "verdadero" el acto mismo de narrar. Lo prueba Sancho comentando que le han dicho que el libro los tiene a él y a la

www.cepchile.cl

señora Dulcinea de personajes "con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió". A lo que don Quijote responde haciéndose cargo del problema de la "verdad" literaria y solucionándolo con una descripción: "Yo te aseguro, Sancho ... que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir" (II, ii).

El Capítulo IX contiene, a mi entender, el momento en que se identifica al narrador que había de heredar la novela moderna y en que al mismo tiempo se advierte que la máquina narrativa, suelta de sus anclas religiosas y morales, ha de estar para siempre buscando acceso al puerto de la lógica y la experiencia, al que jamás podrá llegar definitivamente, pero hacia donde siempre estará dirigiéndose.

El problema de imitar vidas humanas con palabras siguió

Digamos para terminar que una mirada, por ejemplo, a los carnets con que Flaubert trataba de dar solidez realista a sus narraciones nos dicen que el problema del Capítulo IX siguió actuando, y determinó que ese autor en trance de escribir *La educación sentimental*, consultara tratados de medicina para describir la enfermedad del hijo de la señora Arnoux, tomara cuidadosas notas de los terribles acontecimientos de París en el verano de 1848 en vistas a escribir su libro y que se documentara extensamente sobre las posibles maneras de acceder a París desde Fontainebleau en esos mismos días para describir el viaje de Frederic. Todo lo cual dice que este autor realista se dio trabajos de tipo científico, semejantes a los de un historiador, para controlar su narración. En otras palabras, la controló siguiendo el modelo de la ciencia. No del todo, sin embargo. En una nota de Pierre-Marc de Biasi a la edición de Classiques de Poche (2002), nos enteramos de que C. Gothot-Mersch señaló que, si se toman en cuenta las fechas de los acontecimientos históricos reales que la novela da como contemporáneos de la acción, resulta que Flaubert cayó en la enorme incoherencia cronológica de hacer durar dos años el embarazo de Rosanette, la amante de Frederic.

Pero también explica cosas más significativas para un interesado en escribir narraciones. Por ejemplo, la creación de una entidad ficticia descendiente del autor narrador y que ha recibido enorme atención crítica. Ciertamente que Henry James estaba enfrentado al mismo problema de controlar la narración cuando inventó su "lucid reflector" o "central intelligence", que resume su método de representar el mundo narrado mayormente a través de

www.cepchile.cl

los ojos de un personaje. Pero ciertamente que tampoco lo consiguió. La disputa entre los críticos, por ejemplo, sobre el sentido de *Otra vuelta de tuerca*, centrada en la confiabilidad nula o máxima de la institutriz narradora no ha terminado, que yo sepa, en décadas de desentendimientos. Y otro tanto pasa, aunque en menos grado, con casi todas sus narraciones y sus "lucid reflectors". Cervantes vio bien, el moro autor es para siempre mentiroso.

Observaciones finales

Mucho empezó en ese Capítulo IX de la Primera parte del *Quijote*. Y me parece que desde ahí puede comprenderse mucho de lo asombroso y lo nebuloso de la portentosa novela. Quiero terminar estas consideraciones con una observación que pertenece a las que yo mismo desapruebo como "disparos al infinito". Quizá no es la primera novela moderna esta maravilla de Cervantes. Pero ciertamente que, como notó hace muchos años Wolfgang Kayser, en ella nació el narrador personal. Y también nació alguna otra cosa que hizo a Henry Fielding, uno de los reconocidos creadores del género, poner en la portada de su primera novela, "Written in imitation of the manner of Cervantes". Sin embargo, lo que a mí me sacude a veces, en alguna de mis relecturas, es la sospecha de que esta inauguración de la modernidad narrativa en el *Quijote*, lejos de la religión y la moral, puede ser un fenómeno único, al que cada vez menos puedan aplicársele las nociones que caracterizan las narraciones, y que sólo por un afán historicista desmedido le aplicamos ideas de evolución o precursoría. No soy religioso, pero admiro algunos santos cristianos. Y creo que algunos (San Francisco de Asís, San Juan de la Cruz) son acontecimientos únicos en la no muy feliz historia de la devoción humana. Es sabido, por ejemplo, que San Francisco no era, propiamente, franciscano, que vivía de acuerdo a la estrictez de su propia regla, tolerado al margen de su congregación. Quizá el *Quijote* es, en medio de la opresión ideológica terrible de la España de la Contrarreforma, una explosión tardía de creatividad lingüística, que conserva toda la libertad, toda la inmanencia dichosa que el Renacimiento ofreció al hombre. □

www.cepchile.cl

LA RÚBRICA DE DON QUIJOTE
(O PARA FIRMAR HAY QUE ESTAR LOCO)

Cristóbal Alliende P.

En el capítulo XXV del *Quijote* de 1605 se encuentra un evento que la crítica cervantina ha pasado por alto. Don Quijote está con Sancho en Sierra Morena, a punto de hacer penitencia por su amada Dulcinea. Don Quijote redacta dos cartas, una dirigida a su imaginada señora, otra a su sobrina con el objeto de que ésta le entregue a su escudero unos pollinos. La primera carta lleva una firma previsible. Con la segunda surge un problema: Don Quijote no puede autentificar el mandato con su nombre, pues no tendría validez legal. Tampoco puede conceder abiertamente su identidad de hidalgo cincuentón de nombre Alonso Quijano. Sólo queda una solución: rubricar, no firmar, en el entendido de que uno y otro acto no eran lo mismo.
Para contextualizar e intentar demostrar la importancia que tiene la rúbrica que don Quijote estampa en Sierra Morena, en este trabajo se abordan también asuntos como el salario de Sancho y el episodio de la bacía o yelmo de Mambrino, más conocido como *baciyelmo*.

CRISTÓBAL ALLIENDE PIWONKA. Ph.D. en literatura, Boston University. Actualmente es académico en la Universidad Adolfo Ibáñez y en la Universidad Alberto Hurtado. También es columnista estable del suplemento Artes y Letras del diario *El Mercurio* de Santiago.

Vencido por la realidad, por España, Don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.
Jorge Luis Borges, "Parábola de Cervantes y de Quijote".

Introducción

En el prólogo de la Primera Parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* aparece una clara crítica a la falta de verosimilitud de los libros de caballerías, asunto que será recurrente a lo largo de toda la obra. La crítica, hecha por el interlocutor y amigo del prologuista, representa una preocupación latente hacia principios del siglo XVII, y se ubica en el centro de la gigantesca *máquina mal fundada* de los libros de caballerías, libros que, al momento de nacer el *Quijote*, ya llevaban varias décadas en decadencia, en tanto que la picaresca, con obras como el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, ganaba adeptos. Pero también existía conciencia de que no se trataba de un problema del género caballeresco, sino de su uso, especialmente en lo tocante a la plasmación textual de la realidad[1].

Una de las maneras que presenta el prólogo para superar las deficiencias de los libros de caballerías, es proponiendo un nuevo tipo de héroe, libre de artificios innecesarios y ajustado a la verdad, lo que se traduce en ésta, la "tan sincera y tan sin revueltas . . . historia del famoso don Quijote de la Mancha, de quien hay opinión por todos los habitadores del campo de Montiel que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos" (I, pp. 14-15).

Sin embargo, la impresión de verosimilitud en el prólogo, y en todo el *Quijote*, está siempre preñada de su contrario, de indeterminaciones y ambigüedades que ficcionalizan la historia. Demás está decir que inmediatamente después del prólogo de la Primera Parte, aparecen dedicatorias en honor a don Quijote: de la Celestina, del Lazarillo, de Orlando Furioso enloquecido, de Amadís y su escudero Gandalín, entre otros. Incluso aparece un diálogo metafísico entre dos caballos notables, Rocinante y Babieca. Los personajes ficticios que se dirigen a don Quijote no sólo convierten a éste en un componente más de la intención anticaballeresca general, sino además ridiculizan e invalidan cualquier componente aparecido en el prólogo que pueda haber sido tomado en serio.

[1] Con respecto a la recepción y crítica que los libros de caballerías tuvieron en tiempos de Cervantes, destaca el excelente estudio de Anthony Close *The Romantic Approach to 'Don Quixote': A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism* (Cambridge: Cambridge UP, 1978).

www.cepchile.cl

A pesar de que desde el comienzo del Primer Capítulo se marcan diferencias importantes con los libros de caballerías, subsisten las indeterminaciones, verdaderas cortinas de humo que relativizan el proyecto original de rescatar el género en cuestión y terminar con sus desviaciones que, en rigor, son características que lo definen. "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo . . ." (I, I, p. 25). La Mancha es un espacio reconocible para el lector español del siglo XVII, una zona pobre y despoblada que poco tiene que ver con el exotismo fantástico de la tradicional novela caballeresca o con la lejanía que representan para el lector español los espacios ingleses o franceses. Otro tanto sucede con el "no ha mucho tiempo", que se distancia de los libros de caballerías, ya que éstos transcurrían en tiempos inmemoriales. Otro tanto sucede con la edad del don Quijote, 50 años, que contrasta con la juventud de un Esplandián o de un Amadís. También sobresale el uso del "don" del protagonista, práctica que debió haber causado cierta confusión e incluso risa en los lectores del siglo XVII, pues este título de dignidad podía ser usado sólo por los caballeros y los estratos sociales superiores a ellos, no por los hidalgos, que no eran más que un tipo de aristocracia baja con derechos mínimos[2]. De hecho, hacia fines del siglo XVI, la clase de los hidalgos ya había perdido su función guerrera[3].

Lo interesante de esta permanente parodia de modelos preestablecidos, es que ella es a menudo ejecutada por quien la simboliza. Es decir, la misma parodia parece parodiar formas y figuras que ha aprendido con la lectura compulsiva de los libros de caballerías. Lo que permanece es la duda en cuanto al proceder de don Quijote: ¿el parodiado ejecuta su parodia consciente inconscientemente?

Este trabajo sólo se propone abordar esta última pregunta tangencialmente. La preocupación principal aquí es anterior a don Quijote o, más bien, envuelve a su origen y a los rastros que éste deja en el mundo imaginario del héroe. Porque en la base de don Quijote está su autobautizo, su capacidad casi ilimitada para nombrar y, con ella, transformar una realidad que no le sirve a su proyecto caballeresco.

[2] *Hidalgo* proviene de *hijo de algo*, que más tarde se simplificó en *hi de algo*.

[3] Hacia comienzos del siglo XVII, la clase de los hidalgos se encontraba de una situación curiosa, ampliamente conocida. Pertenecían oficialmente al último escalón de la aristocracia, por lo que, por lo general, no trabajaban; tenían alguna hacienda modesta y uno que otro lacayo. Como su función y roce social era mínimo, se caracterizaban por el ocio, el que en muchos casos derivaba en ocupaciones como la lectura. El surgimiento de la imprenta (mediados del siglo XV) les permitía a los hidalgos adquirir una pequeña biblioteca. Los libros de caballería fueron, hasta fines del siglo XVI, muy leídos por ellos y por todos los que habían perdido su rol guerrero.

www.cepchile.cl

Primero, el héroe convierte a un famélico rucio en Rocinante, luego se transforma a sí mismo, de Alonso Quejana, Quesada o Quijano en don Quijote de la Mancha. Finalmente, nombra y crea a Dulcinea del Toboso, hasta entonces Aldonza Lorenzo (I, I, pp. 28-29). Cada uno de estos nombramientos lleva consigo la conciencia de un antes y de un después. Don Quijote se nombra a sí mismo y a los otros como un niño que maneja una fórmula mágica. Todo lo que tiene un caballero andante es creado a través de un cierto determinismo onomástico, un cambio de substancia.

Con respecto a la fundación de su propia persona, don Quijote rompe la jerarquía social de su momento para inventar otra que le es útil para su nueva y disparatada empresa. Y sin embargo, su nuevo nombre, al igual que el de Dulcinea, conserva un elemento cuerdo, toda vez que se estrella con la alcurnia que requieren un verdadero caballero andante y su amada. Los nombres Quijote y Dulcinea contrastan con los topónimos la Mancha y el Toboso, que refieren a lugares reconocibles, pobres y sin encanto.

"Yo sé quién soy" (I, V, p. 48), asegura don Quijote poco tiempo después de nombrarse a sí mismo e inaugurar oficialmente su proyecto. Pero ¿cuán loco está aquel que es capaz de articular abiertamente y dar respuesta a la pregunta que todos se hacen, los contemporáneos del hidalgo caballero y los lectores? Es decir, si el sujeto sabe quién es, entonces todo lo que hace a continuación cambia de sentido; toda controversia que aparece en el *Quijote* (temas ligados a la fe y la Iglesia, a la sociedad y su ordenamiento político, entre otros) vuelve a hacerse seria. Ya no se puede esgrimir tan fácilmente el argumento que indica que, como es don Quijote quien expone estos problemas y, claro, él está loco, entonces sus denuncias no tienen validez en el mundo de la razón. La locura de don Quijote ya no necesariamente lo absuelve de las querellas que provienen del mundo de Alonso Quijano[4]. Éste es el momento en el que esa locura queda preñada de su contrario[5].

La crítica le ha destinado una enorme cantidad de esfuerzo al intento por desentrañar la naturaleza ambigua de don Quijote. Aún más grande es la bibliografía crítica existente en torno al asunto de la locura de nuestro héroe, estudios que van desde la aplicabilidad del psicoanálisis a su personali-

[4] En adelante me referiré a Alonso Quijano, pues éste es el nombre que él mismo (sumado a "el Bueno") se da momentos antes de morir (II, LXXIV, p. 487).

[5] No se debe olvidar que los desvaríos del héroe están relatados y comentados por fuentes difusas y poco creíbles. El autor-narrador-personaje de buena parte de la obra es el morisco Cide Hamete Benengeli y por ese entonces los moriscos eran considerados todos mentirosos, es decir, creadores de ficción. Además, en tiempos de Cervantes los moriscos en España eran un problema mayor y estaban a punto de ser expulsados. Y cabe recordar que Hamete significa "el que alaba" en tanto que Benengeli refiere a berenjena. Es el propio Sancho quien, más tarde, hace explícita la acepción jocosa (II, II, p. 27).

www.cepchile.cl

dad, hasta aproximaciones erasmistas que darían cuenta de las lecturas que Cervantes habría querido aplicar en su escritura. Si bien estas interpretaciones sirven para explicar motivaciones generales y dar sentido a una fábula extraordinariamente ecléctica, lo que sigue en este trabajo se circunscribe a una marca, a un guiño que se lanza como al pasar y que bien puede servir para *ubicar* existencialmente a don Quijote.

Ese guiño tiene que ver con un problema práctico, un conflicto entre el ideal caballeresco y la resolución de menesteres sin los cuales la aventura en su conjunto queda en entredicho. Esa marca se ubica en el capítulo XXV de la Primera Parte del *Quijote*, cuando el protagonista y su escudero se encuentran en Sierra Morena, y refiere a la textualización y validación de identidades que poco antes habían sido cambiadas en su substancia a través del acto de nombrar: Me refiero a un breve episodio que convoca a la firma y la rúbrica; a su distinción, su vínculo con la identidad doble Alonso Quijano / don Quijote de la Mancha. En palabras modernas, y en el supuesto que el emisor ha perdido el juicio y se ha convertido en otra persona, ¿cómo se firma una carta para que sea considerada válida tanto para el mundo caballeresco de don Quijote como para el de ese viejo hidalgo de apellido Quijano que ha dejado de ser?

Antes de entrar a explicar este problema etimológico y semántico de la firma y la rúbrica y su importancia estructural a nivel de la configuración del personaje y su naturaleza ambigua, es necesario comprender cuál es el contexto en el que la mencionada marca es requerida. Sólo entonces se podrán aventurar ideas en torno al carácter fundacional del acto de nombrar, a la relevancia de lo que está ausente y a la identidad escindida del *discreto* don Quijote.

1. Soluciones a problemas poco caballerescos

Los primeros cincuenta años de don Quijote no existen. Los de Alonso Quijano los desconocemos. De Quijano no tenemos más que noticias esporádicas. A diferencia de don Quijote, Quijano nunca logra perfilarse como personaje, nunca logra superar o al menos acotar su calidad de *actor*. Casi se podría decir que Quijano no *es*[6]. Para la fábula, el pasado del hidalgo existe con el único objeto de dar pie para que se verifique la primera salida. En otras palabras, el narrador da a entender que lo digno de escribir-

[6] Basta remontarse a las primeras líneas del *Quijote* para comprobar la irrelevancia formal de Quijano. De hecho, no existe concordancia entre los "autores" de la obra respecto de si acaso era Quijano, Quijada o Quesada el apellido en cuestión, ante lo cual se concluye que "esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad" (I, I, p. 26).

www.cepchile.cl

se, lo posible de *ser*, es el conjunto de peripecias que involucran a la creación llamada don Quijote de la Mancha.

Sin embargo, por algún motivo, esos cincuenta años siguen estando presentes; se actualizan a través de silencios, meras sugerencias, iniciativas prácticas que presumiblemente son tributarias de situaciones aprendidas en ese tiempo. Es como si don Quijote nunca dejara de ser el hidalgo cincuentón que se pasó la vida leyendo libros de caballerías. De otro modo no se explica la manera en que don Quijote enfrenta ciertas situaciones que claramente superan el modelo caballeresco al que aspira. Es como si, inmerso como está en la lejana edad de oro, de pronto se viera forzado a actuar según los parámetros exigidos por la edad de hierro en que vive.

Existen algunos eventos que presagian y complementan esta capacidad de don Quijote para adaptarse a circunstancias que superan el esquema que sustenta su locura. En este primer capítulo destaco dos: El primero tiene que ver con el salario que recibe un escudero, en este caso Sancho Panza. El segundo ha sido ampliamente discutido por la crítica y refiere a la bacía o yelmo de Mambrino, más conocido como *baciyelmo*. Ambos eventos tienen como contraparte esa recurrente imagen de don Quijote atacando figuras que no son lo que dicen sus lecturas, figuras que, como él mismo asegura después de quedar mal herido, han sido trastocadas por algún tipo de Merlín.

1.1. *Los encantadores y la paga salarial*

Atrás quedó la primera salida y la necesidad del "recién nacido" don Quijote de nombrar todo lo que debe poseer un caballero andante, incluyéndose a sí mismo... Un "verdadero" caballero andante, equiparable e incluso superior a los doce Pares de Francia, por mucho que la investidura haya corrido por cuenta de un burlesco ventero.

Atrás ha quedado también ese "yo sé quién soy" (I, V, p. 48) que le imprime a la identidad de don Quijote / Alonso Quijano un grado de irresolución aún mayor. El lector no sabe a qué atenerse, pues, si su protagonista sabe quién es, todo lo que hace a continuación cambia de signo. Es la eterna pregunta por su grado de locura, por una posición que oscila entre la mentecatería absoluta y la discreción e incluso mesianismo más riguroso[7]. El procedimiento que avala la figura del héroe desquiciado es simple: Don Quijote sigue el guión preestablecido que le exige el modelo caballeresco

[7] Me refiero aquí a don Quijote como sujeto mesiánico en sentido erasmista: como alguien que lleva la fe cristiana más allá del rezo o de la mera observancia de los rituales eclesiásticos; es alguien que lleva dicha fe a la práctica, hasta sus últimas consecuencias.

www.cepchile.cl

hasta que deja de funcionar, lo que impulsa su adaptación y la culpa de algún encantador que lo quiere mal. Más específicamente, el proceso, que involucra a Sancho Panza, es conocido: Don Quijote percibe algo del mundo exterior, para imponerle la visión de su imaginación. Sancho lo corrige. Don Quijote le responde a su escudero que él no está versado en esto de las aventuras caballerescas. Don Quijote se encomienda (a Dulcinea, a Dios, en este orden), ataca y choca. Sancho le hace ver a su amo que tenía razón. Don Quijote se justifica culpando al encantador de nombre Frestón o Fritón que lo quiere mal.

A partir de la segunda salida de don Quijote y su escudero este proceso se acentúa. Los molinos de viento han demostrado que el hidalgo no está del todo bien. Los narradores o encantadores / cronistas, hace varios capítulos que han sido convocados. Cide Hamete Benengeli se ha constituido en el historiador arábigo (mentiroso) que de tanto en tanto se ve sobrepasado narrativamente por un incierto "segundo autor" (I, VIII, p. 68) o editor de los cartapacios encontrados y luego mandados a traducir. Por entonces, don Quijote se ha fijado como ente de acción, como insólito sujeto que percibe algo del mundo exterior para luego imponerle la visión de su infinita imaginación. La explicación que sobre este proceder tienen quienes lo rodean, traducen y leen, es unívoco: don Quijote está loco.

En este contexto comienza a surgir un tema singular: el de la paga que deben recibir los escuderos. No hay nadie que sepa mejor que don Quijote que en los libros de caballerías no se hace referencia a asuntos prácticos como el salario. Sin embargo, don Quijote establece una paga para su escudero, la que incluye la promesa de entregarle una ínsula a medida que el héroe vaya ganando fama, promesa que efectivamente se cumple. El protagonista hace esto, justo antes y después de la aventura de los batanes, con una lucidez y pragmatismo inusitados. Don Quijote le asegura a Sancho que,

> en lo que tocaba a la paga de sus servicios no tuviese pena, porque él había dejado hecho su testamento antes que saliera de su lugar, donde se hallaría gratificado de todo lo tocante a su salario, rata[8] por cantidad, del tiempo que hubiese servido; pero que si Dios le sacaba de aquel peligro sano y salvo y sin cautela, se podía tener por muy más que cierta la prometida ínsula. (I, XX, p. 156.)

Poco más adelante, el proceder pragmático de don Quijote se extrema hasta el punto de situarse temporalmente alejado de los caballeros andantes y establecer el salario moderno:

[8] Prorrata, proporcionadamente.

www.cepchile.cl

> —No creo yo . . . que jamás los tales escuderos estuvieron a salario, sino a merced; y si yo ahora te le he señalado a ti en el testamento cerrado que dejé en mi casa, fue por lo que podía suceder; que aún no sé cómo prueba en estos tan calamitosos tiempos nuestros la caballería, y no querría que por pocas cosas penase mi ánima en el otro mundo. Porque quiero que sepas, Sancho, que en él no hay estado más peligroso que el de los aventureros. (I, XX, p. 159.)

Este pasaje es muy significativo, puesto que contiene una serie de razonamientos que instalan a don Quijote en una suerte de posición panorámica: No sólo observa y elucubra sobre el mundo libresco que supuestamente lo ha desquiciado, sino que además observa y juzga el mundo temporal y espacial en el que efectivamente se mueve, cosa que ya había sugerido poco antes, al situar su nacimiento y al indicar que lo suyo es "resucitar" la edad de oro en ésta, la edad de hierro[9].

Aunque don Quijote no ha leído que los escuderos hayan trabajado para sus amos a merced, él supone que en aquellos tiempos dorados no podían hacerlo a sueldo. Al menos, el salario no cabía, ni siquiera hipotéticamente, en ninguno de los referentes literarios que el héroe adoptó como propios (fundamentalmente los modelos caballeresco y pastoril). Don Quijote también es capaz de referir al testamento en términos modernos, no caballerescos, por cuanto contiene provisiones pecuniarias que favorecen a su escudero por los servicios prestados. Ello, ante la inseguridad de que la caballería andante pueda tener cabida en estos "calamitosos tiempos". Éste es un ejercicio consciente de transmutación por parte de don Quijote, de su realidad post-caballeresca y amenazante en materia libresca.

El tema del trabajo de escudero y de su salario será un verdadero *leitmotiv* del *Quijote* de 1615, en donde don Quijote fija un sueldo justo para su escudero, con lo que sienta un precedente. La actualización o modernización del modelo caballeresco hasta el establecimiento de una paga para Sancho se realiza de acuerdo a parámetros absolutamente racionales. Un escudero trabaja y arriesga más que un sirviente de un labrador. Y como Sancho tenía ese oficio antes de convertirse en escudero, el cálculo es relativamente fácil. Don Quijote acepta el monto a pagar y, con ello, mantiene el equilibrio entre su empresa y los requerimientos que a ella le exigen el tiempo y el espacio en los que se desarrolla:

[9] "Yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy . . . quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce Pares de Francia, y los Nueve de la Fama . . ." (I, XX, p. 149).

www.cepchile.cl

> —Cuando yo servía —[dijo] Sancho— a Tomé Carrasco, el padre del bachiller Sansón Carrasco, que vuestra merced bien conoce, dos ducados ganaba cada mes, amén de la comida; con vuestra merced no sé lo que puedo ganar, puesto que sé que tiene más trabajo el escudero del caballero andante que el que sirve a un labrador . . .
> —Confieso —dijo don Quijote— que todo lo que dices, Sancho, sea verdad. ¿Cuánto parece que os debo dar más de lo que os daba Tomé Carrasco?
> —A mi parecer —dijo Sancho—, con dos reales más que vuestra merced añadiese cada mes me tendría por bien pagado . . .
> —Está muy bien —replicó don Quijote—; y conforme al salario que vos os habéis señalado, veinticinco días ha que salimos de nuestro pueblo: contad, Sancho, rata por cantidad, y mirad lo que os debo, y pagaos, como os tengo dicho, de vuestra mano. (II, XXVIII, pp. 201-202.)

La promesa de don Quijote no sólo se cumple, sino que ella es adoptada por Alonso Quijano el Bueno en su lecho de muerte, al finalizar el *Quijote* de 1615. Es decir, a pesar de que el moribundo hidalgo reniega de su pasado inmediato como caballero andante y lo califica de locura, él acepta y considera justo mantener el salario acordado entre Sancho y don Quijote (II, LXXIV, p. 488).

Este tipo de liberalidad en don Quijote en cuanto a aceptar la incorporación de elementos nuevos, provenientes de los "calamitosos tiempos" de la edad de hierro, funciona bien en situaciones que carecen de precedente libresco. Sin embargo, existen otras situaciones, más circunscritas, físicas y antagónicas, en las que don Quijote se ve obligado a recurrir a estrategias más sutiles, estrategias que deben mantener las propiedades de las concepciones de mundo en disputa.

1.2. *La solución baciyélmica*

La aventura de los batanes y las singulares menciones al tema del salario que le corresponde a Sancho como escudero, sirven para introducir la siguiente aventura del yelmo de Mambrino (I, XXI, pp. 159-170). Esta aventura puede leerse como un primer intento por parte del protagonista por solucionar asuntos teóricos y prácticos que enfrenta su empresa, aunque su verbalización ocurre bastante después y la ejecuta Sancho Panza.

Nos encontramos en momentos en que el engaño producido por la aventura de los batanes ha sido reconocida por don Quijote. Esta aceptación no lo inhibe de continuar inmediatamente aplicando su cosmovisión caballeresca: Al ver que se aproxima un humilde hombre a caballo que, según el propio narrador, "traía en la cabeza una cosa que relumbraba como

www.cepchile.cl

si fuera de oro" (I, XXI, p. 160), don Quijote no duda en convertir al sujeto que se acerca en el objeto de un nuevo lance que superará el golpe recibido en el anterior: "Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: 'Donde una puerta se cierra, otra se abre'" (I, XXI, p. 160).

Don Quijote lo que ve es un imponente caballero sobre un "caballo rucio rodado, que trae puesto un yelmo de oro" (I, XXI, p. 161). Sancho, en cambio, ve "un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra" (I, XXI, p. 161). Don Quijote mantiene su postura y agrega que aquello que brilla es el yelmo de Mambrino. El narrador hace aquí una aclaración, toma partido ante el equívoco de don Quijote: Explica el origen del barbero, cuenta que va de un pueblo a otro, montando en efecto un asno pardo; este barbero trae una bacía de azófar en la cabeza para que su sombrero no se estropee, pues poco antes había comenzado a llover. Y remata el narrador aludiendo a don Quijote: "que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos" (I, XXI, p. 161).

Don Quijote ataca al pobre hombre, quien escapa despavorido, dejando atrás la bacía. Sancho la recoge, se la da a su amo, y éste se la prueba en la cabeza sin éxito, ante lo cual exclama: "Sin duda que el pagano a cuya medida se forjó primero esta famosa celada debía de tener grandísima cabeza; y lo peor de ello es que le falta la mitad." Sancho no puede contener la risa, al imaginar "la gran cabeza que tenía el pagano dueño de este almete, que no semeja sino una bacía de barbero pintiparada" (I, XXI, p. 162).

La alusión del narrador al "acomodo" del caballero andante es fundamental. Don Quijote no ve lo que no existe, sino que adapta el objeto hasta cambiarle su identidad. La suya es una postura intermedia, que intenta equilibrar su versión con las de Sancho y del narrador. A diferencia de lo que sucede en aventuras anteriores, esta vez don Quijote desecha la posibilidad de arremeter contra la realidad y mantener su postura inflexible. El gesto de probarse la bacía lo obliga a adaptar su impresión inicial, hasta el punto de mediar entre las visiones del *otro* y la suya:

> —¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza de este encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su transmutación. (I, XXI, p. 162.)

www.cepchile.cl

La solución termina con la risa de Sancho y vincula dos ámbitos que hasta hace poco se mostraban incompatibles. El yelmo se ha convertido en bacía, aunque su esencia —digamos, *yélmica*— permanece intacta. Existe en don Quijote conciencia de un devenir en el que el objeto, "por algún extraño acidente", fue ignorado, aunque no su valor, pues se mantiene la idea de que está hecho de oro purísimo. Y la "transmutación" no tiene importancia, porque don Quijote posee un saber inobjetable: él conoce desde hace mucho tiempo el yelmo de Mambrino.

La de don Quijote es una especie de postura platónica, en cuanto todos los objetos que ve son un pálido reflejo de la realidad superior que los sustenta. Don Quijote, entonces, intenta ir más allá de lo aparente, lo que redunda, para Sancho, para el narrador y para el lector implícito, en la imposibilidad de sacarlo de su locura o de los márgenes que le impone la lectura de los libros de caballerías. Y si esta lectura no cubre algún aspecto de sus aventuras, don Quijote hace lo mismo que hizo con el salario de Sancho, esto es, actualizar el modelo.

Un ejemplo del vacío que, con respecto a asuntos prácticos, contiene el género caballeresco, ocurre inmediatamente después de la huida del barbero ante el ataque del caballero andante. El barbero ha abandonado a su rucio, ante lo cual Sancho se pregunta si acaso puede quedárselo o, al menos, cambiarlo por el suyo. Su amo responde que "nunca yo acostumbro . . . despojar a los que venzo, ni es uso de caballería quitarles los caballos y dejarlos a pie" (I, XXI, p. 164), a menos que el vencedor haya perdido su animal. Entonces, Sancho plantea la posibilidad de, al menos, intercambiar los aparejos de su rucio por los del abandonado. Un detalle mínimo como éste no puede ser solucionado por las novelas de caballerías, por lo que don Quijote se ve obligado, una vez más, a sentar precedente: "En eso no estoy muy cierto . . . y en caso de duda, hasta mejor estar informado, digo que los trueques, si es que tienes dellos necesidad extrema" (I, XXI, p. 164).

Bastante más adelante, en el capítulo XLIV, don Quijote y su escudero vuelven a encontrarse con el barbero, esta vez en la venta-castillo de Palomeque. El barbero reconoce a Sancho, lo increpa y ataca. Sancho se defiende como puede ante la arremetida. Acuden todos los que están en la venta y escuchan los descargos del recién venido, quien asegura que Sancho y su amo le han robado su albarda y su bacía. Don Quijote interviene, asegurando que los objetos fueron ganados por él en justa batalla y que lo que parece albarda es en realidad jaez. Estas transformaciones, prosigue don Quijote, son comunes en el mundo de la caballería, y, para probarlo, manda a Sancho a buscar "el yelmo que este buen hombre dice ser bacía" (I, XLIV, p. 406). A continuación, se inicia este famoso diálogo, frente a todos los que se encuentran en la venta, quienes actúan como jueces:

www.cepchile.cl

> —Pardiez, señor —dijo Sancho—, si no tenemos otra prueba de nuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez deste buen hombre albarda.
>
> —Haz lo que te mando —replicó don Quijote—; que no todas las cosas deste castillo han de ser guiadas por encantamento. (I, XLIV, p. 406.)

Don Quijote toma en sus manos la bacía y exclama:

> —Miren vuestras mercedes con qué cara podía decir este escudero que ésta es bacía, y no el yelmo que yo he dicho; y juro por la orden de caballería que profeso que este yelmo fue el mismo que yo le quité, sin haber añadido en él ni quitado cosa alguna.
>
> —En eso no hay duda —dijo a esta sazón Sancho—; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance. (I, XLIV, p. 406.)

El vínculo entre los molinos y los gigantes es restablecido, ahora con el binomio yelmo-bacía. Don Quijote se mueve con el mismo convencimiento que en la tradicional aventura, pero algo más cauteloso y abierto a intentar convencer a quienes lo rodean de la veracidad de su versión.

Ésta es una disputa que comienza a desarrollarse en el plano de las ideas y, más específicamente, a nivel de las palabras. El choque entre la realidad percibida por don Quijote y la de quienes lo rodean es esta vez epistemológico, pero el resultado es el mismo, pues su prueba, que sostiene en sus manos, lo incrimina. Sin embargo, Sancho adopta y da el nombre de "baciyelmo" a la alternativa que ya había sugerido su amo al intentar explicar las excesivas dimensiones del supuesto yelmo. El escudero no sólo bautiza al objeto en disputa como baciyelmo, sino además da un argumento para ello: los objetos se distinguen o identifican por su uso, y puesto que éste en particular sirvió en una aventura reciente para proteger la cabeza de su amo de las pedradas lanzadas por los galeotes, entonces no cabe duda que merece llevar el nombre de yelmo, aunque su apariencia indique que es bacía[10].

[10] En el capítulo XXII don Quijote libra una de las pocas batallas en las que sale victorioso y que no requieren de soluciones que avalen la acción. Es la liberación de los galeotes —entre los que se encuentra Ginés de Pasamonte—, en donde aflora el buen juicio del héroe y una de las tantas críticas al sistema judicial imperante. Tanto su discurso sobre el libre albedrío (I, XXII, p. 174) como su visión de la justicia (I, XXII, pp. 176-177), son destacables, pues refieren al tiempo y espacio de Alonso Quijano, y no a los de

www.cepchile.cl

En el citado pasaje del final del capítulo XLIV, al comenzar a cerrarse el *Quijote* de 1605, Sancho funda oficialmente la *filosofía baciyélmica*. "Baciyelmo" es un neologismo que soluciona un problema puntual: hace compatibles la agresión y robo sufrido por el barbero, con la convicción de don Quijote de haber ganado una batalla y obtenido en ésta un botín en buena ley. Sobre todo, la creación del baciyelmo hace compatibles y resume soluciones ingeniosas pero puntuales de una aventura. Cada uno de los integrantes de antítesis fundamentales que llevan en sí el *Quijote* y su héroe, como cordura / locura, heroísmo / necedad, ficción / realidad, armas / letras, fe / obras, entre otros, parecen siempre caer pesadamente a tierra para luego levantarse y continuar indefinidamente con sus querellas, al igual que ciertas acciones de don Quijote que se han hecho emblemáticas. En este contexto, la figura del baciyelmo le ha servido a la crítica para identificar un singular intento cervantino de conciliación entre los opuestos, una fórmula que permite denunciar asuntos delicados, sin que ello derive en un desafío abierto a la autoridad.

El mismo episodio del baciyelmo sirve para introducir el capítulo XLV y su tema fundamental: el que hace manifiesta, una vez más, la distorsión de la realidad que sufre don Quijote, pero esta vez desde un ángulo inverso, esto es, desde el punto de mira del héroe: Ahora es el mismo caballero andante quien se encarga de explicar las consecuencias de los frecuentes encantamientos que sufre; ahora acepta como posible que sea él, y no los que lo juzgan, quien tiene afectado su aparato de percepción, con lo que, conscientemente, se coloca en una esfera distinta. Dirigiéndose a todos quienes se encuentran en la venta, dice don Quijote:

> quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantamentos de este lugar, y tendrán los entendimientos libres, y podrán juzgar de las cosas de este castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían. (I, XLV, p. 408.)

Así, la realidad es entendida como manifestación de la mayoría, como una versión probable que, como sucede luego, puede ser trastocada. Ante el desacuerdo que suscita la albarda / jaez, la venta se transforma en un campo de batalla. Paradójicamente, en este caos de gritos, puñetazos y

los libros de caballerías. Sin embargo, y como suele suceder en momentos en que don Quijote parece adoptar una actitud unívoca con respecto a algún incidente que lo involucra directamente, el héroe deshace todo lo avanzado e inserta una acción o idea que lo vuelve a convertir en loco. En este caso, a continuación de la liberación de los galeotes les pide a éstos que se presenten "ante la señora Dulcinea del Toboso, y le digáis que su caballero el de la Triste Figura se le envía a encomendar" (I, XXII, p. 178).

www.cepchile.cl

palos, es don Quijote, el loco, quien se erige como el único que pone una nota cuerda, hasta el punto de detener la trifulca por medio de un discurso propio de la figura del líder racional:

> —Ténganse todos; todos envainen; todos se sosieguen; óiganme todos, si todos quieren quedar con vida . . . Mirad cómo allí se pelea por la espada, aquí por el caballo, acullá por el águila, acá por el yelmo, y todos peleamos, y todos no nos entendemos. Venga, pues, vuestra merced, señor Oidor, y vuestra merced, señor Cura, y el uno sirva de rey Agramante, y el otro de rey Sobrino, y póngannos en paz; porque por Dios Todopoderoso que es gran bellaquería que tanta gente principal como aquí estamos se mate por causas tan livianas. (I, XLV, p. 410.)

Don Quijote ha sabido adaptar su mentalidad caballeresca y aplicarla, con éxito, a los requerimientos prácticos que demandan situaciones y personajes que sólo aceptan a Alonso Quijano. Además, la reversibilidad inherente a la filosofía baciyélmica queda confirmada, cosa que se repite en los capítulos XLVI y XLVII: Don Quijote vuelve rápidamente a su condición de loco, la que lo salva de ser apresado como salteador de caminos por la Santa Hermandad, pues, como dice el Cura, los delitos cometidos por un sujeto como éste no son punibles (I, XLVI, p. 414)[11].

Si bien el baciyelmo es la primera fijación verbal manifiesta del intento de conciliación de opuestos presentes en el *Quijote*, hay otra fijación anterior sobre la cual la crítica no ha reparado y que, a pesar de aparecer implícita, tiene consecuencias que incluso superan el acierto de Sancho. Se trata de una solución propuesta por el propio don Quijote para salvar la convivencia de sus identidades actual y pasada y de sus textualizaciones o sellos legales: su firma y su rúbrica.

2. Para firmar hay que estar loco

Al llegar a Sierra Morena (I, XXIII), don Quijote hace varios días que ha dejado de ser el hidalgo Alonso Quijano. Ya se han desarrollado, por separado, los temas caballeresco y amoroso, los que se condensan en trece capítulos y cinco aventuras (la de los rebaños, del cuerpo muerto, de los

[11] La reversibilidad baciyélmica es aplicable no sólo a don Quijote. También sirve para describir acciones como las del Cura Pero Pérez. Recordemos que éste, para lograr su objetivo de hacer que Alonso Quijano vuelva a su casa —objetivo sobre el cual gira buena parte del *Quijote* de 1605—, el Cura, que hasta entonces simbolizaba la cordura, no duda en convertirse en encantador, hasta el punto de dirigir la representación de una obra fantástica creada por él mismo: "La invención de la libertad de la reina Micomicona" (I, XLVI, pp. 413-420).

www.cepchile.cl

batanes, del yelmo de Mambrino y la de los Galeotes), además de la penitencia que don Quijote decide hacer en dicha sierra[12].

Al llegar a Sierra Morena, don Quijote ha dejado entrever que hay situaciones límite que no ameritan un enfrentamiento y desenlace brutales (choque contra molinos) ni explicaciones inobjetables (rol de encantadores o fabuladores que lo quieren mal). Son situaciones que, como el caso de la bacía de barbero / yelmo de Mambrino, adquieren, por influjo de don Quijote, características que les son hasta ese momento desconocidas. Como está dicho, se trata de los temas de la interpretación y de la capacidad de don Quijote para adaptar y explicar —y ya no sólo rechazar o atacar frontalmente— las cosas que lo rodean de acuerdo con su particular teoría y capacidad resolutiva, teoría y capacidad que encuentran en Sierra Morena su máxima expresión.

Don Quijote se halla en Sierra Morena imitando la penitencia que Amadís hizo en la Peña Pobre[13]. Sancho se mofa del nuevo afán de su amo, ante lo cual éste responde: "quiérote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son burlas, sino muy de veras" (I, XXV, p. 206). Es tan serio don Quijote en su empresa de imitar a Amadís y sus penas de amores, que extrema su celo por seguir exactamente el procedimiento penitencial, hasta el punto de cumplir con el requisito imprescindible de enviarle, por intermedio de su escudero, una carta de despecho a su amada. Las pocas ganas que Sancho tiene de cumplir su rol de estafeta quedan superadas una vez que don Quijote acepta que el encargo sirva también para que el escudero reciba, de manos de la sobrina Antonia Quijana, unos pollinos que le tenía prometido, para lo cual se redacta una segunda carta con su respectiva "libranza pollinesca" (I, XXV, p. 207), escrita ésta en el reverso de la primera, todo en una de las hojas del librillo de memoria que perteneció a Cardenio.

Al discutir la necesidad de que el escudero oficie de emisario y de que el texto sea trascrito por algún escribano, surge este diálogo:

---

[12] Sigo aquí el esquema propuesto por Joaquín Casalduero en *Sentido y forma del Quijote* (Madrid: Ínsula, 1966).

[13] A diferencia de la de Amadís, la de don Quijote es una locura de amores "en seco", pues Dulcinea mal podría haber dado pie para lo contrario:

> "—Paréceme a mí —dijo Sancho— que los caballeros que lo tal ficieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha halado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?
>
> —Ahí está el punto —respondió don Quijote— y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco o caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?" (I, XXV, pp. 202-203).

www.cepchile.cl

> —Pues ¿qué se ha de hacer de la firma? —dijo Sancho.
> —Nunca las cartas de Amadís se firman —respondió don Quijote.
> —Está bien —respondió Sancho—; pero la libranza forzosamente se ha de firmar, y ésa si se traslada, dirán que la firma es falsa, y quedaréme sin pollinos.
> —La libranza irá en el mesmo librillo firmada; que en viéndola mi sobrina, no pondrá dificultad en cumplilla. (I, XXV, p. 207.)

Luego se entenderá que no basta con la firma única que oficializa al librillo y sus contenidos dispares. Poco más abajo, al escribir las cartas de amor a la imaginada Dulcinea y de petición de entrega de salario a la sobrina, el asunto de la validación del emisor se complica y pone a don Quijote en una situación que desafía, una vez más, su identidad de caballero andante o, más bien, de penitente. La diferencia radica en que esta vez el héroe se ve forzado a inventar una radical *solución baciyélmica* a las obligaciones diversas que le exigen los mundos inmediato e imaginado.

En medio de este dilema que comienza a configurarse y a adquirir proporciones importantes, en el siguiente diálogo con su escudero don Quijote concede una serie de características acerca de Dulcinea, incluyendo su verdadera identidad:

> . . . a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin extenderse a más que un honesto mirar . . . [T]al es el recato y el encerramiento con que su padre Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado.
> —¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por nombre Aldonza Lorenzo?
> —Ésa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo. (I, XXV, p. 208.)

Ésta es una aceptación explícita por parte de don Quijote de la invención de Dulcinea o, al menos, de la idealización consciente de una mujer común (Aldonza Lorenzo) por otra imaginada (Dulcinea del Toboso). Con este gesto, casi se podría decir que con el citado diálogo don Quijote comienza a admitir que su propia identidad es un constructo racional, meditado y alejado de la locura que le achacan muchos de los que lo rodean.

Dice la carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso:

> Soberana y alta señora:
> El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que

www.cepchile.cl

> él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía! del modo que por tu causa quedo; si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto; que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo.
>
> Tuyo hasta la muerte,
> El Caballero de la Triste Figura. (I, XXV, pp. 210-211.)

Dice la carta a la sobrina escrita en el reverso de la misiva anterior:

> Mandará vuestra merced, por esta primera de pollinos, señora sobrina, dar a Sancho Panza, mi escudero, tres de los cinco que dejé en casa y están a cargo de vuestra merced. Los cuales tres pollinos se los mando librar y pagar por otros tantos aquí recebidos de contado; que con ésta y con su carta de pago serán bien dados. Fecha en las entrañas de Sierra Morena, a veinte y dos de Agosto deste presente año. (I, XXV, p. 211.)

El cambio de estilo es evidente. La primera es una epístola sentimental llena de fórmulas literarias. La segunda es un mandato. Más importante aún, a diferencia de la misiva amorosa, el segundo texto no lo cierra el "Caballero de la Triste Figura" ni ninguna otra marca, cosa que es advertida por Sancho. Para el escudero, la petición formal a la sobrina debe ser firmada al igual que la carta destinada a Dulcinea, con lo que se descarta la posibilidad de que el conjunto o librillo pueda ser validado por medio de una sola firma. Éste es el momento notable en que don Quijote encuentra una alternativa que le permite mantener su proyecto caballeresco.

> —Buena está —dijo Sancho [refiriéndose a la carta a la sobrina]—: fírmela vuestra merced.
> —No es menester firmarla —dijo don Quijote—, sino solamente poner mi rúbrica, que es lo mesmo que firma, y para tres asnos, y aun para trecientos, fuera bastante. (I, XXV, p. 211.)

Evidentemente, a diferencia de la dirigida a Dulcinea, "El Caballero de la Triste Figura" no puede aparecer autentificando el mandato. Tampoco "Don Quijote de la Mancha". Ambas firmas no tienen ningún valor práctico o aceptable para los parámetros que maneja Antonia Quijana, sobrina de Alonso Quijano... ¿Y quién nos da a entender este problema? El propio don Quijote, el *loco*... ¿O es Alonso Quijano, el *cuerdo*?

www.cepchile.cl

Rúbrica y firma tuvieron hasta hace no mucho significados diferentes. Complementarios, pero diferentes. Como está dicho, descubrir lo que implican una y otra, lejos de simplemente ayudar a entender el pasaje en cuestión, lo singulariza y complica de manera inusitada.

2.1. *Etimologías y significados*

Tanto la firma como la rúbrica están vinculadas, desde el punto de vista del contenido, a múltiples acepciones. Aquí me ocupo sólo de aquellas aplicables al contexto del recién citado diálogo entre don Quijote y su escudero[14].

Desde un punto de vista etimológico, *firma* es un derivado del latín vulgar FIRMIS, luego FIRMUS, en español, *firme*[15].

El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, en tanto, señala:

> FIRMA (De *firmar*). f. Nombre y apellido, o título, de una persona, que ésta pone con rúbrica al pie de un documento escrito de mano propia o ajena, para darle autenticidad o para obligarse a lo que en él se dice. // 2. Nombre y apellido, o título, de la persona que no usa rúbrica, o no debe usarla, puesto al pie de un documento (p. 644.)

En cuanto a la *rúbrica*, etimológicamente deriva del latín RUBEUS ("rojizo"), hoy *rubio*, y se encuentra ya como voz castellana en diferentes textos (entre ellos el *Quijote*) desde comienzos del siglo XVI (Corominas, V, p. 81).

Dice el Diccionario de la Lengua Española:

> RÚBRICA. (Del lat. *rubrica*). f. desus. Señal encarnada o roja. // 2. Rasgo o conjunto de rasgos de figura determinada, que como parte de la firma pone cada cual después de su nombre o título. A veces pónese la sola; esto es, sin que vaya precedida del nombre o título de la persona que rubrica (p. 1202.)

Es notable que en la edición de Autoridades (1726-1739), la distinción entre *rúbrica* y *firma* está ejemplificada, precisamente, por el pasaje citado de la esquela de don Quijote a su sobrina. Asimismo, este diccionario

[14] Además de la acepción aquí elegida, la rúbrica también remite, por ejemplo, a la función de designar las reglas que enseñan la práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia en los Oficios divinos y funciones religiosas.

[15] Como aparece en Corominas, la primera noticia que se tiene del lexema *firma* data de la segunda mitad del siglo X, en las Glosas de Silos (II, p. 902).

www.cepchile.cl

entiende por el verbo *rubricar* el "subscribir, firmar y sellar algún despacho o papel, con el sello o escudo de armas de aquel en cuyo nombre se escribe: que por estamparle sobre oblea o lacre, que son de color rubro o encarnado, se pudo decir Rubricar" (pp. 648-649).

Así, rúbrica, en su sentido original y en uso pleno durante los siglos XV, XVI y XVII, remite a un rasgo o símbolo personal ("e intransferible", diríamos hoy) que acompaña al significante inteligible del sujeto que escribe[16]. La firma, en cuanto "nombre o título de la persona que rubrica", requiere de un signo que la individualice, que permita validar con aun mayor certeza la autenticidad del documento[17]. El conjunto (firma más rúbrica) adquiere, entonces, características únicas y reconocibles para todo destinatario que conoce de antemano esta marca.

Rúbrica y firma, en suma, se fueron con el tiempo confundiendo hasta el punto que en la actualidad funcionan como sinónimos[18]. Lo que sí persiste del conjunto es el carácter de *contraseña* inobjetable, de marca que certifica la *identidad* del sujeto y la autenticidad del texto que la precede.

3. La brillante solución quijotesca

Se ha señalado que existe un antes y un después del bautizo por parte de don Quijote —y de Rocinante, de Dulcinea y de otros sujetos y objetos que de pronto comienzan a equilibrarse entre dos identidades: la vieja, conocida, cuerda, y la advenediza, extranjera, loca, quijotesca. Este gesto de don Quijote de nombrar o volver a bautizar sujetos y objetos, implica una suerte de cambio de substancia, de determinismo onomástico que funda lo que sólo esporádicamente, por intermedio de guiños hechos como al pasar, será puesto en relieve. Se trata del carácter fundador del hecho de nombrar.

También se ha sugerido que existe una especie de hiato, de velo que cubre un pasado que, por algún motivo, no ha de ser conocido por el

[16] Apunta Covarrubias: "[Rúbrica es] la inscripción de los títulos del derecho. Díxose assí porque se escrive con letra colorada para diferenciarse de la demás escritura" (1993, p. 916).

[17] Diversas fuentes tienden a coincidir en cuanto a que hacia el siglo XVI la relación entre firma y rúbrica estaba bien delimitada. Particularmente clara es la *Enciclopedia universal ilustrada*. Con respecto a la rúbrica, dice: "Rasgo o sistema de rasgos que suelen seguir a las letras de la firma para dar a ésta un sello más personal y característico. No es la rúbrica requisito esencial de la firma; y así, de la misma manera que a veces se encuentra desprovista de aquélla, en ocasiones la rúbrica se estampa sola, como, por ejemplo, en las providencias del sumario dictadas por el juez de instrucción" (LII, p. 648).

[18] A diferencia de la acepción antigua, la inteligibilidad de la *firma* hoy por hoy no es necesaria.

www.cepchile.cl

receptor. Es, por ejemplo, lo no-dicho respecto a los mencionados cincuenta años de Alonso Quijano. Pero sabemos que las elipsis, al ser negadas explícitamente o al ser textualizadas, pierden parte de su propiedad; lo no-dicho, al ser identificado y verbalizado como "no-dicho" se llena de sentido y, aunque su contenido original permanece velado, los lectores ya nos encontramos en una posición que nos permite deducir lo que hasta hace poco no sólo desconocíamos, sino que ignorábamos que desconocíamos.

Esos espacios inéditos que en el *Quijote* se nos aparecen a través de su velo, son los que parte de la crítica ha identificado como lo "otro". Es lo "otro", lo que no aparece en el texto pero que sabemos está allí, lo que nos impulsa a entender a don Quijote como un sujeto que hace y piensa cosas que, al no estar inscritas en la obra que lo enmarca, le otorgan propiedades insospechadas. Estas propiedades dieron pie para que Michel Foucault entendiera a don Quijote como un "alienado en la analogía", como alguien que deambula o juega "en serio" entre lo *Mismo* y lo *Otro* (Cruz, 1984, pp. 93-116).

Don Quijote no encuentra necesario firmar. Dice que con la rúbrica basta para darle validez al documento que beneficia a Sancho. Don Quijote escribe esa marca distintiva, pero no tenemos acceso directo a ella. Los lectores sabemos que la firma dice "El Caballero de la Triste Figura", sin embargo desconocemos qué dice o simboliza la rúbrica. Está ahí implícita en la fábula, ella es lo "otro" que envuelve y distingue al héroe. Sí sabemos una cosa: esa marca que va al pie de la carta dirigida a Antonia Quijana debe representar dos identidades que se contraponen.

3.1. *Lo mismo: Nombre(s), atisbo(s) de identidad*

Sabemos que ser hidalgo significaba pertenecer a la baja aristocracia. Era, por así decirlo, el último escalón de la clase privilegiada. Aun así, persistían diferencias importantes entre los hidalgos y la plebe. Entre ellas, muy probablemente un pasado algo más venturoso, de escudos de armas, de haciendas más señoriales que las existentes en tiempos de Cervantes y don Quijote e influencias relativamente directas en la corte. Con el tiempo, estos privilegios tendieron a desaparecer, mas no del todo. La pertenencia a la nobleza, aunque sea en su mínima expresión, bien podía redundar en marcas que así lo aseguraban. Es lo que presumiblemente sucede con el hidalgo Alonso Quijano, luego don Quijote.

Es muy probable que un hidalgo como Alonso Quijano mantuviera más de alguna formalidad propia de la nobleza; si no un escudo de armas, al menos un símbolo gráfico o título que lo identificase, a saber, una firma *con* la distintiva rúbrica nacida de su puño y letra.

www.cepchile.cl

En este punto hay que hacer alguna precisión. Es bastante claro que la rúbrica, y no así la firma, estaba reservada para aquellos que sabían leer y escribir, los que en verdad no eran muchos, y que en todo caso pertenecían a las clases acomodadas. La clave está en que hay que entender por rúbrica una grafía singular, potencialmente sofisticada desde un punto de vista intelectual e incluso estético, puesto que con ella, formal y simbólicamente, se alude a una persona y a su condición. Digo esto porque la firma, en cuanto conjunto de grafías inteligibles que en su conjunto configuran un nombre, bien podía ser aprendida para efectos prácticos por alguien que no sabía leer ni escribir. De hecho, Sancho en dos oportunidades asegura que sabe firmar, y no hay razones de contexto que permitan suponer que no dice la verdad (II, XXXVI, p. 253 y II, XLII, p. 291).

En cuanto a don Quijote, él no sólo sabe leer: Es el prototipo del *lector ideal* del que se hablará, teóricamente, siglos más tarde. Su actitud frente a la fábula de los libros de caballerías es la de alguien que no conserva siquiera la mínima distancia espectador / espectáculo. Él es la mímesis victoriosa, llevada al extremo, la puesta en práctica de los relatos caballerescos insertos en un época remota, la edad de oro.

Ahora bien, cuando a don Quijote le toca escribir, el asunto adquiere un matiz distinto. En estas ocasiones (que no son muchas), lo que debe hacer el héroe es transformar un acto (el de escribir) en un instrumento válido para los esquemas de la andante caballería. El contenido de su operación textual, que inevitablemente es una acción presente, propia de Quijano, o sea, de la edad de hierro, debe responder a lo que se espera de un Amadís o de un Esplandián. El texto caballeresco requiere de las características de otro tiempo. Esto es precisamente lo que, con éxito, hace en la misiva a Dulcinea del Toboso, haciendo caso omiso de la conversación, recién sostenida con Sancho, en la que confesaba el carácter ficticio de su amada.

Esa carta escrita a Dulcinea no le impide a don Quijote resolver asuntos prácticos. Como se sabe, el cambio de nombre, el autobautizo de don Quijote, no trajo consigo el desconocimiento de sus circunstantes. Es decir, ama, sobrina, Pero Pérez, barbero, el mismo Sancho, siguieron siendo reconocibles para el nuevo caballero. Por lo mismo, y a menos que el cura decidiera transformar su imagen cual sabio encantador, la relación del héroe con ellos nunca perdió los supuestos cotidianos forjados en la *época* de Alonso Quijano. Es así como, al aceptar don Quijote entregar a Sancho los pollinos que le tenía prometido a modo de salario, don Quijote no duda en que éstos han de ser proveídos por Antonia Quijana, esto es, por la sobrina de Alonso Quijano. En dos palabras, la escisión de don Quijote no es tan radical como para no poder resolver las peticiones *de aquí y de ahora* que

www.cepchile.cl

le hace su escudero, problemas inexistentes en los libros de caballerías y que tienen en la rúbrica y, más tarde, en el baciyelmo, sus máximas expresiones.

3.2. *La* Q*: Lo otro, también llamado "entre"*

Los lectores nunca tuvimos acceso a la rúbrica de don Quijote, mucho menos a la de Alonso Quijano. Pero sabemos que la estampó al pie de la carta destinada a la sobrina. Ante la necesidad de que los pollinos le sean entregados a Sancho y que, con ello, la identidad del caballero andante no se vea cuestionada, la rúbrica necesariamente ha de involucrar a don Quijote y a Quijano. ¿Qué símbolo o grafía sirve para uno y otro fin? Teniendo en cuenta las características señaladas que definían la rúbrica en tiempos de Cervantes, probablemente no haya mejor alternativa que una *Q*. Una *Q* singular y personalísima, pero *Q* al fin, en cuanto asociada tanto a un Alonso Quijano distante e inexistente, como al caballero andante de nombre don Quijote. Esa *Q* es más que un resquicio leguleyo a un dilema puntual. Es más también que el punto de convergencia de dos entidades que, de pronto, deben funcionar al mismo tiempo: la que es poseedora de una pequeña estancia y algunos pollinos que sirven de sueldo, y la que persevera en su calidad de caballero andante y de penitente amoroso.

No es objeto de este trabajo sumergirse en la *psykhé* de don Quijote. Pero vale la pena aventurar que la escisión que sufre don Quijote, si es que la sufre, no corresponde a una, digamos, esquizofrenia severa. Su trastorno de personalidad, entendido como un *yo* dividido, no implica que el sujeto deje de percibirse como un todo integrado; las *partes* de don Quijote resuelven su conflicto de manera demasiado racional. La posible patología subyacente al actuar de nuestro héroe pronto queda cuestionada por una conciencia, por un *yo* que permite que el ideal se realice y se proyecte. En palabras de Edwin Williamson, "por debajo de la locura a veces parece haber cierto elemento de cálculo o interés personal . . . el efecto general es el de desdibujar cualquier distinción clara entre el pensamiento lúcido y la acción demente del caballero" (1991, p. 210). Para Salvador Madariaga, en tanto, en la locura de don Quijote, "no muere del todo la razón, sino que parece dormir, y eso ligeramente, con intermitencias de lucidez que la hacen aflorar a veces a la superficie de la expresión" (1978, p. 107).

Estas intermitencias de lucidez no surgen al azar. Tampoco son producto de lo que más tarde Madariaga identifica como el "enemigo interior" del ideal caballeresco de don Quijote, enemigo que sería "el más formidable de cuantos combatió, el que acabó por vencerle y quitarle el gusto de vivir.

www.cepchile.cl

Buena parte de su admirable energía se ha de gastar en esta lucha interna y silenciosa que a veces deja ver en momentos de turbación" (1978, p. 111). Si observamos con detenimiento el episodio ocurrido en Sierra Morena, no es la *turbación* el motivo de los lapsos racionales. La escisión responde a un orden más bien pacífico, no confrontacional, en el que el término medio, e incluso la solución misma, anteceden al conflicto. Es decir, gracias a marcas como la de la rúbrica, se explicitan de antemano, con elegancia y con la muy necesaria indeterminación quijotesca, dicotomías como la del cuerdo / loco (o racional / irracional, romántico / realista, etc.). Ese emblema estampado en el reverso del título y firma *El Caballero de la Triste Figura*, resume un tipo de simbiosis armónica entre los opuestos, hasta el punto de hacer intrascendentes estas categorías. Quiero decir que esa *Q*, y me refiero a esa *Q* escrita en Sierra Morena, es la identidad *reversible* de don Quijote de la Mancha; su sensata ambigüedad; su ambivalencia (consciente / inconsciente, Alonso Quijano / don Quijote), su postura; su indeterminación y, por sobre todo, su atractivo.

Conclusiones

Don Diego Miranda, más conocido como el Caballero del Verde Gabán, es quien primero menciona la paradoja del *cuerdo / loco*, paradoja que ha sido una constante preocupación para la crítica sobre el *Quijote*[19]. Hay otras apreciaciones similares: "admirado quedó el canónigo de los concertados disparates, si disparates sufren concierto" (I, L, p. 447); "¿Es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas . . . diga que ha visto los disparates imposibles?" (Sancho, II, XXIV, p. 175); "es un loco cuerdo y un mentecato gracioso" (Sancho, II, XXXVI, p. 255). Aún más interesante es este intercambio de opiniones sobre don Quijote, entre don Diego y su hijo Lorenzo:

> —No sé lo que te diga, hijo . . . sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos . . .
> —No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo [concluye más abajo Lorenzo]: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos. (II, XVIII, pp. 125, 128.)

La paradoja del cuerdo / loco en el *Quijote* se basa, entre otros aspectos, en la alternancia de discursos y actos descabellados y absoluta-

[19] El Caballero del Verde Gabán dice que don Quijote "es un cuerdo-loco y un loco que tiraba a cuerdo" (II, XVII, p. 122).

www.cepchile.cl

mente desapegados de la realidad verificable y aceptada por quienes lo rodean, y un razonamiento discreto, brillante incluso. Lo interesante es que esa paradoja la crea el personaje que la contiene y que, cosa notable, en caso de ser necesario, es resuelta *salomónicamente* por él mismo, sorprendiendo a quienes lo acompañan al interior de la diégesis e incluso a sus "autores" y lectores. Estos momentos de brillantez se dan en los escasos pero fundamentales "lúcidos intervalos" de los que habla Lorenzo. Es en ellos cuando los integrantes de la oposición contenida en la paradoja convergen en un mismo punto, hasta confundirse en un neologismo o, por qué no, en la síntesis que simboliza la rúbrica. Esto no deriva necesariamente en que la realidad percibida, sus antinomias o sus identidades en disputa, sean relativas en el *Quijote*. Por el contrario, ese tipo de neo-platonismo que manifiesta don Quijote en episodios clave como el del baciyelmo y, en particular, el de la firma y la rúbrica en Sierra Morena, bien puede entenderse como una manera de atestiguar que la verdad aparece como relativa simplemente porque es parcialmente comprensible (Moore, 1961, p. 661).

Según Foucault, don Quijote lee el mundo para demostrar los libros (1966, p. 61). Llevándolo al plano que imponen las soluciones baciyélmicas y la de la rúbrica, se podría reformular esta cita: don Quijote lee, transmuta y/o adapta el mundo en el que vive efectivamente para demostrar y, sobre todo, para actualizar los libros que lo han obsesionado. Lo cierto es que locura quijotesca no puede ser leída como un conjunto de actos gratuitos, ya que "esos actos aparecen arrancados de un contexto vivencial inmediato y desplazados a la esfera de la textualidad, donde las experiencias dependen menos del contexto existencial que del texto motivador (la 'fuente')" (Resina, 1989, p. 294). El hecho de que la locura de don Quijote esté cruzada por gestos y marcas que la suspenden, sin eliminarla, indica que ella es inevitable. Es la inevitabilidad de realizar la propia identidad, entendida ésta ahora como la suma total de la información que existe sobre don Quijote, con lo que el héroe termina confundiéndose con el texto que lo contiene (Riley, 1966, p. 128). La identidad de don Quijote, entonces, deja de ser un cúmulo de contradicciones —las que se alojan sólo en la personalidad—, y se convierte en un punto de convergencia al que perfectamente se puede aludir por intermedio de ese signo que escribe don Quijote en Sierra Morena, presumiblemente una *Q* al pie de la carta a la sobrina.

Con marcas como la rúbrica se presagian asuntos que serán una constante en el *Quijote* de 1615: La *quijotización* de Sancho, un mayor grado de complejidad —si no inversión o invalidación— de los planos de realidad y de ficción, una creciente autorreflexión por parte de don Quijote

www.cepchile.cl

y, en especial, la definición por parte del héroe de su calidad intermedia o limítrofe: Entre la locura y la cordura, entre la historia y la literatura, entre el inasible Alonso Quijano el Bueno y don Quijote de la Mancha.

Dice el epitafio final compuesto por Sansón Carrasco:

> Yace aquí el Hidalgo fuerte
> Que a tanto extremo llegó
> De valiente, que se advierte
> Que la muerte no triunfó
> De su vida con su muerte.
> Tuvo a todo el mundo en poco;
> Fue el espantajo y el coco
> Del mundo, en tal coyuntura,
> Que acreditó su ventura,
> Morir cuerdo y vivir loco. (II, LXXIV, p. 490.)

Es burlesco el epitafio, no cabe duda. Pero incluso la burla lleva en sí su cuestionamiento, está marcada por su contrario. Paradójicamente, el "morir cuerdo y vivir loco" —idea que repite varias veces el propio don Quijote en su lecho de muerte (II, LXXIV, pp. 485-489)— parece sugerir que buena parte de la vida del hidalgo nunca *fue* hasta la venida del *otro*, ahora vuelto a llamar Alonso Quijano. Es como si éste, para adquirir materialidad e incluso fama, hubiera resuelto fundirse, y no reemplazarse, con el efímero caballero andante que "tuvo a todo el mundo en poco". Y cabe señalar que Alonso Quijano el Bueno, al hacer su testamento y entregarle a cada quien lo suyo, no niega haber sido un caballero andante: "fui don Quijote de la Mancha y soy, agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno" (II, LXXIV, p. 489). Más bien, lo que ha dado por finalizado, bajo el lugar común de la locura, es la representación selectiva de la realidad y sus síntesis temporales y espaciales, simbolizadas por esa misteriosa rúbrica, hipotéticamente una *Q*.

Bibliografía

Allen, John J.: *Don Quixote: Hero or Fool?* Gainesville: University Press of Florida, 1979.

Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1998.

Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Joaquín Casalduero. Madrid: Alianza Editorial, 1984. 2 vols.

Corominas, Joan y Pascual, J. A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1991. 2 vols.

www.cepchile.cl

Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1993.

Cruz, Anne J.: "Mirroring Others: A Lacanian Reading of the *Letrados* in *Don Quixote*". En: Ruth El Saffar. *Quixotic Desire: Psychoanalytical Perspectives on Cervantes*. Ithaca: Cornell UP, 1984. 93-116.

Durán, Manuel: *La ambigüedad en el Quijote*. México: Universidad Veracruzana, 1960.

El Saffar, Ruth (ed.): *Quixotic Desire: Psychoanalytical Perspectives on Cervantes*. Ithaca: Cornell UP, 1984.

Enciclopedia Universal Ilustrada. Bilbao: Espasa-Calpe, 1926. Vol. LII.

Foucault, Michel: *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 1966.

Madariaga, Salvador: *Guía del lector del Quijote (Ensayo psicológico sobre el* Quijote*)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

Moore, John A.: "Is Truth Relative for Cervantes?" *Hispania,* 44 (Dic. 1961): 660-662.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*, versión *de Autoridades*. Madrid: RAE, 1726-1739.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Vigésima Edición. Madrid: RAE, 1984.

Resina, Joan Ramón: "Medusa en el laberinto: Locura y textualidad en el *Quijote*". *MLN,* 104 (Mar., 1989): 286-303.

Riley, E. C.: "Who's Who in Don Quixote? Or and Approach to the Problem of Identity". *MLN,* 81 (Mar., 1966): 113-130.

Riley, E. C.: *Introducción al "Quijote"*. Barcelona: Crítica, 1990.

Weiger, John G.: *The Individuated Self*. Athens: Ohio UP, 1979.

Williamson, Edwin: *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991. □

www.cepchile.cl

DEFENSA DE CERVANTES CONTRA DETRACTORES Y ENTUSIASTAS*

Luis Chitarroni

Frente a las eternas (y exageradas) disputas entre entusiastas y detractores del *Quijote*, el autor intenta iluminar algunos aspectos del texto cervantino desde la mirada de Jorge Luis Borges, presente en su célebre relato "Pierre Menard, autor del Quijote". Asumiendo las limitantes de la crítica, el artículo aborda temas fundamentales en torno a la novela (como el cuestionamiento de la noción de autor, el estilo y los personajes) a partir de un diálogo, tanto retrospectivo como prospectivo, de ésta con la tradición literaria.

LUIS CHITARRONI. Narrador y ensayista argentino (Buenos Aires, 1958). Desde 1980 publica artículos en distintas revistas y diarios. Dirigió talleres de narrativa y de crítica literaria. En 1992 publicó *Siluetas*, una serie de breves biografías dedicadas a escritores, algunos de ellos imaginarios. En 1997 aparecieron su novela *El carapálida* y la colección de ensayos *Los escritores de los escritores*. En colaboración con Raúl Brasca ha compilado las siguientes obras: *Antología del cuento breve y oculto*; *La hora de todos (cuentos de fines de los siglos XVIII, XIX y XX)*; *Antología del cuento extraño latinoamericano* y *Textículos bestiales*. Desde 1986 trabaja como asesor literario y editor de Editorial Sudamericana.

* El título pretende ser un homenaje al título del magnífico ensayo de Theodor W. Adorno, "Defensa de Bach en contra de sus entusiastas". Como el rigor y los conocimientos, y el rigor en alcanzarnos tales rigores y conocimientos, difieren por completo del método que practico en este ensayo, el título adquiere con ironía disculpable el carácter de profanación inherente.

Introducción

Intervenir (anticuado en términos artísticos, el verbo simula ser víctima de la moda en una evaluación que lleva años de fragua), parece a la vez tan modesto y arrogante como la mayoría de los actos simbólicos en pro o en contra de algo. Ponerse a la altura de las circunstancias: contra los alardes, una sinopsis; contra las argumentaciones exhaustivas, una serie de sospechas descarriadas que tal vez nos conduzcan a otras zonas, a otros libros, a nuevas reservas, a nuevas sospechas. El tratamiento a la vez convencional y asistemático de las notas al pie, atentas con la misma pusilanimidad a las alusiones recónditas y a las referencias obvias, es una prueba más de mi recelo hacia la "objetividad" académica[1]. Por lo mismo, las palabras sobre la novela de Cervantes que siguen se jactan de ser más parciales que las magias que supo sustraerle Borges, aunque seguro también menos precisas e inspiradas.

Moverse, ocupar un lugar dentro de la frondosa bibliografía crítica, nos obliga a participar en una batalla en la que nos negamos a dar y a recibir órdenes. O a hacer el papel del aguafiestas profesional, creyendo recibir órdenes estentóreas de tradiciones que nada significan para nosotros, al mismo tiempo que las revocamos o las corregimos para dárselas en falsete a generaciones y vanguardias que ya no nacerán. El único lugar posible de una crítica como la que se ofrece es el de una consonante o, mejor, el de un signo de puntuación acorralado en la selva repetida de la página, donde, como en el mundo swedenborgiano previsto, planeado por William James Senior para desconsuelo de sus dos ilustres hijos, "aúlla el lobo y pontifica el obsceno pájaro de la noche". La perspectiva de una coma, digamos: un signo, una marca casi imperceptible. Oscura, obstinada, misteriosa. Ojalá, dicho con agarena sencillez, encuentren sentido en la página atiborrada en todas las direcciones; algún lugar que celebre los logros del estilo y el genio de la lengua en un mundo habituado con emotiva sumisión a censurarlos.

Detractores y entusiastas

Es fácil advertir a menudo en el elogio de Cervantes, en especial del Quijote, dos operaciones opuestas al curso de su lectura y a las conclusio-

[1] La bella beligerancia de las notas al pie ha sido estudiada con apasionamiento por Anthony Grafton. Buen pretexto para hacerlo saludar a cámara desde aquí abajo. Por obediente que pueda parecer hoy el uso de las notas al pie en cualquier artículo o texto crítico, buscaremos justificar este ejercicio de ida y vuelta del lector con algo más que una comprobación o la transcripción de una fuente.

www.cepchile.cl

nes que cualquier lector puede sacar. La primera es la simplificación; la segunda, la tolerancia injustificada ante los excesos caudalosos de esta caudalosa obra maestra. La última parece estar en concordancia con el bello elogio de uno de los modernos —modernistas— lectores del libro, Rubén Darío, quien en su "Letanía de nuestro señor Don Quijote" pudo agotar la ordenada serie deficiente. Ésta elige motivos siempre dignos de una legítima defensa, y levanta la vitalidad admisible y admitida de los personajes de la novela contra las cerradas consideraciones, generalmente académicas y muertas de los exégetas. Lo mismo da que escoliastas y comentaristas sean detractores o exaltadores: es la grisura teórica la que impide la verde manifestación de los frutos verdaderos de *Don Quijote*, la cruzada personal de este personaje que resigna su heroísmo a una época en donde la verdad y la mentira son canjeables, ya que la adarga las embestirá de manera indistinta ("contra la mentira, contra la verdad"). Es verdad que la verdad crítica de Darío depara al menos una sorpresa que la crítica española —entre Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal— escamoteaba todavía con prodigiosa y prolija prudencia: "el ingenio lego" demostraba la ventaja que les había sacado a sus contemporáneos —el Siglo de Oro todo, Mateo Alemán incluido— con su voluntario arcaísmo, su amor por el pasado, su desconfianza por los latidos del presente, por la transformación de ese presente en sustanciosa literatura. De esa hoy detectable actitud, el modernista Darío infería —detectable también hoy— la modernidad incipiente e informal, intransferible del personaje y el libro.

Se ofrece así, sin discriminación porque, con ánimo de ofender el tan detractado presente, ¿a quiénes llamaremos detractores y a quiénes entusiastas?, con presteza y sin ánimo de abundar en paradojas se averigua que no es difícil que los alineados pasen a integrar la otra lista apenas se rasga la superficie. Pero los valores múltiples merecían seguramente una suerte distinta y distraída de la repetición marcial de estos méritos incuestionables. La primera operación de la que hablamos precisa el nudo restrictivo inherente al ciclo de las evaluaciones engañosas.

El hecho de que veamos hoy en la novela de Cervantes el repertorio completo de los recursos y posibilidades de la novela no es óbice para revisar el empleo de algunos; el acto seguido de exaltarlo o deplorarlo pertenece —de acuerdo con el canon de Menard— al demorado y preterido oficio de la crítica literaria. La lista de entusiastas y detractores de *Don Quijote* se limita a la cantidad exigua que permitió el trabajo de campo y el poder de observación de quien escribe. Los nombres son demasiados. Bástenos los obvios en breve visita que el lector encontrará en las notas: los argumentos de unos y otros se compulsan, se revelan, se relevan, se con-

www.cepchile.cl

tradicen. Dos, en particular, parecen haber sido programados para disentir sin encontrarse jamás en la órbita de su tiempo, de acuerdo con una armonía preestablecida emponzoñada. Son Paul Groussac y Américo Castro[2]. El primero, majestuoso docente, derrama sobre la ignorancia geográfica y líquida de Cervantes un archipiélago sólido de iniquidades que complacerá a otros lectores ávidos de flaquezas dignas de sus aparatos digestivos. El último justifica cada flaqueza con una obesa argumentación que no ha logrado sino un solo exégeta. Uno sostiene que Miguel de Cervantes es hijo de cristianos viejos, circunstancia no desmentida por el hecho (registrado con una ironía de barítono) de que quienes atestiguaron esa antigüedad hayan sido personas que los conocieron apenas unos meses antes. El otro no tiene dudas de que es un cristiano joven, como lo atestigua la obstinación por hacer méritos de Miguel de Cervantes y, *contrario sensu*, la incapacidad casi recíproca para obtener premios y sinecuras. Uno averigua sin evidencias que Cervantes y Mateo Alemán se conocieron —y más, que hablaron sobre sus obras respectivas— en asiduas y respectivas jaulas y ergástulas (tal vez estas fórmulas contenciosas tengan como resultado o solución la esticomitia y el diálogo). El otro infiere que el primero ha leído al último —o por lo menos la parte primera del *Guzmán de Alfarache*— por una cita que es un plagio y por la tranquila ausencia de Mateo Alemán (que da como prueba indudable de admiración) en *El viaje del Parnaso*. Los dos son precisos, verbosos, incansables. Los dos, cuando se los instiga, traen a la contienda todas sus insignias. No imagino prisión, cautiverio, presidio capaz de encausarlos, de mitigar la perpleja tarea de iluminarnos con la razón que ambos se impusieron.

Tenues avisos espirituales

"Il semble que les gitans et les gitanes ne sont nés au monde que pour être larrons: ils naissent de pères larrons, sont élevés parmi de larrons et, finalement, parviennent à être des parfaits larrons en toute circonstance." ¿Qué lector de la literatura argentina que se precie —o que curse la carrera de Letras en la UBA— no reconoce en este comienzo la influencia de "El niño proletario", de Osvaldo Lamborghini, recientemente traducido al francés? "Desde que comienza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño

[2] Aunque ambos no tardarán en reaparecer, podemos darnos el gusto de despacharlos en una sola nota. Los libros consultados fueron: J. J. Borges, *Jorge Luis Borges selecciona lo mejor de Paul Groussac* (Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1981), y Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, edición al cuidado de Paulino Garagorri (Madrid: Alianza, 1974).

www.cepchile.cl

proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo, asistido por una curandera vieja y reviciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria"[3]. El mismo determinismo temperamental, la misma determinación estilística. Cierto que el francés, más circunflejo y mesurado, se afeitó esa mañana: evita el regodeo cadencioso en las circunstancias físicas, omite con elegancia genérica lo meramente descriptivo de la definición o lo sustituye por la medida repetición anafórica. Esto se debe en gran escala a la superioridad cultural del precursado sobre el precursor; pero a pesar de esos énfasis diversamente administrados, la violencia discriminatoria es la misma.

Veamos el indócil original español que deparó la traducción francesa: "Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y finalmente salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte". Ahora, las partes parecen acercarse. Un estilo abusa en la misma lengua de lo que queda de la precedente. La traducción francesa, parsimoniosamente literal, lo es hasta donde el mejor ritmo francés lo deja, hasta ese *"en toute circonstance"* que redondea y modera a la vez el párrafo y se rehúsa a seguir retorciendo la sintaxis con dosis ajenas a la buena conducta idiomática. Pero el español es mucho más atrevido y "moderno". Y cuando incorpora la siguiente proposición después del asíndeton, proyecta ya una abstracción tutelar —"accidentes inseparables"— que permite completar la órbita, terminar con el fin último.

El español original es Cervantes, *La gitanilla*, una de las novelas ejemplares que no sabemos si el genio lego escribió en esos años pero que publicó entre las dos partes del Quijote[4]. El juego que permite hacer la perspectiva histórica, distorsión o aberración del ojo en dirección al pasado, a la falta de soluciones que nos brinda ser una consonante o una coma, es un plagio: un remedo de la lectura ejemplar que Borges hiciera de Cervantes, publicada en la revista *Sur* en 1939, "Pierre Menard autor del Quijote". En él

[3] Osvaldo Lamborghini, "El niño proletario", en *Novelas y cuentos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988).

[4] Detengámonos primero en la versión francesa supracitada, que mantuvimos en suspenso hasta que se aclarara el misterio. Es *La petite gitane*, traducción, introducción y notas de Michel Lafon (France: Aubier/Domaine Hispanique, 1994). En cuanto a las *Novelas ejemplares*, Miguel de Cervantes Saavedra (Buenos Aires: Losada, 1942).

www.cepchile.cl

se entreveran razonamientos que nos permiten entender la lógica extrema de esos "tenues avisos espirituales" que trascienden la falsa atribución.

Hay que entender al narrador de Borges "*en toute circonstance*" para advertir que no está en peligro la propiedad intelectual —o por lo menos no sólo ella— sino algo más recóndito y misterioso —más próximo al *atem*, al hálito, al soplo divino de los místicos—, y reordenar el cuento de Borges, así como la novela de Cervantes, en su verdadera dimensión, para que el juego haga peligrar algo más que las pequeñas certidumbres con las que lectores y críticos nos conformamos. Porque, equivocándonos desde el vamos, el narrador de Borges es o podría ser un joven bastante frívolo de la *action française,* contemporáneo, digamos, de Lucien Rebatet, que admira profundamente a Menard y no se deja distraer de la preciosa lista (que constituye la "obra visible" de Menard, obra que puede ser enumerada hasta la letra *s*, curiosamente). Un proto Proust fatuo, furtivo, infantil, que patrulla la literatura con esas dos debilidades que se agrandan y se agravan con la mayoría de edad: la ironía y la política adjetival.

Pero el cuento trata de otra obra, de la "invisible". Y ésta es más una tarea irrealizable que un libro propiamente dicho, un obstinarse sin límites en la imposibilidad hasta devolverle a la materia un sustrato conceptual. Algo parecido al *Livre* mallarmeano, tal vez con justificativos prosaicos menos codiciosos. Aclaremos, como aclara el narrador de "Pierre Menard autor del Quijote", que Menard no quiere escribir un tributo ni un libro imitativo de la novela de Cervantes —ese proyecto que tanto éxito ha tenido en diversas literaturas, de *Tartarin de Tarascon,* la *Donna Quixote* de Gerhardie al *Monseñor Quixote* de Graham Greene— sino *El Quijote*, el verdadero Quijote. Para lo cual encuentra una dificultad que no parece afectarlo: *El Quijote*, el verdadero Quijote ya ha sido escrito. Y lo ha escrito un español muy poco parecido a él *"en toute circonstance*".

Ese español había nacido en Alcalá de Henares, combatido a los moros, padecido la cárcel. Su profesión más honrosa, alcabalero, cobrador de deudas, no pudo mitigar —acaso sólo propiciar— la creación de un caballero, cuya obligación primera es, según Quevedo, "contraer deudas". ¿Qué tiene que ver con él, Menard, civil solvente aunque no acaudalado, heredero de una renta, de una propiedad sólida, de una biblioteca primero enriquecida y luego puesta a dieta por esos "accidentes inseparables", la gana y el hurto, de lateralidad intacta? Pierre Menard está entero, sin heridas de guerra ni guerras sino de oídas. Mastín fausto, algo remolón.

A Cervantes pudieran dominarlo, cuando comenzó el Quijote, las desazones que le depararon sus no muy reputadas incursiones en la poesía y el teatro. Ante él, Menard es un triunfador. Para no ser copiosos, báste-

www.cepchile.cl

nos mencionar tres victorias: ha refutado a Luc Durtain, ha desmontado la prosodia de Paul-Jean Toulet, ha traducido a Quevedo. Quevedo, a su vez, traductor de Francisco de Sales, estaría en la gloria leyendo que su "Aguja de navegar cultos" (instrucciones precisas para escribir en el dialecto culterano de Góngora) es en la versión francesa de Menard "La boussole des précieux". Siempre hay un Quevedo auxiliar, un Quevedo paralelo. Siempre hay un Quevedo de soslayo. Porque Quevedo es de sombra, como advirtió bien Gómez de la Serna, que oyó o sospechó además que el alma de Quevedo "era una perrera". Porque Quevedo se atrevió a ser su mitad oscura. Lejos de las regalías de Pérez Reverte, que lo convierten en un borracho de insulto fácil, torpe espadachín, Quevedo es siempre un arma de doble filo, el filo de un pensamiento lateral, filoso, filosófico. Que-ve-do: la punta de la lengua esperando dos turnos para poder al fin producir el nombre de una nota musical en clave. Quevedo se anima a representar al Machiavello de la literatura, tarea nada fácil en un territorio de tahúres disfrazados de labriegos cuyos corderos juegan a los dados.

Ahora bien, las tres operaciones triunfales de Menard resultan suficientes para reconocer su ámbito, su *milieu*. ¿Qué tienen que ver estos dos sujetos para escribir el mismo libro? Pero la pregunta la provoca una falacia conceptual que antepone el autor a la obra. Vale decir: el contexto, la voluntad, la personalidad o la psicología a la palabra. ¿Qué nos hace suponer que un mismo libro sólo puede ser escrito por la misma persona? ¿Qué es ese principio latoso que encadena las obras a los hombres, y éstos a ese lastre que en los muy arrogantes consolida todos los relatos, una señora tuerta atada a un brazo llamada experiencia?

Ventajas de ser manco, o estar *in advance of a broken arm*.

En una parábola ejemplar —equivalente a los gestos abstraídos y generosos de Marcel Duchamp—, Pierre Menard, su *quasi* contemporáneo literario, ataca, daña y corrompe la estabilidad cómoda de esa enemiga de la cordura que es la sensatez y nos obliga a releer el *Quijote* para entender mejor la literatura. Porque hasta entonces, y en manos de exégetas en su mayoría españoles, los valores del libro no parecen ser los mismos que los de las literaturas adyacentes, aledañas, europeas. Dante, Milton, Racine, Corneille. ¿A quién podría ocurrírsele? Menard, espíritu no sólo emparentado con la tradición sino con la moda (debilidad razonable, duplicidad implorante) es quien decide valorar el *Quijote*, imponerlo contra el *face value* —Edgar Allan Poe— de esa cultura francesa, ordinaria y receptiva, *fashion*. Que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry. Fetiches olfativos, modelos retinianos.

www.cepchile.cl

Para ello necesita que hagamos un pequeño esfuerzo, un débil concurso. Porque los dos fragmentos que Menard pudo concluir antes de su muerte son dos condiciones sobre nuestra rendición incondicional: un breve pasaje sobre la historia, cuya madre es la verdad, y un florido discurso acerca de las diferencias entre las armas y las letras, en defensa de las armas.

Ahora bien, la familiaridad con que el narrador se mueve en círculos y cenáculos, su exhibicionismo en el *name dropping* y alguna que otra imprecisión nos dan la pauta de que el narrador es, como Menard, francés. Pero al cabo de un rato, y causa de ciertas fanfarronadas, advertimos que sólo puede ser un francés en afectación pluscuamperfecta, vale decir un argentino. Como se dijo antes, alguien más inclinado a las competencias técnicas de la literatura que a su práctica, preparándose para olvidar mejor todo. Y a consumar a todo trapo ese género menor o mayor, de acuerdo con quien lo practique, que Edgardo Cozarinsky denominó, atento a la vulnerabilidad inherente de las mutaciones bruscas, "el relato indefendible": el chisme.

Como empieza a constar en el capítulo IX de la primera parte, el que narra las aventuras del caballero de la triste figura no es sino la traducción de un manuscrito árabe de Cide Hamete Benengeli, que el "Cervantes" actoral del espacioso *Don Quijote* le hace traducir a un morisco aljemiado. (Este silencioso participante cumple, digamos, la función de Menard, callando, y recuerda al "maronita suplementario" que Borges en "Las traducciones de las Mil y una noches" le hace llevar y traer al atildado Galland.)

No sé si por escrito, pero en algún momento (o en más de uno de los que consentía su a veces imprudente oralidad), Borges el hombre público dijo que "El arte sucede", la frase de Whistler era un facsímil (o una equivalencia laica) del evangélico "el Espíritu sopla donde quiere". Poco después se convirtió en una letanía auxiliar, en una muletilla de la elegante precedencia del apócrifo.

Después de los hechos que la historia se obliga a registrar para reconocerse, atribuir *La imitación de Cristo* a Mir Bahadur Alí y a Cide Hamete Benengeli *El coloquio de pájaros* (a Maurice Molho la traducción al español y al francés de las dos obras) es ya una manera de exagerar de qué modo la literatura ha conquistado esa pasión disimulada y superior: la indiferencia. No sólo a las propiedades sino a los prolijos menesteres del conocimiento.

Como Duchamp contra la pintura retiniana (con toda esa bobería represora tranquilamente comunicativa, expresiva), de la que guarda el tufo, trementina (recuerdo proustiano de repudio), y con el mismo desinterés

www.cepchile.cl

pulcro y atontado, Pierre Menard hace un gesto de rechazo por la excesiva (excesivamente ornamental, excesivamente simbolista, excesivamente cenacular, excesivamente exhibicionista) literatura francesa de marras, *à la mode*. Reconoce un modelo literario. Renuncia a todas esas obras de orfebrería retórica que la literatura francesa derrocha: de *Emaux et camées* a las *Contrarrimes*, pasando por Corbiére, Laforgue y Heredia. Contra todas esas extorsiones estéticas, impone un modelo literario inadecuado, precoz, despreciable, conceptual: Cervantes.

Sí, va a ser Borges, precisamente, apaciguador decidido de las alarmas del Doctor Américo Castro y lector diametralmente opuesto a Nabokov (a pesar de las aparentes semejanzas), quien podrá reestablecer una lectura "moderna" de *Don Quijote*, tan moderna que los especialistas y académicos españoles siguen considerándola, lamentablemente, una *boutade*.

Estilo

Groussac habló de "la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa". Bataillon escribe de ella: "si se la compara con los guisos condimentados de Quevedo o de Tirso de Molina, tiene la sabrosa insipidez de la leche o el pan"[5].

Sabrosa insipidez, nervioso oxímoron. Leche, pan: alimentos elementales. Naturaleza misma de la cosa descrita de la mejor manera, la más rápida, la inmediata. Porque cuesta mucho saber cómo y de qué hace Cervantes su estilo. No de ingenios reiterados y figuras tomadas del repertorio latino, como hace Quevedo con gracia (en su "Autorretracto", Cabrera Infante denuncia: "Más Quevedo que Cervantes a mi pesar". El estilo no se domina).

Contrariamente a la idea de parodia, en la que alguien se apodera de las maneras de otro, un estilo no puede dominarse. El parodista ejecuta las características que su aritmética emulativa extrajo a costas de una ventaja y un agravio equiparables. Giorgio Colli, disertando sobre los estilos opuestos de Hegel y Nietzsche, llega a la siguiente conclusión: "el estilo debe borrar el condicionamiento concreto, el procedimiento material del individuo racionante. El pensamiento debe presentarse desprendido del modo en que ha sido conquistado, como una realidad en sí misma, sin nada personal."

[5] Marcel Bataillon, *Erasmo en España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, traducción de Antonio Alatorre (México: FCE, 1950). El libro de Bataillon nos deja una enseñanza notable, que el autor confiesa en el prólogo con incomparable modestia, acerca de los efectos y las causas. Haber estudiado un siglo sólo permite averiguar cuánto nos interesa el anterior.

www.cepchile.cl

La imitación, en tiempos cervantinos, si bien practicada por muchos (”que de otro imitó los modos/ por conocerlos a todos”), es territorio predilecto de Quevedo, que puede desplazarse a sus anchas en el laberinto español con su dicción cargada y sus contenciosos juegos de palabras.

El estilo de Cervantes es el que la novela le pide, ni más ni menos. Porque El estilo no es una máscara sino lo contrario, al paso cansino de Rocinante. La diversidad lo conforma, lo consuela, lo enriquece. Aunque el estilo pida, para su bien, para su satisfactorio sacrificio, para su satisfactoria hecatombe, pobreza, estrechez, inopia, concisión, Cervantes sabe darle eso y su contrario. Y en realidad, salvo lectores que empiezan siendo adversos, y que en general no son hispanoparlantes de nacimiento —Groussac—, o lo leen traducido —Borges, Nabokov, Amis—, el estilo empieza siendo incantatorio porque hasta hace unos años había sido memorizado como un catecismo: “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme…”, pero también porque de inmediato ese mundo empieza a funcionar a las mil maravillas, con las dos mujeres de la casa, el rocín flaco y el galgo corredor. Y el menú de Don Quijote, leído con curiosidad por la gracia con la que esas palabras se combinan, se retuercen, se olvidan. Se recuerda luego entero, y luego —y tal vez por obra y gracia de esa gracia que le sobraba al manchego— cobra una significación superlativa. Y no es porque el Guzmán de Alfarache se muera de hambre. Pero los dos estilos —el de Cervantes, el de Mateo Alemán— se complementan sin, a pesar de Américo Castro, oponerse acerca de la concepción del mundo. Renoir decía de Rembrandt: “Él se come toda la carne y yo me quedo oliendo la salsa”. No es el caso.

Se dice que *Don Quijote* es una lectura excelente para el joven lector. Si lo fuera, algo curioso e irrepetible ha ocurrido en la historia de la cultura de Occidente**.** *Don Quijote* es una lectura “fácil” sólo cuando se han emprendido otras y éstas han parecido en extremo protocolares o alegóricas: *La divina comedia, El paraíso perdido*. Si el lector emprendió la lectura de *Don Quijote* después de éstas, no tiene atenuantes acerca de su inocencia. Llamaremos “inocencia” a la inagotable capacidad de Don Quijote de ir en pos de lo que sigue, sea lo que fuere —andanza, desenlace, percance, moraleja— a despecho de su experiencia. Es casi imposible que otro personaje de la literatura se equipare a Don Quijote en términos de obstinación idealista. Un escritor argentino en un buen día contemplaba la alegre frecuencia con que se “expulsaba la abyecta noción de fracaso”. Martin Amis llega a decir que no hay próxima vez en Don Quijote sino sólo más y más[6], aunque

[6] Escribe con soltura, después de terminar la traducción del escocés Tobias Smollett: “The question ‘what happens next?’ has no meaning, because there is no next in Don Quixote’s world: there is only more)”, Martin Amis, “Broken Lance”, incluido en *The War Against Cliché*: *Essays and Reviews 1971-2001* (New York: Tal Miramax Books, Hyperion, 2001).

www.cepchile.cl

lo atribuya a un defecto novelesco de Cervantes, no a una característica esencial del personaje. Tener presente que esa obstinación idealista se transforma no implica disminución sino conciencia del valor narrativo de la apuesta, así como la confrontación contra la naturaleza y el contexto reactivan cada vez en Cervantes la invención y el recurso.

Por eso algunas de las lecturas a contrapelo del libro —notablemente la de Nabokov, acaso la única con esa característica en su carrera de crítico— pueden distribuir y equiparar victorias y derrotas como en un torneo de tenis.

Violenta desazón, violento desengaño que instruyen la angostura heroica de un inequívoco campeador del fracaso para sustituirla por el grosor inadvertido de un héroe moderno del azar. Doble triunfo del escritor ruso que repercute como reputación en una *mise en scéne* biográfica, profesional de la ordalía.

Nabokov lee *Don Quijote* como Nebrija las Escrituras —o, mejor dicho, como Bataillon en su inmenso libro cuenta que las leyó—, segregando con muy buen tino los *realia,* con la desventaja superior de que él no tiene las claves idiomáticas para traducirlo. Sin metáfora, lo explicita en sus interdicciones. Entre ellos esos "duelos y requiebros" que el traductor al inglés en cualquier caso desluce ante el ávido inquisidor extranjero. De una al menos de estas características rurales puede establecerse una ley general. Y Nebrija, que estará a sabiendas en *Don Quijote*, lo estará en el "candeal, trechel y rubión", enigmático y trivial, bíblico en el mejor sentido, confundido con lo que cada uno de los personajes ingiere. El estilo, sí, el estilo.

Locura

En el "laberinto de errores" (que *La Celestina* denuncia o celebra) del siglo veinte (y en lo que va del veintiuno), la simpatía por la locura, alejada de cualquier exaltación erasmiana, es una de las efusiones más banales y filisteas que puedan considerarse de pie. No se sabe cómo prosperó esta adherencia gratuita que nada tiene de compasiva, pero lo hizo sin dejar otra huella que una ligera tendencia al sentimentalismo en los peores poetas y una calculada manera de admirar en los adolescentes.

La locura quijotesca, la quijotada, ésta sí con toda su exaltación erasmiana, surge en el siglo dieciocho —mencionada acaso por el Padre Isla— como una singularidad fría, destilada, que conduce los venenos, y que es obra de los mismos. No terminan todavía de decírnoslo detractores y entusiastas de los libros de caballería. Porque siendo el siglo de marras

www.cepchile.cl

todavía un festín de supersticiones y, sobre todo, de fantasías y delirios enraizados en cosas concretas, entre las múltiples opiniones e hipótesis de la locura de Quijano/Quijote (la dualidad pertenece a la inestabilidad entre uno y otro, cuerdo/loco), una da por cierta la exageración de su régimen, en el que podemos contar, entre otras cosas, el salpicón las más noches, los huevos con torrezno los sábados y las lentejas los viernes, tan peligrosas. Aquí se podrían sumar los "duelos y requiebros", uno de los *realia* sobre los que se detiene Nabokov, y oponerlos tal vez a la ración carcelaria del Guzmán de Alfarache, siempre tan cuerdo. Es difícil discernir si las tantas aventuras de Amadís y Tirant lo Blanc suman más o menos que estos menúes alimenticios, valores diarios… Américo Castro casi transmite la voluptuosidad de estos contrastes, pero de todos modos, la nota de Nabokov es irresistible. Una mezcla de Robert Burton melancólico y dietólogo lúdico, tipo Gayelord Hauser, se conjugan para transmitir la profunda comprensión y antipatía con que un hombre del siglo diecinueve, que se ha robado para sí todos los secretos de la Rusia zarista, espía el siglo diecisiete: "duelos y requiebros" (averigua Nabokov que ha averiguado un traductor, Duffield) es "un guiso hecho con la carne de animales que sufrieron muertes de accidente al caer de precipicios y romperse de esta manera el cuello". Al autor ruso le llama más la atención que el "duelo" no tenga en cuenta el dolor experimentado por las víctimas zoológicas —a fin de cuentas baladíes e inesenciales—, sino por la pérdida sufrida por el pastor o el propietario, apurado, ávido de convertirlas con rapidez en chivitos y corderos humeantes. Este entreacto de lo crudo y lo cocido imita de manera caricaturesca un pacto antropológico caro a los lectores de lengua inglesa, que el taimado Tobias Smollet (1721-1771), novelista y traductor del *Quijote*, acentuó.

El tema de la locura, por otra parte, es uno de los que ha terminado siendo más "moderno" (piense el lector en otro a quien esta palabra todavía le parecía un modo de comportarse en el mundo con vivacidad y juventud, antes que denigraciones y desengaños tan lúcidos como irrelevantes le hicieran perder la fe). Y hay un modo de admitir que este desvarío laborioso del personaje Don Quijote es una forma estudiada de locura ambulatoria, costumbre a la que tanto caballero inglés y caminante a secas nos ha acostumbrado (y que con especial atención reflejaron John Perceval como paciente predispuesto al estilo y Ian Hacking como terapeuta particularmente apto para detectarlo).

En realidad, el deambular del pensamiento que acarrea una deriva sintomática y artística, tardará en encontrar su coartada, pasando por alto incluso la etapa romántica que disculpa los paseos del caminante solitario

www.cepchile.cl

encarnado por Rousseau y los no por bucólicos menos vehementes extravíos en el espacio y la memoria de Wordsworth. El punto de transición parece ser Nietzsche, cuyo epistolario revela la vulnerabilidad indiscernible del cuerpo y el espíritu y, postrera, siguiente, la materia y el pensamiento capaces de producirlos (Klossowski). Ahora bien, difícilmente haya una transmisión inmediata entre la misión de Nietzsche —narrador protagonista— y el delicado pudor visible en el oficio del autor de *Don Quijote*, preciosamente prematuro por obra y gracia de una actividad que simulaba aliar la actitud del misionero y el temple del artesano. Como dice Luis Iglesias Feijoo: "Cervantes nos ofrece así una narración que no sólo cuenta unos hechos, sino que trata asimismo del proceso de cómo se han contado; ofrece una fábula, pero también el secreto de cómo éstas se crean; inventa la novela moderna, pero a la vez la hace nacer sabia, consciente, reflexiva . . . y plena de humor"[7].

Pero en términos literarios, y en contra de cualquier tendencia que vaya o venga, una armonía preestablecida parece guiar a los mejores a los mismos lugares. Y así como el Ahab —monomaníaco se decía en una época— que persigue con cuidada tentación de destino a su destructor Moby Dick, Don Quijote contesta con desabrida cordura algunas de las preguntas que algunos de los cuerdos que lo rodean le formulan. Dice: "Sé donde estoy". Lo mismo que dice —*"I Know where I am"*— ese atenuado personaje de confín de Melville, Bartleby. Las únicas significativas después de su ceremonioso, reiterado y genial "Preferiría no hacerlo".

De qué modo la locura, atribuida ya al autor más que al personaje (como en Melville, todavía en el diecinueve), a Cervantes más que a Quijote, ha entreverado ficción y realidad, para intercalar en una otra, para redefinir su aporía, para convencernos de que uno al menos de los aspectos de la recia, intratable realidad puede conquistarse en la amable locura, no podremos averiguarlo aquí. Wystan Hugh Auden, que sigue la línea identificatoria de Ismael y Don Quijote en un libro extraño en el que compila unas lecturas más extrañas aun, llega a la misma conclusión: la busca no es estética ni artística sino religiosa. La creencia sigue siendo más poderosa que la discreta, disminuida voluntad de poder.

Don Quijote, en extrema dificultad de parangón, es todo para todos, es Shakespeare y es algo más que Shakespeare por provenir de varón mortal identificado, ajeno por completo al anonimato, incluso en pleno siglo diecisiete. En él convergen en *staccato* las controversias y las escasas ar-

[7] *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantino 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, Vol. Complementario (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005).

www.cepchile.cl

monías, los conflictos y los delirios, las falacias, las supersticiones, las creencias, los giros, las calumnias, los vértigos, las delicadas aproximaciones, los ruegos concedidos por las pasiones al entendimiento. Groussac, que considera incongruente la conducta de Don Quijote (en el capítulo de la venta, por ejemplo), Groussac, tan luego, con su servilismo positivista, va a encontrar nuevas razones para descalificar la aventura del Quijote, con las medidas y los rigores de un sastre naturalista siempre, y con su boca y su voz finita de francés educado y desperdiciado lejos de estos suburbios, dirá en conferencia, confundido: "La observación tan celebrada del caso patológico (hasta por alienistas encandilados, como el Doctor Ball): de ese delirio parcial o *monomanía* caballeresca —para emplear la nomenclatura anticuada pero expresiva de Esquirol— está llena de lagunas y errores". Es aquí donde Ian Hacking habla a raudales de concomitancias entre el sueño y la vigilia, entre la vigiliambulancia y el error fáctico que nos permite encontrar el camino[8].

Rocinante

Rocinante es visto en el interior de la novela por Cervantes: "Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto Rocinante"[9].

Américo Castro encuentra una alternativa a la locura ambulatoria. Anticipándose, predica sin saberlo una, otra alarma adicional, que parece transformarse en hipótesis de Deleuze cuando señala "el devenir animal" de los percances de Don Quijote y señala como único responsable de los mismos a Rocinante. Bastaría invocar uno de los epitafios que preceden el fin de la primera parte del libro: *"Aquí yace el caballero / Bien molido y mal andante / A quien llevó Rocinante / Por uno y otro sendero*" para darle la razón, y encontrar así una nueva pista para seguir al caballero de la triste figura. Y seguirlo paso a paso, casco a casco, al trote o al galope.

[8] De nuevo, azarosamente, las fuentes de mezclan, se comunican entre sí. El libro de Auden, *Iconografía romántica del mar,* traducción de Ignacio Quirarte (México: UNAM, 1996), compila unas charlas en la Universidad de Virginia para la Fundación Page-Barbour en 1949. El otro libro consultado, *Mad Travelers*: *Reflections on the Reality of Transient Mental Illness*, compila las charlas en la misma universidad y para la misma fundación de Ian Hacking en 1997. Ésta debe de ser otra de las funciones de las notas al pie, hacer que dos libros por completo distintos den a conocer sus antecedentes aquí abajo.

[9] *Don Quijote de la Mancha* (Valencia: Afrodisio Aguado, SA, Editores libreros, 23 de abril de 1956).

www.cepchile.cl

Ha habido maneras de pensar en movimiento que interceden por este pensamiento feliz, tal vez el único, del alarmado estudioso español. Y hasta, sin abusar del ingenio —ni, Dios nos libre— de la erudición, podríamos dar con ejemplos de buenas prosas a caballo: los jinetes briosos de Von Kleist, por ejemplo, en contraposición al naturalista ecuestre recostado de Hudson, que avanza por la pampa tendido en su silla de montar, lentamente, mirando las estrellas. En el siglo pasado y en este que corre deprisa y sigue acortándolo, los pasos, los pasos más aventurados y prodigiosos fueron dados de espaldas a la certidumbre, de espaldas a su incondicional grieta. No estamos capacitados para establecer la diferencia de calidades, en filosofía, por ejemplo —de Nietzsche vertical, nervioso, a Wittgenstein igualmente nervioso, en horizontal, aplomada meditación y reposo—, pero la longevidad espuria —moderna— de la novela ha establecido claves de quietud, estabilidad, y fuga, movimiento, que no siempre fueron asimiladas por los críticos. "Ma ligne de chance, ma ligne de anche", en la voz de Ana Karina en *Pierrot le fou,* tarareada con mayor o menor éxito en los libros de Deleuze, celebra como un cumpleaños sin ombligo las nupcias postergadas de la novela con el azar a solas, con el azar a cuestas.

Cervantes había tenido ya la precaución de pensar un precursor: Cide Hamete Benengeli que podía cambiarle la edad a la historia, al relato, a la novela, al revelar su precedencia, su sangre, su devoción adversa, su cuidado por el detalle.

La creación, inspirada tal vez por la falta de alevosía, de Cide Hamete Benengeli que permite leer como escrito el *Quijote* da a las peripecias y aventuras del caballero enjuto una hondura insólita.

Antes de ser aprendido y domesticado por la gramática peatonal del siglo veinte y sus variantes *new age*, caminar a solas, a secas, recorriendo el mundo, tuvo una leyenda y una épica. En un ensayo extraordinario, exquisito sobre la convalecencia, Lamb, Charles Lamb, que tanto hizo por hacer el tonto y no llamar la atención ("ese triste par de fenómenos", llamaba a él y a su hermana Carlyle, por el momento dueño de la historia), llama la atención sobre este estado anterior a la embriaguez de caminar, y la adicional, que es el pensar doliéndose nietzscheano (afinado a partir de esos preparativos, ese deambular, esos provisionales lugares eternos con que un estadio previo a la enfermedad encuentra la prosa de cámara capaz de proteger los más nimios pensamientos para que despierten a buen recaudo dos o tres días después, a disposición de la buena salud o de la enfermedad, sanos y salvos ellos, fuera del cuerpo, unos pocos dolores más). La licencia de Hazlitt y Stevenson, pensadores postreros directos y estrictos del caminar, atentos a esa distancia que guarda la ocurrencia del aforismo, el balbu-

www.cepchile.cl

ceo de la meditación, no cierra una aventura en círculo, posterga simplemente la dirección incierta de la caminata. Un mundo de certezas no es más rico que el mundo cuya riqueza consiste en la ambigüedad.

El Quijote está fuera de *Don Quijote*, y Cervantes dentro, como hemos visto (gracias a Dios, a Cervantes, a Borges, a Cide Hamete Benengeli, a Pierre Menard). Por penetrantes que intentáramos ser, por profundamente originales, *Don Quijote* gana la pulseada, la contienda, la apuesta: permanece afuera de esa órbita constrictora que la crítica ha inventado para no eximir a sus deudores, para que los evasores padezcan el peor castigo, la condena más dura. Aun cuando pretendiéramos dar vuelta todo, la sabiduría de Cervantes ha previsto estas cautelas y atenuantes con ensordecedora, elocuente anticipación. Y la vehemencia de los dos personajes —distinta, convexa, inagotable—, y la de todos los que acompañan, ha consolidado el mundo que nosotros, como lectores, haríamos mal en pasar por alto. Cervantes le da a la novela el lugar —el espacio se dice— de un espectáculo continuo (de ahí el "más y más" que Amis no entiende), y a la asistencia de los lectores el privilegio ceremonioso de descubrir la decisiva batalla del mundo. Al revés de lo que nos han hecho creer las obras maestras nacionales precedentes —¿vale la pena enumerarlas?—, pero no todos los clásicos, *Don Quijote* no puede rematarse con una conjunción, un sínodo o un convenio de sustantivos abstractos. No se trata del diálogo de la razón y la locura, de la sensatez y la irracionalidad, de la cordura y el delirio. Es mucho más sencillo que eso. Con siglos de atraso, esa lección ha sido entendida, en gran medida gracias a las tentaciones de la dictadura del raciocinio, con el impuesto de la necesidad incluido sobre las tentaciones de la gratuidad del instinto en su contra gracias a la novela como ejercicio persuasivo.

Sin embargo, ¿cuánto se puede sostener un pensamiento?

Porque un pensamiento no es sólo un término conciliatorio cuando termina el día, el momento en el que las causas del hombre de pie, del caminante que vuelve al hogar, depone sus fantasías —su idealismo— en aras de una conformidad constitutiva contra las violencias reales del mundo, sino el perplejo ajuste —siempre tardío— del acto contra los pensamientos del mundo, obra de hechiceros enemigos. En ese sentido, Don Quijote es perfecto: contra la virulencia excesiva del mundo real, las armas (y hasta las armas secretas sin nombre hasta entonces) de lo que habían dado en llamar (sin saber que se trataba de la literatura) la imaginación (cuando por precaución y elegancia nos precave de que el Quijote que leemos no es un invento propio).

www.cepchile.cl

La otra pregunta que parece formular en un aparte teatral Cervantes, y la que responde con vehemencia en más de mil páginas, fingiendo contar una historia, es otra: la misma. Porque contar una historia acaso sea sostener un pensamiento. Es cierto en un comienzo, "En un lugar de la Mancha..." Y en cuanto sigo "de cuyo nombre no quiero acordarme..." Parece debilitarse cuando uno dice "rocín flaco, galgo corredor", pero es mentira, ¿quién creería sin pruebas? Para bien de unos y otros, lectores todos, sólo queremos seguir materialmente con el hilo de esta historia.

Y un pensamiento puede seguirse todo lo que uno quiera si lo sostiene la acción y la representación. Cervantes, agente espía de la contrarreforma en nuestros oídos ateos, lo sabe mejor que cualquiera. Antes.

Por suerte, el *Quijote* le llevó tanto tiempo que le impidió seguir practicando el arte aprendido en el ejercicio de hacerlo, oficio que termina manufacturando "mamarrachos de perfección". Así llamaremos a *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* son tan distintos que muchos (Borges incluido) lo consideran ajeno.

Accidentes inseparables

De qué manera genial, intrincada, indicadora de su genio de acuñación estilístico inmediata, tan distinto del de sus contemporáneos, Cervantes registra el mundo que lo rodea precediéndolo. Prescindamos de ejemplos narrativos.

El asombroso, opaco y deliciosamente disimulado "accidentes inseparables" de *La gitanilla* es uno de los ejemplos que disimuladamente se nos ofrece, que obstinadamente prefiero. Porque, ¿de qué modo este filósofo tan distinto y distante de los demás que es Miguel de Cervantes Saavedra —de Parménides a Séneca, de Miguel de Molinos a Santayana—, se las arregla para diferir, demorar, diferenciarse? Ya hemos visto que Auden dice en su ensayo que el Quijote es un héroe religioso, pertenece por su fe a este ordenamiento, a esta categoría. Detectar entre el anhelo y la acción, entre "la gana de hurtar y el hurtar", esta terrible definición de "accidentes inseparables" excede cualquiera de las aproximaciones al presente de la obra maestra. "Accidentes inseparables", la categoría cervantina puesta casi sin fe en el comienzo de *La gitanilla* revela cómo algunas de las partículas de nuestra memoria de la literatura española —el "apúrate que me muero, carcelero", de Juan del Encina, "el no sé qué que andan balbuciendo", de San Juan de la Cruz, "el babeo de asco de mi nada", de Santa Teresa, el "de manera que una sola palabra se diga entre un anhelito y otro, y mientras

www.cepchile.cl

durare el tiempo de un anhelito a otro", de Ignacio de Loyola— conforman un tejido de relaciones suspendido sobre la lengua que nos mantiene alertas, unidos. Sólo que esta fórmula que Cervantes susurra no tiene el esplendor en arco de sus catecismos narrativos sino una entonación íntima y abstracta. Opaca, enigmática, sofocada.

Ahora bien, "inseparables" no presenta dificultad alguna de entendimiento. Pero, ¿qué significa ese "accidentes" que la precede, puesto ahí con tanta certidumbre? Como no puedo recurrir al español contemporáneo de Cervantes, a Covarrubias, vamos a dar una vuelta inicial.

Cervantes no parece —aunque sí, aunque tal vez sí— utilizar la categoría filosófica, aristotélica, de acuerdo con la cual "accidente es lo que puede pertenecer a una sola y misma cosa, sea la que fuere…", o "lo que pertenece a un ser y puede ser afirmado de él en verdad, pero no siendo por ello *ni necesario ni constante*" (Metafísica), definición de la que nos gustaría conservar ese final: "*ni necesario ni constante*". En diccionarios más jóvenes que el de Covarrubias, podemos enterarnos sin asombro cómo en la raíz etimológica de "accidente" está parcializado un sentido importante —*caer*—, pero después de desechar no menos de tres frugales suministros cuerdos, encontramos esta quinta acepción del DRAE, que se adecua con gusto a esa "gana de hurtar y hurtar" hermanados como "accidentes inseparables". Esta quinta acepción es en sí misma una sinfonía de sentidos: "pasión o movimiento del ánimo". Sí, la ambición de verbo y el verbo se alcanzan y se equidistan y se equivalen porque son pasiones o movimientos del ánimo, accidentes involucrados en la tarea de volver misteriosa nuestra laberíntica afrenta a los dioses, que tiznan, tiñen y confunden todo lo que a su paso queda. Y que, ni necesarios ni constantes, burlan todas las tiranías, todas las estrecheces, todos los cadalsos.

Porque "accidentes inseparables" es la medida capaz de protegernos de lo que no conocemos. Si acariciáramos esta categoría —y no hay medida capaz de impedírnoslo—, ésta podría llevarnos por el camino del exceso, si bien no al palacio de la sabiduría, al cuantioso reino del azar, a ese azar que es el de los jardines que se bifurcan, pero además, pero también el de la biblioteca de Babel y el de la lotería en Babilonia, sobre todo el espaciado azar que permite la comunicación de un capítulo de Cervantes con una asombrosa transcripción taquigráfica, tautológica, reveladora de la vengativa fase del eterno regreso y también de la inmensa posibilidad amnésica de reencontrarla, que el pensamiento del camino, el aforismo, el *quasi* adagio, como contrapartida al regreso inmediato, prosaico del refrán, ha rechazado con súbito e incansable desdén.

www.cepchile.cl

Por eso los *accidentes inseparables* de Cervantes son emisores de infinitas series equivalentes al súbito desdén, a "la expulsión de la abyecta tentación de fracaso". Contra la postración, la prosternación, el duermevela, la vigilia de ojos abiertos, la convalecencia, la prosa adormecida, lánguida, Cervantes antepone el pensamiento del camino y de la adarga vertical, el pensamiento del tropiezo. Una vez lanzado, proferido un lugar de la Mancha, lo mejor que podrá pasarle a este caballero de fijado destino será ignorarlo para sintonizar, no la serie de aventuras, percances (más, siempre más), sino, apto de su orgullo, su idealismo, su dignidad, sus apostasías, el encuentro con la elaboración de azar que esta fuerza direccional tiene que —necesariamente— convocar a su alrededor. Por eso, como contrapartida gratuita, "la adarga fina", "el galgo corredor", "los duelos y requiebros" no sólo forman racimos de nítida percepción como los que Ireneo Funes podía evocar, sino lapsus, olvidos intrigantes entre partes de la serie tan graves que no queda más remedio que reconstruir el Quijote cada vez que decidimos olvidarlo.

Parte esencial de la memoria del mundo, de *toute la mémoire du monde*, museo de su encapsulada y convencional manera de clasificar —domesticar, disecar— la literatura, pero también de la inmensa energía capaz de destruirla, *Don Quijote* es tal vez la obra occidental capaz de cambios más exasperantes y extemporáneos (tal como lo advirtió Menard) y por lo tanto la más apta para seguir abriendo y trazando caminos

Además, la confortable fórmula final, digna también del colofón de una liturgia, tiene una impensada salida de emergencia, un plan B, un plan de evasión sin clave de naufragio. Porque es propio de la clandestinidad inherente al proyecto de cualquier creación verdadera, al que se adhiere lógicamente como *souvenir* la destrucción (esa aparente violencia que los aprendices de hechiceros de diversas y sucesivas vanguardias canjearon por máscaras cada vez mejor adaptadas a la conformidad y el sometimiento). Y ésta es la que prolonga para siempre la belleza accesoria de los "accidentes inseparables", su noble causa sin proporciones, su indisputable arte consagrado a separar el azar de la necesidad.

Para estos "accidentes inseparables" no hay reparación posible, no hay bálsamo, licor extremado de Fierabrás. Son accidentes *e inseparables* para siempre. Son Don Quijote y Sancho, Rinconete y Cortadillo, Montescos y Capuletos, Ismael y Ahab, Tom y Huck, Bouvard y Pécuchet, Mutt y Jeff, Beavis y Butthead. Menos parejas obstinadas en dar crédito a la alegoría de la amistad, menos dualidades funcionales en pos de una apariencia, menos paradojas atoradas, menos incluso separaciones íntimas inevitables

www.cepchile.cl

que inevitables opuestos alineados para que la serie, la línea —*ma ligne de anche ma ligne de chance*— encuentre en el mundo su exclusiva entrega triunfal a esa intolerable ficción llamada realidad. □

www.cepchile.cl

EL QUIJOTE EXPRESIONISTA DE ELIAS CANETTI

Efraín Kristal

En este artículo se sostiene que las observaciones de Elias Canetti —premio Nobel de literatura de 1981— sobre *Don Quijote*, la vida de Cervantes y su arte narrativo ofrecen claves para interpretar su única novela *Auto de fe* (1935). Las alusiones a la novela de Cervantes en *Auto de fe* son evidentes en la descripción física de Peter Kien (el sinólogo que pierde su sentido de la realidad después de leer demasiados libros), en su estructura narrativa, y en el procedimiento cervantino que pone en juego las presuposiciones del mundo interior de su protagonista con las de su mundo externo. Si sus diferencias con Cervantes tienen que ver con una estética expresionista (la de Georg Grosz y Franz Kafka) y con el mundo de ideas sociológicas que el propio Canetti elaboró en *Masa y poder* (1960), sus semejanzas más importantes con el autor de *Don Quijote* emanan de su preocupación por las relaciones entre los libros y la vida.

EFRAÍN KRISTAL. Ph. D., Stanford University. Profesor de literatura española y comparada en la Universidad de California en Los Angeles (UCLA). Actualmente es director de la oficina de la Universidad de California en París. En 1998 fue galardonado con el premio *Choice* (Outstanding Academic Book of the Year Award) por el libro *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa.* Asimismo, es autor de numerosos artículos de crítica literaria en revistas académicas y compilaciones, y de los libros *Invisible Work: Borges and Translation* (Vanderbilt University Press, 2002), *Una visión urbana de los Andes: Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930* (Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991) y editor de *The Cambridge Companion to the Latin American Novel* (2005). En 1990 obtuvo el premio Hoopes por la excelencia en la enseñanza de pregrado en la Universidad de Harvard, y el año 2000 el Distinguished Teaching Award de la UCLA.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Cuando los ancestros de Elias Canetti abandonaron la península ibérica en los días de la expulsión judía su apellido fue "Cañete" como el topónimo del pueblo de donde provino su línea paterna. De paso por Venecia, en camino a Turquía y a Bulgaria donde Canetti nació, el nombre se italianizó. Luego se trasladó a Viena y a otras ciudades germánicas donde el futuro premio Nobel descubrió su vocación literaria, y por fin a Inglaterra el país que lo acogió cuando escapó de la persecución judía de los nazis y donde residió la mayor parte de su vida[1]. Canetti siempre se sintió orgulloso de sus antepasados sefardíes, y supo expresar el cariño especial que tuvo hacia su primer idioma, el de la antigua España: "A veces me siento como un autor español que escribe en alemán. Si leo alguna obra del español antiguo, digamos, *La Celestina* o *Los sueños* de Quevedo, tengo la impresión de estar expresándome a través de ella"[2].

Canetti llegó tarde a la literatura española, pero leyó el *Quijote* de niño y a lo largo de los años escribió bellas páginas sobre el padre de la novela moderna. En su celebrada autobiografía manifestó su admiración por Cervantes con palabras que podrían resumir su propio acercamiento a la ficción:

> Para mí *Don Quijote* no es solamente la primera novela, sino que continúa siendo la más grande. En ella no echo de menos nada, ningún conocimiento moderno. Incluso osaría decir lo siguiente: que *evita* ciertos errores de la psicología moderna. El autor no se propone realizar con ella una investigación del ser humano, no desea mostrar todo lo que acaso se encuentre en el interior de un individuo, sino que crea ciertas unidades que perfila nítidamente y confronta entre sí. De la interacción de esas unidades brota lo que el autor tiene que decir sobre el ser humano[3].

Canetti fue siempre atento a la suerte de aquellos escritores inconformes con la época que les tocó vivir ("¿Hay algo más aterrador que ir con su tiempo? ¿Hay algo más mortífero?"[4]); y es así cómo interpreta tanto el destino de Cervantes como su grandeza.

---

[1] Para una espléndida introducción a la vida y obra de Canetti véase el ensayo introductorio al primer volumen de las obras completas de Canetti por Ignacio Echevarría "Elias Canetti: Perfil de unas Obsesiones", en *Masa y poder. Obra completa I*, traducción de Juan José del Solar (Barcelona: De Bolsillo, 2005), pp. 11-43.

[2] Michael Hulse (traductor y editor), *Essays in Honor of Elias Canetti* (New York, Farrar, Straus and Giroux), pp. 111-112. Nota: todas las traducciones, o versiones, de textos citados en lenguas extranjeras son mías.

[3] Elias Canetti, *El juego de ojos,* en *Historia de una vida. Obras completas II* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2003), pp. 815-816.

[4] Elias Canetti, *Apuntes 1973-1984* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000), p. 97.

www.cepchile.cl

Canetti subraya el trasfondo inquisitorial de España para resaltar el significado de las estratagemas de Cervantes, tanto en su vida como en su obra literaria, para enfrentarse a la realidad histórica de su tiempo:

> La calidad moral de Cervantes se manifiesta en su intento exasperado de arreglárselas con las miserables circunstancias de su vida, y con los ajustes que tuvo que hacer para sobrellevar las convenciones oficiales del poder de su tiempo. Por ello se empeña en que la virtud gane en sus obras y se comporta como un buen cristiano. Afortunadamente su esencia, la miseria de su vida concreta, es tan enorme que el conformismo nunca lo pudo sofocar. [Cervantes] superó la sabiduría convencional y la hipocresía de su época . . . Su destino atormentado no lo rebajó porque siempre siguió adelante. También amo en él, el hecho de que su fama le llegara tarde, y que a pesar de ello, o quizás por ello, nunca dejó de tener esperanzas. Pese a las muchas falsificaciones de la vida que permitió se introdujeran en sus relatos "idealizados", él amaba la vida tal y como es[5].

Claudio Guillén ha señalado que la literatura hispánica, probablemente más que cualquier otra, ha estado preocupada con la relación entre la ficción y la vida. Es una literatura que tiende a explayarse entre dos polos. Por un lado están aquellos escritores, como Lope de Vega, que viven para plasmar sus experiencias en las obras que escriben; y por otro aquellos, como Cervantes, que escriben para transformar las vidas de sus lectores. Dentro de estas posibilidades Canetti está claramente del lado de Cervantes. Canetti no desea que se lean novelas como lo hace don Quijote, perdiéndose en el mundo de la ilusión literaria, sino como lo hace un tipo de lector que existe gracias a Cervantes, aquel que lee una obra de ficción con la distancia suficiente para apreciar la ironía de su narrador y la locura de su protagonista. Y la locura de un gran lector es también el tema central de *Auto de fe* (1935), la única novela que Canetti publicó en su vida[6].

Al igual que Cervantes, la investigación de la locura en Canetti no es cínica. Canetti insistió una y otra vez que detrás de la actitud despiadada con la que analizó los desvaríos de la humanidad en sus escritos sociológicos y literarios hay un amor por la vida, y una lucha —que se podría caracterizar de quijotesca— contra la muerte: "He pasado la mayor parte de mi

[5] Elias Canetti, *Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen* (Frankfurt: Fischer, 1999), p. 87.

[6] En el origen del proceso de gestación de *Auto de fe,* Canetti pensaba escribir una "comedia humana" sobre la locura. Estuvo trabajando simultáneamente en las historias de ocho personajes que perdieron la sanidad. En 2024 cuando los archivos de Canetti se hagan públicos, se podrá determinar si todavía existen manuscritos o cuadernos elaborados sobre los otros personajes del proyecto abandonado.

www.cepchile.cl

vida desenmascarando al hombre tal como aparece en las civilizaciones históricas. He analizado y desmenuzado el poder. Hay pocas cosas malas que no tuviera que decir del ser humano y de la humanidad. Y, sin embargo, el orgullo que siento por ellos sigue siendo tan grande que sólo odio verdaderamente una cosa: su enemigo, la muerte"[7].

Dado sus propios afanes de escribir sobre la vida "tal y como es", Canetti rechaza las lecturas de *Don Quijote* que privilegian sus aspectos humorísticos. Para Canetti el humor de la novela, aun en sus momentos más exagerados, es un asunto secundario: "Cuando las ideas son ilusiones, pierden la hueca, gastada falsedad que han acumulado en el curso de una larga tradición literaria. Ésta, claro está, es la grandeza de *Don Quijote*: la idea y el ideal como una ilusión llevada a sus últimas consecuencias. Que esto sea ridículo o no lo sea no es decisivo: para mí se trata de algo terriblemente serio"[8]. Lo mismo se podría decir de la novela de Canetti cuyo título en alemán *Die Blendung* (El deslumbramiento o La ceguera) sugiere una primera orientación para el lector en torno al desvarío de su protagonista, Peter Kien, el sinólogo que prefiere el mundo de sus libros al de la vida real: el deslumbramiento del erudito por los libros corresponde a su ceguera ante la realidad de sus prójimos.

Auto de fe, la traducción española de la novela —que es también su título en inglés y francés—, se refiere a su episodio más memorable, cuando Peter Kien prende fuego a su biblioteca de 25.000 libros inmolándose a sí mismo. Algunos lectores entusiastas de Canetti, entre ellos Salman Rushdie, han alabado el título de la traducción porque evoca "las quemas de libros de la inquisición española"[9]. En su ensayo sobre Canetti, Rushdie recuerda que fue otro autor alemán, Heinrich Heine, el que dijo " 'quien quema libros también quema seres humanos', y de cierto modo ésta es la propuesta que Canetti lleva al extremo para convertirla en algo grotescamente cómico"[10].

La quema de los libros en *Auto de fe* tiene su antecedente literario más ilustre en otro episodio grotescamente cómico: la quema de los libros en *Don Quijote*. Como si se tratara de una parodia de las sentencias inquisitoriales, el barbero y el cura enjuician a los libros del caballero de la triste figura, como herejes y pecadores a los que se debe castigar o, en algunos

[7] Elias Canetti, *La lengua salvada*, en *Historia de una vida. Obras completas II*, p. 11.

[8] Elias Canetti, *Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen 1954-1971* (Frankfurt am Main: Fischer, 1999), p. 87.

[9] Salman Rushdie, "The Worm of Learning Turns", en Michael Hulse (ed.), *Essays in Honor of Elias Canetti* (New York: Farrar, Straus and Giroux), p. 84.

[10] Salman Rushdie, "The Worm of Learning Turns", *op. cit*., p. 85.

www.cepchile.cl

casos, perdonar. Así, por ejemplo, el cura habla de un libro, el cual "como dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego"[11].

Auto de fe, como la obra maestra de Cervantes, es la historia de un hombre que pierde su sentido de la realidad después de leer demasiados libros. Es también un libro en el cual el realismo y el idealismo se confrontan; los soñadores vulnerables son expuestos a la brutalidad de un mundo violento; y el humor, la comedia, y aún lo grotesco nos invitan a meditar sobre la condición humana. *Auto de fe* y *Don Quijote* son novelas que interrogan los peligrosos mecanismos mediante los cuales un espíritu abierto al mundo de las ideas puede perder el contacto con la realidad. Como Tania Hinderberger-Burton lo señaló, en un ensayo pionero sobre el quijotismo en la novela de Canetti, estas "dos novelas tratan las confusiones cómicas y trágicas de un intelecto seducido por los libros"[12].

Las alusiones en *Auto de fe* a la novela de Cervantes y a su protagonista son evidentes desde la descripción física de Kien como un hombre alto, de cara "delgada, severa y huesuda"[13], pero también son espirituales: "no era incumbencia suya investigar si la supuesta relación entre la exactitud de su memoria y la inequívoca claridad de sus sueños se hallaba legitimada"[14].

La Dulcinea de Kien es Teresa, la avara, maliciosa y despiadada ama de casa en quien el erudito proyecta sus idealizaciones de la perfección femenina. En uno de los momentos más citados de la novela, Kien se enamora de la calculadora Teresa cuando la observa palpar un libro de poco valor con guantes blancos. Kien se casa con Teresa, pero, como don Quijote, mantendrá una vida célibe hasta su muerte.

En *Auto de fe* Georges Kien, el hermano de Peter, asume el papel de Sancho Panza. El psiquiatra, que había sido antes ginecólogo, es un don Juan que dirige un manicomio en París. El célibe Peter es el hombre del intelecto, mientras que Georges es un hombre del cuerpo. Y si Kien es un misógino empedernido, las fuentes de sus diatribas en contra de las mujeres son tan librescas como las de los elogios de Dulcinea por parte de don

[11] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I* (Madrid: Cátedra, 2005), Capítulo VI, p. 151.

[12] Tania Hinderberger-Burton, "The Quixotic in Canetti's Die Blendung", en *Modern Austrian Literature*, Vol. 16, nos 3/4, 1983, p. 168. La relación entre las dos novelas ha merecido un libro monográfico en el cual Christina Meyer se apoya en los acercamientos de varios teóricos literarios, entre ellos Gérard Genette, para demostrar las relaciones intertextuales entre Cervantes y Canetti. Véase Meyer, Christine, "*Comme un autre Don Quichotte*". *Intertextualités chez Canetti* (Paris: ENS Editions), 2001.

[13] Elias Canetti, *Auto de fe*, prólogo de Ignacio Echevarría, traducción de Juan José del Solar (Barcelona: Debolsillo, 2005), p. 31.

[14] Canetti, *Auto de fe*, *op. cit*., p. 36.

www.cepchile.cl

Quijote, como Gemma Gorga lo ha señalado: "La misógina arenga que pronuncia hacia el final del libro en presencia de su hermano Georges es pura erudición, un nutrido catálogo de féminas malvadas extraídas de la mitología y la historia sagrada. Ni Kien ni don Quijote son capaces de ver a la mujer real cuando ésta pasa junto a su lado. Su terror ante lo femenino y su enfermiza soledad les lleva a inventarla —sublimándola en un caso, denigrándola en el otro— para escapar de ella"[15].

Una de las relaciones más notables entre *Auto de fe* y *Don Quijote* es su estructura narrativa. En la novela de Cervantes don Quijote abandona su casa, que era también su biblioteca, para confrontarse con el mundo exterior sin darse cuenta de que sus percepciones no coinciden con la realidad, y regresa a su casa, no por voluntad propia sino por la intervención astuta de quienes se empeñan en restaurarlo a su estado anterior. En *Don Quijote* este patrón de salidas y regresos se repite tres veces mientras que en la novela de Canetti se da solamente una vez.

Según el patrón de la salida y el regreso, la primera parte de *Auto de fe,* "Una cabeza sin mundo", cuenta la historia de Peter Kien hasta que Teresa lo expulsa de su casa. La segunda parte, "Un mundo sin cabeza", narra sus encuentros con personajes abusivos como Benedikt Pfaff y Fischerle, los cuales se aprovechan de su credulidad. Y la tercera y última parte, "El mundo en la cabeza", cuenta la historia del regreso de Kien a su casa gracias a la intervención de su hermano.

Un logro supremo de Cervantes es el juego entre las convenciones literarias que determinan el mundo interior de don Quijote y aquellas que confeccionan su mundo exterior[16]. El caballero de la triste figura está convencido de que las novelas de caballería son libros de historia verdadera que hablan de un siglo de oro que él está en condiciones de restaurar, pero no se da cuenta que está viviendo en el mundo brutal de las novelas picarescas. Algo equivalente está en juego en *Auto de fe*. Kien cree que Pfaff y Fischerle, entre otros personajes sórdidos de un mundo criminal, comparten sus ideales intelectuales porque no los puede ver como son. Si, en sus primeras aventuras, don Quijote se enfrenta a un mundo de bribones, ladrones y prostitutas; Peter Kien se encuentra con un mundo de estafadores, abusadores sexuales y asesinos.

Hay episodios en *Auto de fe* en los cuales Canetti usa un procedimiento equivalente al de Cervantes cuando yuxtapone la imaginación caba-

[15] Gemma Gorga, "El libro ¿tinta o veneno? De Don Quijote a Peter Kien", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 640 (octubre 2003) p. 43.

[16] Stephen Gilman ha resumido este aspecto de la novela de Cervantes con elegancia en *La novela según Cervantes* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993).

www.cepchile.cl

lleresca con la realidad picaresca, como en el capítulo con el título irónico de "La gran piedad", en el cual Canetti describe una casa de empeños como si fuera la corte de un pequeño principado germánico: "Concede audiencia a ciertas horas, recibiendo de preferencia a mendigos o gente dispuesta a serlo. Los visitantes se arrojan a sus pies y, como en los viejos tiempos, le entregan su diezmo. Lo cual no es más que un decir; pues lo que para el corazón principesco es una millonésima parte, para un mendigo es una fortuna"[17].

Kien es incapaz de sentir mayor simpatía o compasión por cualquier persona de carne y hueso. Los pocos sentimientos nobles que le restan se han desplazado hacia los libros, a los que trata como si fueran seres vivientes, y esa es la mayor expresión de su locura. Cuando Kien cree haber "liberado" algunos libros de las manos del prestamista, hace un discurso que recuerda a una de esas bien intencionadas pero desatinadas arengas de don Quijote: "Seguiremos por el camino que nos hemos trazado. Nuestro óbolo para aliviar la miseria general es muy modesto, pero hay que darlo. Si cada cual se dice a sí mismo: yo, solo, yo demasiado débil, nunca pasará nada y la miseria seguirá haciendo estragos … ¡Actuar en vez de berrear! ¡Hechos y no lágrimas!"[18]

Con la misma inesperada eficacia con la cual Sancho Panza resuelve asuntos prácticos en el gobierno de su "ínsula" en la segunda parte de *Don Quijote*, Georges rápidamente consigue que su hermano se pueda divorciar de su esposa abusiva; logra quitarle de encima a los embusteros que le habían estado despojando de sus bienes y dinero; consigue reconstituir la biblioteca de su hermano que se había vendido a las casas de empréstitos; y lo restablece en su propia casa.

Canetti ha esbozado una sugerente interpretación sobre la relación entre don Quijote y su escudero según la cual la pareja ofrece una gran riqueza literaria, al subrayar

> lo invariable e inquebrantable del carácter tanto de don Quijote como de Sancho Panza; y sin embargo, dentro de estos límites estrictos, su gran riqueza. Qué poco nítidas, qué poco cautivantes, que flojas parecen todas las novelas posteriores cuando se comparan con ésta. Se trata de una retórica del más alto grado, pero dentro de los límites del carácter humano. La retórica caballeresca en contraste con la de los proverbios. El glotón conciliador no está siempre en el error. Los discursos nobles conmueven porque alternan con los discursos de glotonería[19].

[17] Canetti, *Auto de fe*, *op. cit*., p. 268.
[18] Canetti, *Auto de fe*, *op. cit*., p. 283.
[19] Canetti, *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen* (Frankfurt am Main, 2002), p. 120.

www.cepchile.cl

La interpretación de Canetti es brillante, pero limitada para abarcar la pareja cervantina en toda su complejidad. Las ideas de Canetti iluminan ciertos aspectos de los primeros capítulos de *Don Quijote* con perspicacia, pero el autor del *Auto de fe* se equivoca con otros puesto que una de las grandezas de la novela de Cervantes consiste precisamente en el proceso mediante el cual don Quijote se transforma en la medida que convive con Sancho Panza y viceversa; y en la creciente complejidad de los dos personajes. Por diferentes que son cuando se conocen, el sentido común de Sancho Panza enriquecerá el mundo interno de don Quijote y el idealismo del caballero despertará la imaginación de su escudero. Habrá momentos en los cuales los papeles iniciales de la pareja se invertirán como en el famoso episodio de la encantada Dulcinea, o en los capítulos que preceden el final de la novela en los que Sancho Panza hace esfuerzos quijotescos para salvar a su compañero de la melancolía que lo consume. *Don Quijote* es probablemente la más grande obra literaria sobre la amistad, pero éste es un aspecto de la novela al cual Canetti no le ha prestado mayor atención. Como en muchos casos, un error de interpretación por parte de un escritor cuando lee a otro, puede producir un hallazgo literario. Así, la propuesta de Canetti sobre don Quijote y Sancho Panza como representantes de valores invariables es una idea literaria que Canetti supo aprovechar en su propia novela. En *Auto de fe* sus personajes, de características inalterables, rayan en la caricatura produciendo un efecto literario que sitúa a Canetti en el meollo del mundo germánico en el cual desarrolló sus inquietudes artísticas. Así lo ha señalado Mario Vargas Llosa (autor de un bello libro ilustrado sobre Georg Grosz) cuando compara el acercamiento literario de Canetti a los procedimientos plásticos del expresionismo alemán:

> Como en los cuadros de un Kirchner o de Dix, o como los grabados y caricaturas de Grosz, la intensidad y los contrastes de color, la virulencia del trazo, la alteración de la perspectiva, es decir la factura formal de la obra, se adelantan hacia el lector como un espectáculo, revolucionando aquella realidad exterior que el objeto artístico aparenta representar hasta convertirla en una realidad propia, que debe más a la subjetividad y a la destreza del artista que al parecido con el modelo que lo inspiró . . . *Auto de fe*, es como los más logrados de estos cuadros del expresionismo alemán, una pesadilla realista[20].

Canetti ha llamado a Sancho Panza un "glotón conciliador" y uno podría llamar a Georges un "libertino conciliador". En sus conversaciones

[20] Mario Vargas Llosa, "Una pesadilla realista", en *La verdad de las mentiras* (Barcelona: Alfaguara, 2002), p. 173.

www.cepchile.cl

con el terco de Peter Georges describe la dinámica de sus "inmutables constancias": "No ves lo que ocurre a tu alrededor, no tienes memoria alguna para tus experiencias personales … Yo poseo este tipo de memoria que a ti te falta, en eso soy cien veces superior a ti … Y sólo las dos juntas, memoria afectiva y memoria intelectual (que es la que tú posees) hacen posible al hombre universal. Tal vez te haya sobreestimado. Si ambos pudiéramos fusionarnos en un solo hombre, tú y yo, surgiría un ser espiritualmente perfecto"[21].

Georges anticipa que su hermano regresará a su estado normal de un intelectual excéntrico, y —en uno de los momentos más extraños de la novela— el narrador revela que tiene la intención de vengarse de su hermano, de humillarle, una vez que recupere su sanidad: "Se reservó una mínima venganza para dentro de unos años. Cuando volviera a visitar a Peter, pues ya había decidido esa visita, le expondría en forma amable, aunque despiadada, lo que *de verdad* había ocurrido entre los dos"[22]. Este toque perverso matiza la impresión que el lector podría tener de Georges, porque hay un elemento de malicia, aun en el personaje que ha demostrado la mayor benevolencia hacia Kien en la novela. Y si hay malicia en Georges, el final de la novela representa a Kien como un personaje decididamente diabólico.

La imagen final del libro, la de Kien como una figura endemoniada y destructora riéndose a carcajadas "como jamás se había reído en toda su vida"[23] mientras que las llamas consumen sus más preciadas posesiones, es la menos cervantina de la novela, porque en sus delirios más excéntricos las intenciones de don Quijote son bondadosas, pero ese desvío de su ilustre antecedente, es también su vínculo más directo con las ideas sociológicas del propio Canetti. Como Olivier Agard lo ha señalado, el protagonista de *Auto de fe* es el antecedente a las reflexiones sociológicas de Canetti sobre el poder y la tiranía: "Kien presenta todos las características del tirano paranoico tal como Canetti lo describirá más tarde en *Masa y poder*"[24].

Para Canetti el fenómeno fundamental de la experiencia humana es la tensión inevitable entre el individuo y la masa. Canetti ha resumido su intuición central al afirmar que existe "un instinto de masa en permanente conflicto con el instinto individualista, y que la lucha entre ambos permitía explicar el curso de la historia humana"[25].

[21] Canetti, *Auto de fe*, *op. cit*., p. 558.
[22] Ibídem, p. 561.
[23] Ibídem, p. 591.
[24] Olivier Agard, *Elias Canetti. L'explorateur de la mémoire* (Paris: Belin, 2003), p. 70.
[25] Canetti, *La antorcha al oído*, en *Historia de una vida. Obras completas II* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2003), p. 509.

www.cepchile.cl

La masa para Canetti es un fenómeno ambiguo: es el medio por excelencia mediante el cual el individuo "supera los límites de su propia persona"[26], pero la masa es también la expresión por excelencia "del impulso de destrucción"[27]. Canetti insiste que el fuego incendiario —por su fuerza destructora— es "el más intenso y antiguo símbolo de masa"[28], y como tal "ha pasado a integrarse en la configuración psíquica del hombre y constituye una parte inalterable de ella"[29].

En sus escritos autobiográficos, Canetti indicó que para entender la masa tenía que entender "el instinto de masa" en el individuo más aislado: "Jamás entendería a la masa sin antes saber qué era el aislamiento extremo"[30]. En *Masa y poder* Canetti discute esos "actos incendiarios impulsivos . . . para el individuo que los comete, aquel individuo que está realmente aislado y no pertenece al ámbito de ningún credo religioso o político"[31].

Cualquiera que sea el alcance antropológico de las ideas de Canetti sobre la masa y el fuego, sus propuestas en *Masa y poder* aclaran las ideas que inspiraron la inmolación de Kien en su novela: la locura de Kien es una parodia grotesca del tirano. En *Auto de fe*, por lo tanto, Peter Kien no es una simple víctima inocente de sus circunstancias, sino un hombre peligroso. Por eso la muerte de Kien es, desde el punto de vista del propio Canetti, un castigo que él, como autor de su libro, le impone al personaje que se apropia indebidamente del derecho de enjuiciar: "el castigo más grave, sin embargo, se imponía al que se arrogaba el derecho de condenar a los demás"[32].

El propio Canetti interpretó el significado de su novela como un diagnóstico del momento que le tocó vivir: "Nunca sentí tan intensamente como en aquel momento, tras la catástrofe de Kien, los peligros que amenazaban al mundo en que nos encontramos … Todo lo que yo veía ahora, me encontrase donde me encontrase, se hallaba al borde de una catástrofe que podía sobrevenir de un momento a otro"[33]. Canetti le otorga una dimensión profética a su ficción: "todo parece haber surgido en las noches de bombardeos de la guerra mundial que aún estaba por llegar"[34].

Dado el hecho de que Canetti ha expresado una pasión por los libros que se aproxima a la del protagonista de su novela, la destrucción de Kien

[26] Canetti, *Masa y poder*, *op. cit*., p. 76.
[27] Ibídem, p. 75.
[28] Ibídem, p. 84.
[29] Ibídem, p. 86.
[30] Canetti, *La antorcha al oído*, *op. cit.,* p. 647.
[31] Canetti, *Masa y poder*, *op. cit.,* p. 155.
[32] Canetti, *El juego de ojos*, *op. cit.,* p. 780.
[33] Ibídem, p. 778.
[34] Ibídem, p. 779.

www.cepchile.cl

es también un gesto simbólico, si no de autocrítica, por lo menos de ironía hacia su propio ser. Canetti ha dicho "me duele no ocuparme de los libros, tengo un sentimiento físico por ellos, de vez en cuando me sorprendo en diálogos de despedida con ellos"[35]. Esta actitud lo vincula nuevamente a sus ideas sobre Cervantes.

En *La agonía de las moscas*, Canetti escribe que en la "retórica de la experiencia" de Cervantes, *Don Quijote* es un vehículo mediante el cual el autor se burla de sí mismo[36]. Se podría decir que en *Auto de fe* Canetti se burla seriamente de sí mismo. Peter Kien, el protagonista de la novela, como Canetti, es un amante de los libros y un amante de la literatura y del pensamiento de la China[37].

Para Canetti, entonces, el intenso interés de Peter Kien por la literatura china no es ni trivial ni excéntrico. Es un interés que el propio Canetti compartió con su personaje: "a pesar de no conocer el idioma, amo todo lo que sea chino"[38]. Es notable, además, que uno de los mayores cumplidos que Canetti le ha brindado a Franz Kafka —su autor preferido del siglo XX— es llamarlo "el único escritor esencialmente chino que se puede encontrar en el occidente"[39].

El sinólogo enloquecido de Canetti tiene dimensiones diabólicas que no se encuentran en Cervantes, pero que sí están presentes en el Quijote de Kafka, tal como lo imaginó en su brevísimo relato "La verdad sobre Sancho Panza". El Quijote de Kafka es un demonio peligroso al cual Sancho Panza le proporciona novelas de caballería y sobre bandoleros hasta que enloquece. El propósito de Sancho es el de protegerse a sí mismo y a los demás de este personaje diabólico. Sancho Panza acompaña a don Quijote en sus "más locas aventuras" primero por un sentimiento de responsabilidad, y luego por su entretenimiento[40]. Georges, como el Sancho de Kafka, se entretiene con la locura de su hermano, y hasta aquí llegan las semejanzas entre la novela de Canetti y el relato, porque, a diferencia de Kafka, Canetti castiga a su lector empedernido.

La falla de Kien no es que ame los libros ni que se haya interesado por temas que algunos podrían considerar como esotéricos, sino que cree que puede divorciar su mundo interno de las preocupaciones humanas de

[35] Canetti, *Apuntes 1973-1984*, *op. cit*., p. 46.
[36] Elias Canetti, *Die Fliegenpein*, *op. cit*., p. 119.
[37] Elias Canetti, *The Human Province* (New York: The Seabury Press, 1978), pp. 256.
[38] Canetti, *Nachträge aus Hampstead*, *op. cit*., p. 186.
[39] Elias Canetti, *The Conscience of Words* (New York: The Seabury Press, 1979), p. 121.
[40] Franz Kafka, *Erzählungen* (Frankfurt am Main: Fischer, 2003), p. 350.

www.cepchile.cl

sus prójimos. La actitud de Kien no podría estar más alejada del espíritu de los aspectos de la cultura china que Canetti admiró y sintió como propios. En una de sus muchas reflexiones sobre la sabiduría china, Canetti dice: "Se trata siempre de las actitudes en torno a *la vida* y no sobre *los conceptos*"[41].

Canetti escribe que "una persona que piensa que puede separar su mundo interno de su mundo externo carece de un verdadero mundo interno"[42]. En otras palabras, un genuino mundo interno está más allá de las posibilidades de quienes están demasiado absortos con sí mismos, y de los que no están en condiciones de reconocer el derecho del prójimo a nuestra atención. Para John Bayley ésta es la frase más importante que Canetti haya escrito, y sin duda es una idea que está detrás de la invención de Kien, el personaje en el cual Canetti proyectó el mayor temor que tenía sobre los riesgos de su propia condición intelectual: un amante de los libros que se ha enajenado de la humanidad.

En uno de los momentos más irónicos de la novela, Peter Kien hace una observación que lo podría haber salvado de la locura y del suicidio, si la hubiese tomado realmente en serio: "Avanzamos a ciegas por la vida. ¿Qué vemos de toda la atroz miseria que nos rodea?"[43] Pero Kien ha estado demasiado alejado de la realidad humana como para apreciar la miseria de sus prójimos, y por eso Canetti lo ejecuta brutalmente en las últimas páginas de la novela como si deseara exorcizar sus propias inclinaciones para ignorar el mundo exterior, el mundo humano.

Las raíces cervantinas más profundas de la novela de Canetti están en su preocupación por las relaciones entre la literatura y la vida para que la imaginación literaria que atesora no se divorcie de la experiencia humana. En una de sus más bellas reflexiones sobre los pesares de Cervantes, Canetti resumió su propio ideal como escritor: "Gracias a la escritura no sucumbió, pero tampoco se excedió: la riqueza de sus vivencias nunca fueron abrumadas por la fuerza de su escritura"[44]. □

www.cepchile.cl

[41] Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972* (Frankfurt: Fischer, 2003), p. 334.

[42] Citado por John Bayley en Michael Hulse (tr.) *Essays in Honor of Elias Canetti*, p. 132.

[43] Canetti, *Auto de fe*, *op. cit*., p. 278.

[44] Elias Canetti, *Die Fliegenpein* (Frankfurt: Fischer, 2002), p. 113.

LA POLLA DE CERVANTES
CONSIDERACIONES SOBRE CÓMO LA REMETERÍA Y QUÉ PAJILLAS ECHARÍA

Fernando Iwasaki Cauti

Siempre habíamos creído que los campos semánticos de la polla española y de la polla hispanoamericana no sólo eran distintos, sino incongruentes entre sí. No obstante, un análisis riguroso del vocabulario naipesco de los siglos XVI y XVII revela que la polla española y la polla hispanoamericana tuvieron el mismo origen timbero. Así, mientras que en América Latina la polla conservó su acepción de juego y apuesta, en España se convirtió en la excepción al juego y la apuesta. La polla fue una pertinaz obsesión para los españoles del Siglo de Oro. En realidad, también para los españoles del siglo XXI, aunque la polla moderna es la misma pero diferente. Con ocasión del IV centenario de la publicación del *Quijote,* se ha hablado mucho del corazón de Cervantes, de la cabeza de Cervantes y hasta de la mano de Cervantes. Por eso la presente investigación quiere ser un discreto homenaje a la polla de Cervantes.

FERNANDO IWASAKI CAUTI. Nació en Lima en 1961. Realizó sus estudios de licenciatura y maestría en historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y los de doctorado en la Universidad de Sevilla. Desde 1989 reside en Sevilla. Entre sus obras más recientes se cuentan la novela *Neguijón* (Ed. Alfaguara, 2005), los cuentos *Ajuar funerario* (Ed. Páginas de Espuma, 2004) y *Un milagro informal* (Ed. Alfaguara, 2003), la novela *Libro del mal amor* (Ed. R.B.A. Libros, S.A., 2001). Actualmente es director de la revista literaria *Renacimiento,* director de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco y columnista del diario *ABC*. Es "Premio Copé" de Narrativa (Lima, 1998); Conference on Latin American History Grant Award (New York, 1996); Premio Fundación del Fútbol Profesional (Madrid, 1994) y Premio de Ensayo "Alberto Ulloa" (Lima, 1987). Ha sido colaborador del *Diario de Sevilla* (1999-2000), *La Razón* (1998-2000), *El País* (1997-1998), *Diario 16* (1991-1996), *Expreso* (1986-1989) y *La Prensa* (1983-1984).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

César el juego aprendió
y un día que le jugó,
teniendo basto, malilla,
punto cierto y espadilla,
la tal polla remetió.

(Calderón de la Barca*, Nadie fíe su secreto.)*

Una polla en la mayoría de países hispanoamericanos es una inofensiva quiniela hípica o deportiva, mientras que en España es un obsceno vulgarismo que define al órgano genital masculino, tal como lo admite la Academia Española desde la décimo novena edición de su *Diccionario* en 1985. ¿Por qué en América Latina una polla es una apuesta y en España es algo que nadie se apostaría? Me propongo demostrar que alguna vez ambas pollas fueron la misma, hasta que los españoles perdieron la suya.

Desflorando a Cervantes

Una de las certezas más compartidas por los biógrafos de Cervantes vendría a ser la afición del autor del *Quijote* por los juegos de naipes, pues Cervantes no sólo citaba los juegos por sus nombres, sino hasta las trampas o fullerías más conocidas[1]. Aquellos engaños, trapacerías y añagazas de tahúres recibían el nombre de "flores" en el argot de la timba[2], y Cervan-

[1] "A lo largo de su obra [Cervantes] se destapó como un gran catedrático de los juegos de naipes, conocía su jerga y enumera infinidad de modalidades y variantes en sus libros: la veintiuna, la quínola, el parar o la andaboba . . . No son pocos los pasajes, y en no pocas de sus obras, en los que certifica su conocimiento de tahúres, garitos y tretas del juego de los naipes. Seguramente, como la mayoría de los hombres de su tiempo, debió de jugar a cartas, porque no había muchos más entretenimientos en aquella sociedad ni estaba al alcance de la gente de cualquier condición otra holgura que esa de la baraja, en ventas solitarias o en ciudades importantes. Jugaban los ricos y los pobres, los reyes, los nobles y los plebeyos, los rústicos y los villanos. Lo lógico es que alguien como Cervantes, que había pasado buena parte de su vida entre soldados, en cautiverio o en las posadas del camino, supiese jugar a cartas, y jugase". En Andrés Trapiello, *Las vidas de Miguel de Cervantes* (Madrid: Biblioteca ABC, 2004), p. 127.

[2] En su *Tesoro de la lengua castellana o española* impreso en 1611, Sebastián de Covarrubias recoge las siguientes acepciones para la voz FLOR: "9. **Flor**, entre farsantes burladores, llaman aquello que traen por ocasión y escusa, cuando quieren sacarnos alguna cosa como decir que son caballeros pobres, o soldados que vienen perdidos, o que han salido de cautiverio, y desas flores son tantas las que hay en el mundo, que le tienen desflorado . . . 12. Juego de la **flor**, juego de tahures" (cito la edición de Castalia, Madrid, 1944, pp. 552-553). Por otro lado, en el *Diccionario de autoridades* impreso en 1732 encontramos la siguiente entrada: "FLOR. Entre los fulleros significa la trampa y engaño que se hace en el juego" (cito la edición facsímil de Gredos, Madrid, 1990, tomo II).

www.cepchile.cl

tes hizo alarde de sus conocimientos fulleros en *Rinconete y Cortadillo*, cuando a petición de Monipodio el pícaro enumeró sus habilidades con la baraja:

> Yo —respondió Rinconete— sé un poquito de *floreo de Vilhán*: entiéndase el *retén*; tengo buena vista para el *humillo*; juego bien de la *sola*, de las *cuatro* y de las *ocho*; no se me va por pies el *raspadillo*, *verrugueta* y el *colmillo*; éntrome por *la boca de lobo* como por mi casa, y atreveríame a hacer un *tercio de chanza* mejor que un tercio de Nápoles, y a dar *astillazo* al más pintado mejor que dos reales prestados[3].

Redactada entre 1601 y 1602, *Rinconete y Cortadillo* no fue la única obra donde Cervantes demostró su sabiduría de garito, pues en la comedia *Pedro de Urdemalas* volvió a florearse con las "flores" de los tahúres:

> *Luego fui mozo de mulas,*
> *y aún de un fullero lo fui,*
> *que con* la boca del lobo
> *se tragara a San Quintín;*
> *gran jugador de las* cuatro*,*
> *y con la* sola *le vi*
> *dar tan mortales heridas,*
> *que no se pueden decir.*
> Berrugueta *y* ballestita*,*
> *el* respaldillo *y* hollín
> *jugaba por excelencia,*
> *y el* Maese Juan *hi de ruin.*
> *Gran sage del* espejuelo*,*
> *y del* retén *tan sutil,*
> *que no se le viera un lince*
> *con los antojos del Cid*[4].

En un espléndido trabajo, Jean-Pierre Etienvre sugiere que la retahíla cervantina de las "flores" le parece más un recurso retórico que una descripción realista. Es decir, "Retórica de la acumulación (*enumeratio*), procedimiento elemental (en el sentido estricto del adjetivo), juego fácil con los juegos, parecido (sin ser tan extremado) a la acumulación rabelesiana de los juegos de Gargantúa. Juego que Cervantes repite, pero con variantes, como

[3] Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, en *Obras Completas* (Madrid: Editorial Aguilar, 1992), t. II, p. 89. Según el *Diccionario de autoridades*, "Cortadillo. En la Germanía es cierta flor, que usan los fulléros en el juego de los naipes" (*Diccionario de autoridades*, t. I).

[4] Miguel de Cervantes, *Pedro de Urdemalas,* Jornada I, en *Obras completas*, t. I, p. 621 (*Pedro de Urdemalas* fue compuesta entre 1610 y 1611).

www.cepchile.cl

para convencernos de que la fullería es letra viva y mundo abierto"[5]. Por lo tanto, aunque Cervantes hubiera sido un jugador más o menos empedernido, sus "flores" habrían sido sembradas para seducir con sus aromas a unos lectores que el autor presumía familiarizados con la cultura del naipe[6].

Sin embargo, en toda la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605) no encontramos ni una sola mención a las "flores" del juego, porque las fullerías más bien se concentran en las *Novelas ejemplares* (1613) o en sus comedias y entremeses[7]. No obstante, en la segunda parte del *Quijote* (1615) sí hallamos dos referencias puntuales al juego y los naipes. La primera es una frase que se pronuncia durante la apócrifa aventura de la cueva de Montesinos: "Y cuando así no sea —respondió el lastimado Durandarte con voz desmayada y baja—, cuando así no sea, ¡oh, primo!, digo *paciencia y barajar*"[8]. Esta expresión fue comentada por otro personaje —un primo, humanista trasnochado— en el capítulo siguiente, quien después de amonestar a Sancho por su impertinencia se explayó así:

> Yo, señor Don Quijote de la Mancha, doy por bien empleadísima la jornada que con vuesa Merced he hecho, porque en ella he granjeado cuatro cosas. La primera, haber conocido a vuestra merced, que lo tengo a gran felicidad. La segunda, haber sabido lo que se encierra en esta cueva de Montesinos, con las mutaciones de Guadiana y de las lagunas de Ruidera, que me servirán para el *Ovidio español* que traigo entre manos. La tercera, entender la antigüedad de los naipes, que, por lo menos, ya se usaban en tiempo del emperador Carlo Magno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte, cuando al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él Montesinos, él despertó diciendo: "Paciencia y barajar". Y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlo Magno. Y esta

[5] Jean-Pierre Etienvre, "Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla", en *Anales de literatura española* IV (Alicante: Universidad de Alicante, 1985), p. 139.

[6] "Original y explícito a la vez, el juego cervantino se vale de los juegos —y particularmente del más vulgar entre ellos, los naipes— como de un lenguaje común que se vuelve, bajo su pluma, lenguaje de creación. Y ese lenguaje, como cualquier otro lenguaje o, mejor dicho, el lenguaje en general, no sirve a Cervantes para representar la realidad, sino para trastocarla: con naipes del montón baraja tópicos" (Etienvre, "Paciencia y barajar...", p. 142).

[7] Jean-Pierre Etienvre ha levantado un minucioso inventario de las expresiones naipescas en la obra de Cervantes —"Léxico de los naipes en la obra de Cervantes"— y parece evidente que la mayoría de las referencias son posteriores a la primera edición del *Quijote* (Etienvre, "Paciencia y barajar..., *op. cit*.", pp. 152-155).

[8] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, parte II, cap. XXIII, en *Obras completas*, t. II, p. 668 (las cursivas son nuestras).

www.cepchile.cl

> averiguación me viene pintiparada para el otro libro que voy componiendo, que es *Suplemento de Virgilio Polidoro, en la invención de las antigüedades*; y creo que en el suyo no se acordó de poner la de los naipes, como la pondré yo ahora, que será de mucha importancia, y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte. La cuarta es haber sabido con certidumbre el nacimiento del río Guadiana, hasta ahora ignorado de las gentes[9].

La segunda referencia proviene del capítulo XLXIX, cuando Sancho pretende prohibir las casas de juego en la ínsula Barataria y es reconvenido así por un funcionario:

> Ésta, a lo menos —dijo un escribano—, no la podrá vuesa merced quitar, porque la tiene un gran personaje, y más es, sin comparación, lo que él pierde al año que lo que saca de los naipes. Contra otros garitos de menor cuantía podrá vuesa merced mostrar su poder, que son los que más daño hacen y más insolencias encubren; que en las casas de los caballeros principales y de los señores no se atreven los famosos fulleros a usar de sus tretas; y pues el vicio del juego se ha vuelto en ejercicio común, mejor es que se juegue en casas principales que no en la de algún oficial, donde cogen a un desdichado de media noche abajo y le desuellan vivo[10].

¿Por qué en la segunda parte del *Quijote* Cervantes se permite opinar sobre qué garitos y casas de juego deberían abrir o cerrar, y qué significado tendría su digresión acerca del origen de los naipes? Quizás Cervantes sólo quería rebatir —y de paso ridiculizar— a Francisco de Luque Faxardo, un clérigo sevillano autor del compendio más minucioso acerca del mundo de la timba del Siglo de Oro: *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilíssimo a los confesores y penitentes, justicias y los demás, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahúres y fulleros la República Christiana*[11].

Redactado con una finalidad admonitoria y moralizadora, el *Fiel desengaño* no fue la primera obra publicada en España contra los naipes y

[9] Ibídem, parte II, cap. XXIV, p. 672.

[10] Ibídem parte II, cap. XLXIX, p. 767.

[11] Francisco Luque Faxardo: *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilíssimo a los confesores y penitentes, justicias y los demás, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahúres y fulleros la República Christiana* (impreso en Madrid en Casa de Miguel Serrano de Vargas, año de 1603). Cito la edición de Martín de Riquer para la Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles de la Real Academia Española (Madrid, 1955), 2 vols.

www.cepchile.cl

el juego[12], aunque sí se le puede considerar como el tratado más ameno sobre las trampas y los peligros de las cartas, así como la principal fuente del léxico de la timba y la fullería, pues ni el *Tesoro* de Covarrubias ni el *Diccionario de autoridades* recogen todas las voces y expresiones acuñadas en "coimas", "garitos", "tablajes", "leoneras", "ginebras", "mandrachos", "palomares" y otros sinónimos de las casas de juego de la época[13].

Así, cuando Cervantes se pronunciaba a favor de la tolerancia del juego en casas de grandes personajes y caballeros principales, en realidad estaba refutando las ideas de Luque Faxardo, inflexible acerca de la conducta ejemplar que debían de tener los grandes personajes y caballeros principales:

> ¿Hay torpeza igual como aquesta, que las manos de los que deben dar ejemplo y ocuparse en ofrecer sacrificios a nuestro gran Dios, aplacándole en sus cóleras y enfados con los pecadores, poniéndose como otro Aarón, con el incensario en las manos, entre la Majestad suya y el pueblo, verlos adorando unas pinturas y sabandijas del naipe, no dibujadas en la pared, si no en papeles y cartas del demonio, como ya queda advertido en su lugar? . . . ¿Qué ha de hacer el otro mozo holgazán y vicioso si ve que el ejemplar se sienta con él igualmente al tablero, gastando en eso lo más del tiempo? Verdaderamente, el pueblo tiene puestos los ojos en ellos; y viéneles muy a cuento a los viciosos para dar rienda suelta a sus demasías decir: "Fulano juega"; y con tales circunstancias que, haciendo comparación, no hay de qué espantarse que jueguen ellos[14].

Por otro lado, Martín de Riquer advirtió que Luque Faxardo glosaba a Virgilio Polidoro en los capítulos dedicados al origen de los naipes, aunque sin citarlo[15], y de ahí dedujo que "Cervantes, en la persona del primo, está satirizando la erudición anticuaria de Luque Faxardo en lo que se refiere al origen de los naipes. Y tal sospecha se robustece si tenemos en cuenta que unos capítulos antes, en la misma segunda parte del *Quijote*, aparece

[12] En el siglo XVI se publicaron dos libros sobre la materia: Pedro de Covarrubias, *Remedio de jugadores* (en Burgos, por arte e industria de Alonso de Melgar impresor, año de 1519); y fray Francisco de Alcocer, *Tratado del juego* (impreso en Salamanca en casa de Andrea de Portonaris, 1559).

[13] Luque Faxardo, *Fiel desengaño…*, *op. cit*., t. I, p. 107.

[14] Luque Faxardo, *Fiel desengaño…, op. cit*., t. II, p. 184.

[15] Luque Faxardo sólo cita a Virgilio Polidoro en el Libro II, cap. I (t. I, p. 188) y en el Libro III, cap. I (t. II, p. 89), pero no lo menciona en todo el Libro I, dedicado al origen de los naipes. La obra de Polidoro Virgilio se titulaba *Libro que trata de la invención y principio de todas las cosas*, traducido por Francisco Thamara (Anvers, Nucio, 1550 [en Medina del Campo se reeditó en 1551, 1586, 1597 y 1598]).

www.cepchile.cl

un cierto paralelismo con un pasaje del *Fiel desengaño contra la ociosidad y el juego*"[16]. Sin embargo, una ironía del destino ha querido que el tratado de Luque Faxardo sea imprescindible para reconocer las "flores" o trampas enumeradas por Cervantes en *Rinconete y Cortadillo* y en la comedia *Pedro de Urdemalas*. A saber, "andaboba"[17], "floreo de Vilhán", "retén", "humillo", "sola", "cuatro", "ocho", "raspadillo", "verrugueta", "colmillo", "la boca del lobo", "tercio de chanza", "astillazo", "ballestilla", "respaldillo", "hollín", "Maese Juan" y "espejuelo"[18].

[16] Martín de Riquer, "Prólogo" a *Fiel desengaño...*, *op. cit*., t. I, p. 16.

[17] Cervantes menciona esta "flor" al comienzo de *Rinconete y Cortadillo*: "aprendí de un cocinero de un cierto embajador ciertas tretas de quínolas y del parar, a quien también llaman el *andaboba*" (*Obras Completas*, *op. cit*., t. II, p. 81). Según el *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., "ANDABOBA: Trampa o fullería que usan los fulleros al juego de *quínolas* y del *parar*. Lat. *Fraudulenta chartarum techna*" (t. I).

[18] No es posible —sin embargo— descifrar todas las "flores" o trampas. En Luque Faxardo aparecen las siguientes: TERCIO DE CHANZA: "Otros llaman *naipes del tercio*, respecto que la fullería está en la tercera parte de la baraja, como traza encaminada en daño de terceros" (t. II, p. 25); ASTILLAZO: "Cuando uno déstos quiere quitar las suertes, que derechamente vienen a su contrario, vuelve a recorrer las cartas, poniendo en medio otra; y a esto llaman *dar astillazo*" (ibídem, 26); BALLESTILLA: "Otra flor llaman la *ballestilla*: debe ser sin duda por las heridas de saeta con que quitan el dinero" (ibídem*, loc. cit.*); VERRUGUILLA: "esta flor sin duda se compone de esas dos condiciones de animales, encaminándose a despojar la hacienda ajena sin nota ni ruido, bien que varían en el modo y nombre de sus fullerías; pero todo a fin de robar. A una llaman *berruguilla*, a otra *hacer la teja*" (ibídem, p. 35) y La BOCA DEL LOBO: "a lo cual dicen ellos, por vía de chanza, ser sus lamedores más activos que purga de otros, con unas largas metáforas que siguen al propósito, pasándose ordinariamente en risa, como negocio de donaire" (ibídem, p. 36). En un curioso estudio, el erudito Francisco Rodríguez Marín —"Las flores de Rinconete", en *Ensaladilla. Menudencias de Varia, Leve y entretenida erudición* (Madrid, 1923), pp. 67-78— identifica algunas "flores" más. A saber, RETÉN: "esta maniobra consistía, según el vocabulario germanesco de Juan Hidalgo (1609), en *tener el naipe cuando el fullero juega, que se suele decir salvar, y ellos dicen salvatierra*" (p. 74); HUMILLO: "Este, como el *lápiz* y el *hollín*, y a diferencia de la *pez*, consistía en señalar sutilmente por el dorso tales o cuales suertes de naipes, o todos ellos, distinguiéndolos según los sitios en que estaban marcados" (p. 74); SOLA, CUATRO Y OCHO: "Todo esto equivalía a *apandillar* o juntar la suerte o algún encuentro, llevándolo abajo o arriba; a reservarse uno o varios naipes mientras cortaban, poniéndolos luego, a dos por tres, donde era necesario para que salieran a la mesa o se quedaran de por vida en la baraja" (p. 75) y RASPADILLO, VERRUGUETA Y COLMILLO: "Tres flores que consistían en señalar los naipes para distinguirlos al tacto, ya raspándolos sutilmente en determinados lugares, según las suertes, ya apretando sobre la haz de tales o cuales de ellos la cabeza de un alfiler, de modo que por el envés la señal semejaba una verruguilla, o bien pulimentándolos extremadamente acá o allá, operación que de ordinario se hacía con un colmillo de cerdo, de donde tomó el nombre esta flor" (p. 75). En cuanto al Floreo de Vilhán, Luque Faxardo dedica dos capítulos a este demonio presunto inventor de los naipes, precisando que los tahúres "en los sucesos de pérdida o ganancia se dan pésames y plácemes, diciendo ser aquel dinero bienes de Vilhán, a cuya disposición está quitarlos o hacer merced dellos a quien más le place, hoy a Juan, mañana a Pedro, acompañando sus patrañas con cuentos que no son para aquí; y en particular a los tahúres novatos o chapetones, rematando sus prolijos discursos (cuando más alcanzados de sufrimiento a causa de las pérdidas) con la vulgar proposición, que dice: *paciencia y barajar*" (Luque Faxardo, *Fiel desengaño...*, *op. cit*., t. I, p. 97. El subrayado es nuestro).

www.cepchile.cl

No obstante, una cosa eran las "flores" y otra muy distinta los juegos donde tales trampas podían ponerse en práctica. Y aunque Cervantes no fuera un fullero, un tahúr o un tramposo, no hay que olvidar que sí fue un jugador.

La polla y los juegos de manos

La baraja fue una fuente inagotable de diversión y entretenimiento durante unos años en los que apenas existían otras opciones de ocio fuera del teatro y la lectura. Como cualquier otro hombre de su tiempo, Cervantes sucumbió al hechizo de los naipes y por eso los nombres de los juegos del Siglo de Oro aparecen diseminados por sus obras.

Así, en el principio de *La ilustre fregona* (1613) Cervantes da cuenta de todo lo aprendido por el pícaro Carriazo en la "Cátedra de Alfarache":

> En tres años que tardó en volver a parecer y volver a su casa aprendió a jugar a la *taba* en Madrid, y al *rentói* en las ventillas de Toledo, y a la *presa* y *pinta* en las barbacanas de Sevilla[19].

La *taba* —en realidad— no era un juego de cartas[20], pero aunque Covarrubias definía "presa y pinta" como "término de jugadores de naipes"[21], con el *Diccionario de autoridades* sí podemos saber en qué consistían los juegos de la *pinta* y el *rentói*:

> PINTAS. Juego de náipes, especie del que se llama del Parar. Juégase volviendo á la cara toda la baraja junta, y la primera carta que se descubre es del contrario, y la segunda del que lleva el náipe, y estas dos se llaman Pintas. Vanse sacando cartas, hasta encontrar una semejante á alguna de las que salieron al principio, y gana aquel que encuentra con la suya, tantos puntos, quantas cartas puede contar desde ella hasta dar con azár, que son el tres, el quatro, el cinco y el seis, sino es quando son pintas, o quando hacen encaxe al tiempo de ir contando: como por exemplo, si la quarta carta es un quatro, no es azár sino encaxe. El que lleva el náipe ha de querer los envites que le hace el contrario ú dexar el náipe[22].

[19] Miguel de Cervantes, *La ilustre fregona,* en *Obras completas*, *op. cit*., t. II, p. 178.

[20] Según el *Diccionario de autoridades* la "taba" era un huesecillo de animal. "Juego de *taba*: El que usa la gente vulgar, tirándola por alto al suelo, hasta que quede en pie por los lados estrechos. Por la parte cóncava, que forma una S, al modo de aquella con que se notan los párraphos, y se llama carne, gana el que la tira; y por la otra, que se llama culo, pierde" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III).

[21] Covarrubias, *Tesoro*..., *op. cit*., p. 833.

[22] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III.

www.cepchile.cl

> RENTÓI. Juego de náipes, que se juega de compañeros, entre dos, quatro, seis, y à veces entre ocho personas. Se dán tres cartas à cada uno, y después se descubre la immediata, la qual queda por muestra, y según el palo sale, son los triunfos aquella mano. La malilla es el dos de todos palos, y esta es la que gana à todas las demás cartas; sólo quando es convenio de los que juegan, que ponen por superiór à el quatro, à el qual llaman el borrégo, y la malilla se queda en segundo lugár, después el rey, caballo, sota, ás, y assí ván siguiendo el siete y las demás hasta el tres, que es la mas inferiór. Se juegan bazas como al hombre, y se envida como al truque, haciéndose señas los compañeros. Lat. *Ludus chartarum pictarum sic dictus.* Esteb. cap. 3. Y sacando la lengua, como jugadór de *rentói*, y seña de malilla, me tenia fatigadas las oréjas. Cerv. Nov. 8. pl. 234. Aprendió à jugar à la taba en Madrid, y al *rentói* en las ventillas de Toledo, y à pressa y pinta en pié, en las barbacánas de Sevilla[23].

En el capítulo XXXI de la Segunda Parte del *Quijote*, Sancho piropeó así —en vano— a doña Rodríguez de Grijalva, con intención de colocar a su asno en las caballerizas del castillo: "no perderá vuesa merced la *quínola* de sus años por punto menos"[24]. Según la edición crítica preparada por el Instituto Cervantes con ocasión del IV centenario de la edición del *Quijote*, "En el juego de la primera, *quínola* era la combinación de cuatro cartas del mismo palo"[25], pero la combinación de cuatro cartas del mismo palo se llamaba "flux", tanto en el juego de la *quínola* como de la *primera*:

> QUÍNOLA. Juego de náipes en el que el lance principál consiste en hacer quatro cartas, cada una de su palo, y si la hacen dos, gana la que incluye mas puntos. Lat. *Ludus es varietate chartarum sic dictus.* PIC. JUST. 256. Pensó que mi casamiento era de casta de *quínola*, que se hace sin descarte. ESTEB. cap. 1. Señalando las cartas por las puntas para *quínolas* y priméra[26].

> PRIMERA. Juego de náipes, que se juega dando quatro cartas á cada uno: el siete vale veinte y un puntos, el seis vale diez y ocho, el ás diez y seis, el dos doce, el tres trece, el quatro catorce, el cinco quince, y la figura diez. La mejor suerte, y con que se gana todo es el flux, que son quatro cartas de un palo;

[23] Ibídem, t. III.

[24] Cervantes, *Don Quijote*, *Obras completas*, *op. cit*., t. II, p. 698.

[25] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 y dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2005), tomo I, p. 963, nota 18. Para no dejar dudas: "FLUX. Term. Del juego de las quínolas y otros. El concurso de todas las cartas de un mismo palo. Lat. *Simultas chartarum pictarum*" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. II).

[26] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III.

www.cepchile.cl

> después el cincuenta y cinco, que se compone precisamente de siete, seis y ás de un palo; después la quínola o primera, que son quatro cartas, una de cada palo. Si hai dos que tengan flux, gana el que le tiene mayor, y lo mismo sucede con la primera; pero si no hai cosa alguna desto, gana el que tiene más punto en dos ó tres cartas de un palo. Lat. *Ludus chartarum sic dictus*[27].

También en la Segunda Parte del *Quijote*, Sancho reniega de la caza como pasatiempo y pregona en alta voz su preferencia por los juegos: "En lo que yo pienso entretenerme es en jugar al *triunfo envidado* las pascuas, y a los bolos los domingos y fiestas"[28]. ¿Qué era el *triunfo envidado*? Según el *Diccionario de autoridades*, *triunfo* "Llaman también à un juego de náipes lo mismo que el del *burro*"[29] y *envidado* vendría de *envidar*: "Término del juego. Provocar, incitar, excitar à otro para que admita la parada, no para darle el dinero; sino para ganársela y llevárselo, si puede"[30]. Por lo tanto, el juego del *triunfo* nos lleva a definir los juegos del *parar* y del *burro*.

> PARAR. Juego de náipes, que se hace entre muchas personas, sacando el que le lleva una carta de la baraja, á la qual apuestan lo que quieren los demás (que si es encuentro como de Rey y Rey, gana el que lleva el náipe) y si sale primero la de este, gana la parada, y la pierde si sale el de los paradores. Lat. *Ad unicum folium lusorium sponsio vel depositio*[31].
>
> BURRO. Se llama también un juego de náipes en que se dán tres cartas à cada jugadór, y se descubre la que queda encima de las que sobran, para señalar el triumpho de que ha de jugarse cada mano. El priméro à quien dán los náipes puede passar, y después jugar si le pareciere: los demás que passan no pueden entrar. Los ases son las superiores, y las figúras y demás cartas como al juego del hombre: y en defecto del triumpho señalado por la carta descubierta es la mayor el as, síguele el Rey, y las demás por su orden. Gana el juego quien mas bazas hace, y si hacen igualmente parten entre los tres que hicieron cada uno una baza, y el que no hace, ò los que no hacen, todos ponen lo que tenía la polla, ò lo que pactan los jugadóres. Lat. *Pagellarum pictarum quidam ludus*[32].

[27] Ibídem, t. III.
[28] Cervantes, *Don Quijote*, *Obras completas*, *op. cit*., t. II, p. 715.
[29] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III.
[30] Ibídem, t. II.
[31] Ibídem, t. III.
[32] Ibídem, t. I.

www.cepchile.cl

De la cita anterior se colige que la *polla* del *burro* era algo que tenían que poner los jugadores y no precisamente un burro. ¿Tendría alguna relación con aquel "juego del hombre" citado en las definiciones del *burro* y del *rentói*? Cervantes vuelve a mencionar la *polla* en un fragmento de *El licenciado Vidriera* (1613), colmado de referencias naipescas:

> Alababa mucho la paciencia de un tahúr, que estaba toda una noche jugando y perdiendo, y con ser de condición colérico y endemoniado, a trueco de que su contrario no se alzase no descosía la boca y sufría lo que un mártir de Barrabás. Alababa también las conciencias de algunos honrados gariteros que ni por imaginación consentían que en su casa se jugase otros juegos que *polla* y *cientos*; y con esto a fuego lento, sin temor y nota de malsines, sacaban al cabo del mes más barato que lo que consentían los jueces de estocada, del *repárolo*, *siete y llevar*, y *pinta* en la del punto[33].

La *pinta* ya la tenemos en nuestro inventario, pero con la excepción del misterioso *repárolo* sí hemos podido identificar los demás juegos y sus derivaciones naipescas, pues el *siete y llevar* es sólo el extremo de un hilo que nos conduce hasta la madeja de la *bacéta*:

> SIETE Y LLEVAR. En el juego de la banca se llama la tercera suerte, en que se va á ganar siete tantos. Lat. *Tertia sors in ludo chartarum septem puncta exponens*[34].
>
> BANCA: Es en el juego de la bacéta la cantidad ó porción de dinero que pone de contado el banquero, que es el que lleva siempre el náipe, o que abona de palabra. Lat. *Pecunia usuraria*[35].
>
> BACÉTA: Juego de náipes modernamente introducido en España, que se execúta poniendo uno (que siempre lleva el náipe) una cantidád de dinero de contado (que llaman banca) y los que juegan contra este ponen sobre un náipe (el que cada uno elige a su fantasía) la cantidád que le paréce, y el banquéro con una barája vá echando cartas en dos montónes ó partes: si cae á la izquierda la que está parada por los jugadores (que a este juego llaman Apuntadóres) pierde, y si cae á la derécha gana. Es voz Francésa, en cuyo Idioma se le dá este nombre á este juego[36].

[33] Cervantes, *El licenciado Vidriera*, *Obras completas*, t. II, p. 141.
[34] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. I.
[35] Ibídem, t. I.
[36] Ibídem, t. I.

www.cepchile.cl

En el caso de los *cientos*, Covarrubias se limita a definirlo como "juego ingenioso y muy usado en España"[37] y por desgracia carece de una entrada propia en el *Diccionario de autoridades*, aunque existe una referencia indirecta en la definición de *quinta*[38]. Por lo tanto, el último juego de manos que nos queda por averiguar es la *polla* de Cervantes:

> POLLA: En el juego del hombre y otros, se llama assí aquella porción que se pone y apuesta entre los que juegan. Lat. *Ludis sponsio*. M. León, Opr. Poet. tom. I. pl. 454.
>
> *Pedro por triumphar de espada,*
> *á la* polla *en contingencia*
> *puso, cantóle otro gallo,*
> *sino la* polla *perdiera*[39].

Como se puede apreciar, la *polla* no era un juego propiamente, sino el nombre de una apuesta dentro de uno en particular: el *Juego del Hombre*. El universo de los naipes del Siglo de Oro fue muchísimo más rico[40], pero el *Juego del Hombre* reinó soberano durante siglos y sus lances y suertes fraguaron un campo semántico único, donde las *pollas* se remetían, se sacaban, se corrían y hasta se metían dobladas.

---

[37] Covarrubias, *Tesoro...*, *op. cit*., p. 309.

[38] "QUINTA: Se llama en el Juego de los Cientos cinco cartas de un palo seguidas en orden. Si empiezan desde el As, se llama mayor; si del Rey, real, y assí las demás, tomando el nombre de la principal carta por donde empiezan. Lat. *In ludo quinque chartae lusoria ordine subsecute*" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III).

[39] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III.

[40] En el *Tesoro...* de Covarrubias y en el *Diccionario de autoridades* se consignan los siguientes juegos:

"BÁCIGA: Espécie de juego que se juega con náipes entre dos, ò más persónas con tres cartas, y en él se llama báciga el que en los tres náipes hace el punto, que no passa de nueve, y si le hacen à un mismo tiempo gana el que la tiene menor, y si igual, el que es mano. Después se toman cartas hasta hacer treinta y una, que es el mayor punto, ò el más cercano à él, y el que hace treinta y una gana dos puntos, y si hace el punto más cercano gana uno, y por cada pareja que hai en las cartas gana otro punto. El que hace en las primeras tres cartas as, dos, y tres de un palo gana el juego doble, y si le hace con pericón ò pendanga, que son caballo de bastos y sota de oros, gana el juego sencillo. Si en las cartas que ha tomado para hacer treinta y una, ò el punto más próximo, tiene quatrinca, esto es quatro asses, doses, treces, etc. gana juego. Y si en este número de cartas que toma hasta hacer el punto de treinta y una hai nueve cartas, gana un juego; y si diez, dos; y assí de los demás. Ordinariamente se juega á doce puntos, y el que primero los hace gana el juego. Medio juego se llama la báciga, que dentro de los nueve puntos es de un palo en las tres cartas priméras, y también lo es quando las tres cartas son tres asses, doses, ù otro cualquier punto o figura" (*Diccionario de autoridades*, t. I).

"CACHO. Juego de náipes, usado de pocos años à esta parte, que se hace con media baraja, dando a cada uno una carta, que van subiendo desde el as, hasta el seis. Si alguno envida, y los otros ó alguno quieren, se dá segunda carta al que envida, y al que

www.cepchile.cl

Cómo se hacía un hombre en el Siglo de Oro

El *Juego del Hombre* fue el más popular de la baraja española y conoció hasta cinco variantes que participaban de un mismo vocabulario que servía para definir suertes, lances y figuras. A través de las fuentes consultadas sólo hemos podido identificar las siguientes modalidades:

---

acépta. Si vuelven a envidar es la posta; y si no, passan y se dan las terceras, en que se puede volver a envidar hasta el resto. El mayor punto gana, que puede subir á treinta y una, si juntan cinco y seis de un palo. Tres naipes de un palo hacen cacho: si es el quatro, el cinco y el seis, es cacho mayor; y si juntan tres seises, es cacho que gana a todos; y con este solo puede envidar" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. I).

"Capadillo. El juego del chilindrín, sin ochos y nueves, que por haberle quitado aquellas cartas le pusieron este nombre" (*Tesoro…*, *op. cit*., p. 261).

"Chilindrón. Juego de cartas, usado en España; apacible y de conversación, del verbo griego χνλινδω *vel* χνλινδεω*, voluo*, porque van en rueda pidiendo cartas desde el as hasta el Rey. El que se juega sin ochos y nueves llaman el capadillo" (*Tesoro*, p. 390). "Chilindrón. Juego de náipes, que se juega entre dos ò quatro personas, repartiendo los náipes por iguales partes à cada uno, y el que es mano empieza à jugar, echando las cartas que se siguen unas à otras en el número y pinta: como as, dos, tres. Y si no tiene quatro passa al segundo, o al que le tuviere, y continúa este, echando quatro, cinco y seis, y assí hasta sota, caballo y Rey, que estos tres náipes se llaman Chilindrón. Y el que en esta forma se descarta primero, gana de los otros por cada carta que no se han descartado, la cantidad que se impuso al empezar el juego. Es una especie de pechigonga sin envites" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. I).

"Flor: Juego de náipes, en que de una en una se reparten tres cartas à cada sugéto de los que juegan, y se hacen los envites y revites del mismo mode que al cacho. El que hace flór, que son tres cartas de un palo, tiene mejor partido: y caso que concurra otro, gana el que tiene más puntos, y siendo iguales es superiór el que es mano. El dos vale doce, el as once, las figúras y el cinco diez, el tres nueve, el quatro ocho, y el siete y seis como pintan. El postre tiene el privilegio de que le valga diez la primera carta que toma, descubriéndola para que la vean los demás, aunque la tal carta sea seis, ò siete. Quando no se hace flor gana el mayór punto de los que ocurren en una ù dos cartas. Lat. *Ludus chartarum pictarum sic vulgò dictus.* Salaz. Obr. Posth. pl. 257. *Tus mexillas al juego / le desconocen, / que à la* flor *solo juegan, / pero no al hombre"* (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., II).

"Malilla. Juego de náipes nuevamente introducido, que se dispóne entre quatro personas, cada dos de compañeros, repartiendo las cartas à doce à cada uno, y el que las dá descubre la última suya, la qual es el triumpho aquella mano. Los demás palos se juegan como en el Hombre, teniendo todos precisión de servir ganando siempre, si puede por el orden de las cartas, que es la malilla ò nueve, superior à todas, luego el As, Rey, caballo, sota, siete, seis, etc. y si está fallo poner triumpho. El fin del juego es hacer treinta y seis piedras, las quales se cuentan del valor de las bazas, que cada uno hace, en las quales vale el nueve ò malilla cinco, el as quatro, el Rey tres, el caballo dos, y la sota uno: las blancas no valen nada, ni se cuenta más que la baza, que siempre añade un punto à los demàs. Acabada la mano y cotejado el excesso de puntos, este es el que se debe tantear; sino es que se hagan todas las bazas, lo qual llaman capote, que gana el juego. Juégase también cada uno para sí de la misma suerte, la qual llaman Alborotada: y entre dos, repartiendo todas las cartas, que llaman Peirote. Lat. *Ludus chartarum à charta sic dicta denominatus*" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. II).

"Pechigonga. Juego de náipes, que se juega entre quatro en la forma siguiente. Danse quatro cartas à cada uno, y con ellas se envida ò passa, según el punto que se

www.cepchile.cl

JUEGO DEL HOMBRE. Género de juego de náipes entre varias personas, con elección de palo, que sea triumpho, y el que le elige se llama hombre. Hai varias especies de él, jugándose unas veces, y con más o menos cartas, con descarte o sin él, y se le dan varios nombres: como la Zanga, la Cascarela, el Cinquillo y otros. La más principal y antigua es la que llaman del Renegado: y se juega entre tres, dando a cada uno nueve cartas, y el que tiene juego entra eligiendo triumpho, y para sacar la polla necesita de hacer cinco bazas, si no es que de los contrarios haga el uno tres y el otro dos: que entonces se bastan quatro para ganar. Lat. *Ludus chartarum pictarum, sic vulgo dictus*[41].

ZANGA. El juego del hombre que se juega entre quatro, parecido al que llaman de la cascarela; sólo que las ocho cartas que quedan, á las quales llaman zanga, las toma el postre, después de haber passado todos quatro. Y de no tomarlas este, puede

tiene para ello, ò de falso. Si hai priméra ò flux, no se puede envidar sino es que alguno de los otros le tenga, y gana el que tiene primera ò flux mayor. Danse después otras quatro cartas, y con ellas se hace lo mismo que con las priméras. Después se dá otra carta sola à cada uno, y con ella, el que tiene siete ò seis, que son las mejores, envida y reenvida con punto de falso: luego juntando las nueve cartas se vuelve à envidar en todas, de lleno ò de falso, siendo el mejor punto cincuenta y cinco. Pechigonga es quando alguno en las nueve cartas las tiene consecutivas, esto es, as, dos, tres, etc. hasta la última: y à este se le paga un tanto en que se ha convenido. Este juego vino de Indias, de donde traxo el nombre. Lat. *Ludus chartarum ordine numerandarum*" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III).

"QUINCE [CINCO] Jugaban dos al quince, y el uno fue tomando cartas hasta cinco sin pasar; y el contrario tenía catorce, y habiéndole envidado el resto, quísole diciendo: ¿Qué puntos pueden ser los de cinco cartas, siendo yo mano? Púsola luego el compañero en el resto, y dijo: ¿No sabéis cuántas son cinco?, y descubrió una, dos, tres, cuatro, cinco corridas, que todas hacen quince" (*Tesoro*, *op. cit*., p. 314).

"RENTILLA. Juego de náipes, en que se reparte una carta à cada uno de los que juegan, y sobre el punto que pinta la carta, se ha de pedir hasta hacer treinta y uno, que es el fin del juego, y con lo que se gana el todo de la polla, y si llegasse à exceder del número treinta y uno, ha de poner el excesso de puntos, siendole arbitrario al que pide carta, quedarse en el punto que quisiere, sin llegar al treinta y uno, por si acase los demas llegan à passarse, poder ganar por mayor punto. Lat. *Chartarum pictarum ludus sic dictus*" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III).

"VEINTIUNA. ". . . si vuesa merced es versado en este juego, verá cuánta ventaja lleva el que sabe que tiene cierto un as a la primera carta, que le puede servir de un punto y de once: que con esta ventaja, siendo la veintiuna envidada, el dinero se queda en casa" (Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, *Obras completas*, *op. cit*., t. II, p. 81).

"TRUQUE. Juego de náipes, entre dos, quatro, ù mas personas, en que se reparten à tres cartas à cada uno, las que se ván jugando una à una para hacer las bazas, que gana el que echa la carta mayor por su orden, que es el tres, el dos, ás, y después el Rey, caballo, etc. excepto los cincos, y quatros, que se separan. En este juego hai envites de tantos de tres en tres, diciendo truco, tres más, tres más nuevo, y juego fuera, que es doce piedras; número, que suele ser la talla del juego. Lat. *Chartarum ludus, in que per repetitas, vel iteratas sponsiones collusor provocatur*" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III).

[41] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. II.

www.cepchile.cl

> hacerlo uno de los otros tres, y este que las toma, queda precisado á elegir juego. Lat. *Chartarum pictarum ludus, á modo ludendi sic dictus*[42].
>
> CASCARELA. Cierta espécie de juego del hombre entre quatro, que se reduce á que uno de ellos tomando una carta, ò yendo sin ninguna, toma las que quedan, y después de vistas elige un palo para jugar la polla. Y si la saca, le pagan calidad como si fuera solo; pero si la pierde, la paga. Tiene el que va á cascarela, privilegio de quitar la entrada á los otros, aunque estén antes que él. Y también de meterse en baraja sin jugarla, pagando la calidad, pero hasta cierto número de pollas, conforme se pacta. Es voz moderna, y algunos dicen ya cáscara por *cascarela*[43].
>
> RENEGADO. Juego del hombre entre tres, en que se reparten nueve cartas á cada uno. Lat. *Ludus chartarum pictarum sic dictus*[44].

El *Juego del Hombre* era en realidad un complejo juego de estrategia, donde un máximo de cuatro jugadores libraban una suerte de guerra en la que los únicos objetivos posibles eran ganar o impedir la victoria de cualquiera de los rivales. Cada jugador recibía nueve cartas y la baraja se colocaba al centro de la mesa para robar cartas en cada turno. Las espadas y los bastos representaban las armas de combate, las copas los triunfos y los oros el botín de las batallas.

Por otro lado, su repertorio de estrategias era enorme, los lances o jugadas riquísimos y ganaba el jugador que tras reunir cinco bazas se sacaba la *polla* o suma total de las apuestas. En la Biblioteca Nacional de Madrid, en el tomo 47 de los "Papeles curiosos manuscritos" de la colección del Duque de Osuna, podemos encontrar una antigua versión de sus reglas: "Primera, segunda, tercer y quarta parte del Juego del Hombre, en que juegan a España como Polla, entre los cinco Monarchas de la Europa, que se comprehenden en este juego"[45]. ¿Cómo dudar de la decencia de la palabra *polla* en los siglos XVII y XVIII? Por eso una *polla* podía ser una expresión metafórica sobre la pérdida de las colonias[46] o simplemente el regalo generoso de una espléndida señora[47].

[42] Ibídem, t. III.
[43] Ibídem, t. I.
[44] Ibídem, t. III.
[45] Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), Mss/10932: Papeles Curiosos Manuscritos, t. 47, ff. 98v-125r (siglo XVIII).
[46] Anónimo, *Juégase el reyno de Sicilia, como polla, al juego del hombre* (Madrid: Domingo Leal impresor, 1718).
[47] Jacinto Valledor, *Letra á la tonadilla intitulada, EL REGALO DE UNA POLLA, que ofrece á la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona la señora Gabriela Santos, que celebra el innato regocijo de sus muy dignos ciudadanos, en 25 de diciembre del presente año de 1771* (Barcelona: Pablo Campins impresor, 1774).

www.cepchile.cl

No obstante, a comienzos del siglo XIX el *Juego del Hombre* se convirtió en el *Tresillo* y sus lances fueron rebautizados, sus expresiones malsonantes refinadas y las *pollas* fueron del todo amputadas[48], porque un juego de manos donde un *hombre* era "el que entra la polla"[49] y *hacerse un hombre* no era otra cosa que "entrar à la polla"[50], se prestaba a peligrosos juegos de palabras donde la *polla* podía terminar en otras manos y en otros juegos. Véase al respecto el siguiente soneto atribuido al Conde de Villamediana, que en cada verso riza el doble sentido del vocabulario del *Juego del Hombre*:

A una señora que se facilitaba por dinero[51]

Éntrale el basto siempre a la doncella
cuando de oros el hombre no ha fallado;
espadas su manjar es descartado,
porque lo quiere así la madre della.

La malilla, aunque deje de tenella
no perderá tanto, es lo que le ha entrado;
y si quiere elegir, porque ha robado,
él es la copa, y la malilla es ella.

---

[48] Las reglas más antiguas del tresillo fueron recogidas por P.A.D.: *Juego del tresillo ó del hombre, dividido en nueve lecciones* (Madrid: Imprenta de Juan Palacios, 1832). Otros manuales tresillistas del siglo XIX fueron los siguientes:

– Anónimo, *Colección general de juegos. Ajedrez, damas, villar, asalto, chaquete, dominó, oca, rocambor, mediator, hombre, tresillo, zángano, báciga, revesino, malilla, cientos, solo, etc.* (Barcelona: Piferrer, 1839).

– D.V.A., *Manual del jugador de tresillo* (Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, 1845).

– Francisco Baltasar de Urúburu, *Tratado fundamental del tresillo* (Bilbao: Establecimiento tipográfico de la *Revista Mercantil*, 1883).

– Claudio Nicasio Miguel y Ruiz, *Libro del tresillo* (Barcelona: Casa Provincial de la Caridad, 1891).

– Pedro de Veciana, *El tresillo: Explicación clara, detallada y comprensiva de todas las suertes y peripecias que ocurren en tan ameno y difícil juego* (Barcelona: Taller de F. Sabater, 1900).

[49] "Hombre: En el juego se dice el que entra la polla, para jugarse solo contra los otros. Lat. *In ludo sic dicto cartharum pictarum præcipuas partes agens*" (*Diccionario de autoridades*, t. II).

[50] "Hacerse *hombre*: En el juego del hombre es lo mismo que entrar á la polla. Lat. *In ludo chartarum pictarum præcipuas partes agere*" (*Diccionario de autoridades*, t. II).

[51] Soneto encontrado por Jean-Pierre Etienvre en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss/5913) y publicado en "El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro", en *Edad de Oro,* IV (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1985), pp. 47-69. Etienvre califica este soneto como "verdadera joya de la erótica de la baraja", pero admite: ". . . he de confesar (¡desgraciadamente!) que no me resulta del todo claro el sentido de algunos versos" (Etienvre, ibídem, p. 61).

www.cepchile.cl

Quien entrare a jugar, quien hombre fuere,
si de oros a triunfar no se dispone,
nunca ganar aquesta polla espere.

Carta de más, dinero no se pone
en esta mano; antes quien la diere
su basto encima, a la malilla pone[52]

Si una *polla* en manos de un aristócrata como el Conde de Villamediana[53] podía degenerar así, ¿qué no habría hecho el vulgo canalla con las suyas? De aquellas *pollas* estas *pajas*.

Del *pagellas deponere* al *vocabularium veneris*

Jean-Pierre Etienvre ha demostrado que en la poesía del Siglo de Oro "se habla poquísimas veces, en realidad, *de* los naipes", pero se hablaba "muchísimas veces, en cambio, *con* los naipes"[54]. Aquel lenguaje figurado explotaba el doble y triple sentido de palabras como "meter", "doblar" y "sacar", que dentro del *Juego del Hombre* estaban siempre en función de la *polla*:

> METERSE. En el juego de la cascarela es ceder la polla, conviniéndose á reponerla antes de elegir palo[55].

[52] Los palos o "manjares" de la baraja española son bastos, espadas, copas y oros. La "malilla" es un "Término del juego del hombre. La segunda carta del estuche, superior á todos menos á la espadilla, que del palo de oros y copas es el siete, y de bastos y espadas el dos" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. II). Por otro lado, "entrar" en el *Juego del Hombre* "es pretender jugar la polla, teniendo juego suficiente y runfla bastante para disputarla" (*op. cit.*, t. II) y "robar" era "descartar algunas de las cartas que se han dado, tomando otras tantas de las que han quedado por repartir" (*op. cit.*, t. III). Finalmente, "poner" "se toma assímismo por apostar" y "en el juego vale lo mismo que parar" (*op. cit.*, t. III). La correcta comprensión del soneto supone atribuirle connotaciones eróticas a las expresiones "basto", "entrar" y "poner", así como jugar con el doble sentido de "malilla". Cuando "de oros el hombre no ha fallado" quiere decir que el hombre es rico; pero el verso "Éntrale el basto siempre a la doncella" no se refiere a la polla, porque la polla del soneto es la doncella. A saber, "POLLA: Por translación se llama la muchacha ó moza de poca edad y buen parecer" (*Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. III). Sin embargo, en el verso "su basto encima, a la malilla pone", sí es lo que el lector está pensando.

[53] Don Juan de Tassis y Peralta (Lisboa, 1582; Madrid, 1622), Conde de Villamediana, Correo Mayor del Reino, poeta, criptomante y tahúr, fue acuchillado en Madrid por un desconocido que nunca fue hallado. Pudo ser asesinado por orden del Rey, ya que coqueteaba con la Reina. Quizás fue emboscado por sus cómplices del pecado nefando, descubiertos más tarde por el Santo Oficio. Tal vez un marido cornudo y airado fue quien acabó con su vida. Aunque —en realidad— acaso fue despachado por cualquiera de la muchedumbre de escocidos que Villamediana denigró en sonetos y sainetes.

[54] Etienvre, "El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro", *op. cit*., p. 49.

[55] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. II.

www.cepchile.cl

> DOBLAR LA PARADA. Phrase de los que juegan dados u otros juegos de envite, que vale poner cantidad doble de la que estaba puesta antes[56].
>
> SACAR CARTAS. Juego en los náipes. Lo mismo que sacar pajas[57].

Por lo tanto, si un jugador sacaba una carta de triunfo, podía meter la *polla* doblada y entonces exclamaba "¡Polla corrida, triunfo en mesa![58], porque en el *Juego del Hombre* no había nada mejor que sacar "una polla como una olla"[59]. De ahí los versos de Calderón que sirven de pórtico a nuestras pesquisas:

> *César el juego aprendió*
> *y un día que le jugó,*
> *teniendo basto, malilla,*
> *punto cierto y espadilla,*
> *la tal polla remetió.*

La *polla* era tan omnipresente en el *Juego del Hombre*, que una expresión tan inofensiva como "El que falla y arrastra, se mete en la banasta" tenía una *polla* adentro, pues *fallar* "En el juego del hombre es tomar con triumpho el Rey ó carta de otro palo que uno salió jugando"[60]; *arrastrar* "En el juego del hombre es salir triumphando de las cartas superiores del palo que se ha elegido por el hombre, à que deben precisamente servir los demás que juegan con él, echando carta del mismo palo elegido"[61], y *meterse en la banasta* era "Phrase familiar del juego del hombre con que se dá à entender que aquel que ha entrado á la polla, y no ha robado lo bastante para podérsela llevar probablemente, la dá por repuesta, metiéndose en baraja. Lat. *Lusorias pagellas deponere, & in reliquarum fasciculum immittere*"[62]. Y si *lusorias pagellas* era una baraja, parece razonable que una carta fuera una *paja*.

El *Tresillo* desterró la voz *polla* de su vocabulario, pero ella sigue remetida en frases propias del juego como "Antes puesta que codillo";

[56] Ibídem, t. II.

[57] Ibídem, t. III.

[58] En el tresillo la expresión se ha convertido en "¡Baza corrida, triunfo en mesa!".

[59] En el habla de los siglos XVI y XVII la "olla" —la comida, los manjares, la buena mesa— era sinónimo de plenitud y felicidad. Ya lo decía el refranero: "Después de Dios la olla, y lo demás es bambolla". Pero, ¿y después de la olla?

[60] *Diccionario de autoridades*, *op. cit*., t. II.

[61] Ibídem, t. I.

[62] Ibídem, t. I.

www.cepchile.cl

"Solo sin fallo, capallo" o "Antes codillo que sacada", porque *codillo* "En el juego del hombre se llama assí el perder la polla"[63], por no hablar de lo que se saca, se capa o se pone[64]. Sin embargo, en el *Tresillo* la suma de todas las apuestas no es la *polla* sino el "pocillo", cariñoso diminutivo que sin duda proviene de *pozo*, que "En el juego de la cascarela es cierto número de pollas, que se vá separando, para que no exceda de ello lo que se juega en una mano, y se van jugando uno á uno, hasta apurarlos. El número es arbitrario, porque unos hacen los pozos de ocho pollas, otros de diez y seis ú como se convienen al ponerse á jugar"[65].

Hace más de doscientos años que dejó de jugarse en España el *Juego del Hombre*, pero expresiones como "Ir a por todas", "Echar el resto", "Jugar todas las bazas" o "Aceptar el envite", continúan —como la *polla*— dentro del caletre de los españoles del siglo XXI. Por eso suscribimos los razonamientos de Jean-Pierre Etienvre: "Los juegos de naipes que sirven de fundamento a ese lenguaje figurado ya no forman parte de nuestra experiencia; pero dicho lenguaje aflora por doquier en unos textos que seguimos leyendo, y lo poco que hoy día sabemos de estos juegos procede esencialmente del uso metafórico de lo que fue un lenguaje práctico. Un lenguaje común, por cierto, que ha venido a ser un lenguaje perdido"[66].

La puntita

Los hispanohablantes de América Latina hemos conservado la original acepción castiza de la palabra polla, como apuesta, sorteo, lotería o quiniela; mientras que en España ya nadie asocia la polla a las gallinas tiernas, los juegos de naipes o las doncellas en edad de merecer; porque una polla en España sólo es —por culpa del *Juego del Hombre*— lo que se mete, se corre y se saca en el sentido más genital de la expresión[67].

---

[63] Ibídem, t. I.

[64] El *solo* "En el juego del hombre se llama la suerte, sin ayuda de robo, ni compañero. Lat. *Chartarum sors, sic vulgo dicta*" (ibídem, t. III).

[65] Ibídem, t. III.

[66] Etienvre, "El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro", *op. cit.*, p. 67.

[67] Con todo, no deja de llamar la atención que Camilo José Cela —tan minucioso como sicalíptico— no hubiera incluido una entrada para "polla" en su *Diccionario secreto* (Madrid: Editorial Alfaguara, 2 vols., 1968), a pesar de que Luis Besses sí la había recogido en 1905 en su *Diccionario de argot español ó lenguaje jergal gitano, delincuente profesional y popular* (Barcelona: Herederos de Manuel Soler), definiéndola como sustantivo plural —"Órganos genitales del hombre"— en la parte correspondiente al lenguaje usual proveniente del jergal (cito la edición facsímil del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989, p. 133).

www.cepchile.cl

Así, pensamos que hemos proporcionado indicios más que suficientes para suponer que el uso contemporáneo de la palabra polla proviene del *Juego del Hombre* y otros juegos de naipes de los siglos XVI y XVII, por lo que descartamos la teoría de la etimología latina —*polla, ex pollutio venit*— y sobre todo la hipótesis de la procedencia anglosajona, según la cual "polla" sería la traducción casi literal de *cock* [gallo], vulgarismo inglés de idénticas connotaciones venéreas y gallináceas. Pero no. La polla era una apuesta del siglo XVI, y Cervantes ya la metía doblada y la sacaba corrida en el *Quijote* y sus *Novelas ejemplares*.

La mano hay que darla por perdida, don Miguel, pero después de cuatrocientos años hemos salvado la polla.

San José de la Rinconada, verano de 2005. □

www.cepchile.cl

CONOCIMIENTO DEL OTRO

Carla Cordua

Don Quijote y Sancho, de la misma aldea, sólo llegan a conocerse personalmente haciendo vida en común. Compartiéndolo todo, acaban intimando. En este artículo se sugiere que el conocimiento mutuo se convierte en reconocimiento de los respectivos méritos, pero no impide la crítica, el engaño o el abandono del otro. Por el contrario, la intimidad es la condición de que Sancho sepa cómo mentirle a su amo y manipularlo y de que éste pueda abandonar a Sancho sin escrúpulos y contra la voluntad del escudero, después de haberlo sacado de su vida aldeana, llenándole la cabeza de fantasías.

CARLA CORDUA. Doctora en filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. Profesora titular de la Universidad de Chile y directora de su *Revista de Filosofía.* Profesora emérita de la Universidad de Puerto Rico. Autora, entre otras publicaciones, de *El mundo ético: Ensayos sobre la esfera del hombre en la filosofía de Hegel* (Barcelona, 1989), *Wittgenstein: Reorientación de la filosofía* (Santiago, 1997), *Luces oblicuas* (Santiago, 1997), *Filosofía a destiempo* (Santiago, 1999), *Nativos de este mundo* (Santiago, 2004) y *Verdad y sentido en* La crisis *de Husserl* (Santiago, 2004).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

1. Irse conociendo

La narración de la nueva vida que elige don Quijote al comienzo de la novela de Cervantes empieza con la primera salida de su casa. En ésta se trata todavía de una empresa solitaria. Después de ella, cuando el hidalgo prepara la segunda salida, decide hacerse acompañar por un vecino, Sancho Panza, a quien le pide que sea su escudero. La de escudero es una función sacada de la fantasía novelesca de don Quijote que, inicialmente al menos, no significa nada para Sancho, que no sabe leer. El futuro acompañante de don Quijote es descrito así: "Un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera" (I, VII). Don Quijote ha de vencer la resistencia que Sancho opone a la inusual solicitación, de la que éste no sabe sino que se la hace su vecino, el hidalgo. El futuro caballero lo convencerá con promesas, y pintándole las oportunidades de ganancias fáciles y rápidas que ofrece la vida caballeresca a quienes la practican. Sancho, a quien no le falta sal en la mollera, es, sin embargo, un lugareño de estrechos horizontes, que cree fácilmente en la versión de las caballerías que le pinta su vecino; la diferencia de posición social, de fortuna, de educación, también favorecen que él acepte servir a su vecino. Parece cosa tan natural. En cualquier caso, es notable que acuerden salir de sorpresa y a escondidas y, en este sentido, se ve que no las tienen todas consigo. Por precaución deciden no despedirse de sus respectivas familias.

En los capítulos iniciales el narrador insiste constantemente en los contrastes polares que separan a don Quijote y Sancho. Algunas de estas diferencias reflejan la relación de amo y sirviente, o, en el lenguaje del señor, de caballero y escudero. Don Quijote tutea a Sancho mientras éste lo trata de 'vuestra merced'. Los animales que cabalgan son, uno noble, el otro, una bestia de carga más que una cabalgadura presentable. Don Quijote se resigna a la indignidad de que Sancho monte un asno pensando en que el primer caballero al que derrote será despojado de su caballo para montar en él a su escudero. Todas las costumbres de los miembros de la pareja son distintas, y también sus modos de hablar, de pensar y de reaccionar ante situaciones nuevas. Sancho piensa a menudo en comer y en procurarse algunas comodidades para dormir mientras que don Quijote vela de noche y come sólo ocasionalmente, orgulloso de sus triunfos sobre las necesidades naturales. "Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano" (I, X). Un contraste flagrante se pone en evidencia pronto entre lo que perciben uno y el otro. Don Quijote elude hacerse cargo de las cosas como son, en

www.cepchile.cl

su esfuerzo por ajustarse a los ideales y las reglas de la caballería andante; Sancho es insobornablemente realista y prosaico, ve lo que hay allí para ver. Uno habla y pronuncia discursos literatosos, el otro desaprueba del mucho hablar en vez de descansar de los accidentes y penas del día (I, XII).

Estos dos personajes polarmente opuestos deberán recorrer distancias y vencer extrañezas, superar las primeras reacciones, antes de comenzar a entenderse mutuamente. No se han frecuentado en sus existencias anteriores de vecinos desiguales. Ahora, a pesar de no conocerse suficientemente, tienen que compartirlo todo, de día y de noche, en las buenas y en las malas. Diversos obstáculos se oponen inicialmente a que crezca entre ellos la comprensión mutua y el conocimiento del otro. Sólo Sancho parece interesado en su amo y en lo que se propone. El caballero, en cambio, da por descontado que sabe de antemano lo que son las cosas y las personas. En la medida en que algunos aspectos de las situaciones nuevas consiguen colarse a través del espeso velo literario que le nubla la vista, el caballero tiende a molestarse fácilmente. Se irrita porque Sancho pronuncia mal algunas palabras cultas o porque confunde unos vocablos con otros. Lo enoja la ignorancia del escudero y lo corrige con impaciencia constantemente. Además, al darle instrucciones sobre la conducta debida de un escudero, se refiere abiertamente a la ignorancia, la falta de distinción y de rango social de Sancho.

"Advierte que, aunque me veas en los mayores peligros del mundo, no has de poner mano a tu espada para defenderme, si ya no vieres que los que me ofenden es canalla y gente baja, que en tal caso bien puedes ayudarme; pero si fueren caballeros, en ninguna manera te es lícito ni concedido por las leyes de caballería que me ayudes, hasta que seas armado caballero" (I, VIII). También lo hace callar cuando Sancho opina sobre lo que puede ocurrirles después del combate con miembros de la Santa Hermandad. "Calla, dijo don Quijote, ¿y dónde has visto tú, o leído jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que haya cometido?" (I, X). "No estás cursado en esto de las aventuras" (I, VIII).

Sancho no se ofende; tiene bien asimilada su posición social y don Quijote no hace más que actuar de acuerdo a las convenciones establecidas. Por lo demás, el amo lo trata bien verbalmente, llamándolo 'Sancho amigo', 'hermano Sancho'. Así, a ambos les parece que todo está en regla. A propósito de la reiteración de la promesa de convertir a Sancho en gobernador, se dice: "Agradecióselo mucho Sancho, y, besándole otra vez la mano y la falda de la loriga, le ayudó a subir sobre Rocinante;" (I, X). En el encuentro con los cabreros don Quijote enuncia otra de sus fantasías caballerescas, la de la igualación de amo y sirviente. Viendo a Sancho de pie para

www.cepchile.cl

servirle una copa, le dice: "Quiero que aquí a mi lado y en compañía de esta buena gente te sientes, y que seas una cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere; porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala" (I, XI). En el nombre de la propia comodidad rechaza Sancho el ofrecimiento de compartir comida y bebida con nadie. Ha dejado de aceptar algunas de las fantasías de su amo y ésta es de las menos creíbles.

Entretanto, y por un lado difícil de sospechar para los protagonistas, la vida que comparten da lugar al desarrollo de otra gran diferencia entre don Quijote y Sancho. Durante las batallas y refriegas de don Quijote, el precavido y algo cobarde Sancho se mantiene a distancia, pero observando el curso de los acontecimientos. No sólo presta atención a las palabras de su señor sino que todo el tiempo Sancho es un observador intenso, detallista y penetrante de la situación presente y de la conducta de don Quijote en ella. En particular, cuando don Quijote anuncia que luchará con uno de sus supuestos enemigos, el cauteloso sirviente observa la cosa desde un lado. Terminada la refriega, recoge al amo del suelo y, de ser posible, lo sacude y pone de pie. Como observador, Sancho es muy eficaz, a juzgar por los comentarios que hace sobre lo que ha visto. Cuando don Quijote le pide que observe las locuras de que es capaz para que pueda contárselas a Dulcinea, Sancho le dice, razonablemente: "Pues ¿qué más tengo de ver que lo que he visto?" (I, XXV).

En otra ocasión, el narrador describe la situación como sigue: "Tal fue el golpe primero, y tal el segundo, que le fue forzoso al pobre caballero dar consigo del caballo abajo. Llegáronse a él los pastores y creyeron que le habían muerto… Estábase todo este tiempo Sancho sobre la cuesta, mirando las locuras que su amo hacía, y arrancábase las barbas, maldiciendo la hora y el punto en que la fortuna se lo había dado a conocer. Viéndole, pues, caído en el suelo, y que ya los pastores se habían ido, bajó de la cuesta y llegóse a él, y hallóle de muy mal arte, aunque no había perdido el sentido, y díjole: ¿No le decía yo, señor don Quijote, que se volviese, que los que iba a acometer no eran ejércitos, sino manadas de carneros?" (I, XVIII).

En su paciente capacidad de observador eficaz, Sancho difiere de don Quijote. No es sólo que el criado sea más realista que su fantasioso señor, sino, sobre todo, que presta atención, piensa circunspectamente y respeta lo que ve. Don Quijote, en cambio, es distraído y tiene la cabeza llena de anticipaciones y prejuicios sobre lo que las cosas deberían ser. Además, comete varios de los errores paradigmáticos del amo: cree haberse

www.cepchile.cl

convertido en propietario del sirviente, y supone que esta situación lo faculta para valerse en adelante de su sirviente sin mayores trámites e investigaciones. Dice don Quijote a Sancho: "Los cielos te den gracia para que caigas en la cuenta y en la obligación que te corre de ayudar a mi señora, que lo es tuya, pues tú eres mío" (II, LXVII). Pero Sancho sabe que las cosas no son tan simples. En una ocasión anterior ya le ha advertido al amo cuál es la relación que tiene consigo mismo: "Ni quito rey, ni pongo rey, sino ayúdome a mí, que soy mi señor" (II, LX). A los pretendidos propietarios de quienes los sirven no se les ocurre nunca que las personas son, literalmente, inapropiables por la simple razón de que ya tienen dueño y señor, esto es, ya se tienen a sí mismos con quienes consultar acerca de cómo son las cosas. Don Quijote, en consecuencia, no observa a Sancho y, por eso, llega a saber menos sobre él que Sancho sobre don Quijote. Pero como es amo generoso está dispuesto a reconocer los méritos del sirviente y, en momentos de entusiasmo, lo exaltará de la siguiente manera: "Sancho Panza, mi escudero, que es el mejor hombre del mundo… es uno de los mejores escuderos que caballero andante ha tenido" (I, L; cf. I, XLIV).

Pero es Sancho quien bautiza a su señor con su segundo nombre y lo hace después de haberlo observado por algún tiempo. El narrador cuenta: "Díjole también Sancho: Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura… Con esto, se fue el bachiller; y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle el Caballero de la Triste Figura, más entonces que nunca… Yo se lo diré —respondió Sancho—; porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes" (I, XIX). De pronto, ya madura su convicción, Sancho formula el juicio, basado sobre la observación, que le merecen don Quijote y su empresa: "A lo cual respondió Sancho: Vive Dios, señor Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dice, y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías y de alcanzar reinos e imperios, de dar ínsulas y de hacer otras mercedes y grandezas, como es uso de caballeros andantes, que todo debe de ser cosa de viento y mentira, y todo pastraña, o patraña, o como lo llamáremos. Porque quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga de este error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar, sino que quien tal dice y afirma debe de tener güero el juicio?" (I, xxv).

www.cepchile.cl

2. El reconocimiento

Don Quijote, más intelectual que observador, al ir intimando progresivamente con Sancho, va sacando conclusiones generales sobre su interlocutor y sirviente y son estas generalidades las que dominan su pensamiento acerca del escudero. Muchas de sus convicciones están ligadas a las impaciencias del amo frente a ciertos rasgos repetitivos de la conducta de Sancho: no sólo le molestan sus modos de hablar y en particular las deformaciones de voces que el analfabeto aprende solo de oídas y no ha visto nunca escritas. "*Erutar*, Sancho, quiere decir *regoldar*, y éste es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo" (II, XLIII). También los refranes de Sancho, que don Quijote a menudo encuentra mal encajados en el tema que en el momento los ocupa, irritan al caballero y le provocan los reproches que dirige a Sancho. En una escena de Sierra Morena se desarrolla el siguiente diálogo entre Sancho y don Quijote:

"Ni yo lo digo ni lo pienso —respondió Sancho—; allá se lo hayan; con su pan se lo coman. Si fueron amancebados, o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada; no soy amigo de saber vidas ajenas; que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos y no hay estacas. Mas, ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron.

¡Válame Dios —dijo don Quijote—, y qué de necedades vas, Sancho, ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas? Por tu vida, Sancho, que calles, y de aquí adelante, entremétete en espolear a tu asno, y deja de hacello en lo que no te importa. Y entiende con todos tus cinco sentidos que todo cuanto yo he hecho, hago e hiciere, va muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de caballería, que las sé mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo" (I, XXV; cf. II, LXVII y LXVIII).

Inicialmente don Quijote no hace ningún esfuerzo por comprender el papel que los refranes y frases hechas de Sancho, esas cápsulas de la sabiduría popular, desempeñan en la vida mental del escudero. "¡Oh, maldito seas de Dios, Sancho! dijo a esta sazón don Quijote. ¡Sesenta mil satanases te lleven a ti y a tus refranes! Una hora ha que los estás ensartando y dándome con cada uno tragos de tormento. Yo te aseguro que estos refranes te han de llevar un día a la horca; por ellos te han de quitar el gobierno tus vasallos, o ha de haber entre ellos comunidades. Dime, ¿dónde los hallas, ignorante, o cómo los aplicas, mentecato, que para decir yo uno y aplicarle bien, sudo y trabajo como si cavase?

www.cepchile.cl

Por Dios, señor nuestro amo —replicó Sancho—, que vuesa merced se queja de bien pocas cosas. ¿A qué diablos se pudre de que yo me sirva de mi hacienda, que ninguna otra tengo, ni otro caudal alguno, sino refranes y más refranes? Y ahora se me ofrecen cuatro que venían aquí pintiparados, o como peras en tabaque, pero no los diré, porque al buen callar llaman Sancho" (II, XLIII).

Sólo después de expresar su enojo procede don Quijote a darle un reconocimiento a Sancho como sabedor de refranes. Cuando el conocimiento mutuo ya está bien establecido, y sin abandonar las convicciones previas de carácter negativo acerca del conocido, da muestras don Quijote de apreciar la sabiduría del tesoro guardado en forma de refranes en la mente de Sancho. Llega, incluso, a imitarlo, como se lo hace ver Sancho, diciéndole: "No soy yo ahora el que ensarta refranes; que también a vuestra merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí" (II, LXVIII). Este es el momento del reconocimiento en el sentido del saber acerca de otro que incluye una apreciación de su mérito o virtudes. Aconsejándolo sobre su gobernación, le dice: "También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias.

Eso Dios lo puede remediar —respondió Sancho—; porque sé más refranes que un libro, y viénenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen, por salir, unos con otros; . . . Mas yo tendré cuenta de aquí adelante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo; . . . ¡Eso sí, Sancho! —dijo don Quijote—. ¡Encaja, ensarta, enhila refranes; que nadie te va a la mano! . . . Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito; pero cargar y ensartar refranes a troche moche hace la plática desmayada y baja… Y con todo eso querría saber qué cuatro refranes te ocurrían ahora a la memoria que venían aquí a propósito, que yo ando recorriendo la mía, que la tengo buena, y ninguno se me ofrece" (II, XLIII).

Pero como a pesar de sus frecuentes enojos y críticas, don Quijote es un amo generoso, está dispuesto a reconocer los grandes méritos del sirviente, el valor de sus servicios; de modo que, en momentos de entusiasmo, lo exaltará de la siguiente manera: "Sancho Panza, mi escudero, que es el mejor hombre del mundo… es uno de los mejores escuderos que caballero andante ha tenido" (I, L; cf. I, XLIV). El reconocimiento llega a ser, en este caso, mutuo. También poco a poco y sin abandonar su convicción de que don Quijote es loco, Sancho encuentra más de una oportunidad de manifes-

www.cepchile.cl

tar el cariño y admiración que tiene por su señor. Y también su gratitud por la educación que de su compañía ha recibido.

"Algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced —respondió Sancho—; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío" (II, XII).

Cuando Sancho platica con el escudero del Caballero del Bosque saca a relucir su matizada opinión sobre su amo y reconoce que lo quiere mucho tal cual es. Primero llama 'tontos' a don Quijote y al del Bosque. El otro escudero contesta que el suyo es "tonto pero valiente, y más bellaco que tonto y que valiente". Sancho protesta. "Eso no es el mío, digo, que no tiene nada de bellaco; antes tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga" (II, XIII).

Al comienzo de la segunda parte de la novela la intimidad entre los compañeros de aventura está bien establecida y es la base de secreteos y acuerdos entre don Quijote y Sancho a espaldas de otros personajes. El segundo capítulo de esta parte narra una ocasión en que el cura y el barbero ventilan su opinión desfavorable hacia las salidas del par de aventureros. Don Quijote se encierra en su aposento con Sancho para no ser escuchado por nadie con el fin de acordar en secreto lo que se puede decir y lo que hay que callar en el pueblo y en la casa acerca de la vida que hacían en común. "Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas; juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; una misma fortuna y una misma suerte ha corrido por los dos" (II, II).

3. Intimidad y engaño

Como consecuencia del mejor y progresivo conocimiento mutuo se establecen relaciones de intimidad y aprecio mutuo entre don Quijote y Sancho. Los compañeros de aventuras se manifiestan cariño y reconoci-

www.cepchile.cl

miento y, ocasionalmente, también se critican con franqueza uno al otro. La colaboración entre ellos se mantiene constante y es muy solícita hasta el final de la narración, cuando es Sancho quien defiende la vida caballeresca que don Quijote quiere abandonar. De la compenetración progresiva de uno con el otro surge el compañerismo de quienes lo comparten todo. La capacidad de prever la conducta y reacciones del otro se intensifica y profundiza en ambos debido al conocimiento adquirido. Don Quijote, en su candidez, no sólo reconoce las virtudes de Sancho sino que confía en él, a menudo más de la cuenta. No obstante, a veces cree necesario exigirle lealtad, repitiéndole que debe decirle la verdad entera, como si sospechara que no lo hace siempre. "Finalmente quiero, Sancho, me digas lo que acerca desto ha llegado a tus oídos: y esto me has de decir sin añadir al bien ni quitar al mal cosa alguna; que de los vasallos leales es decir la verdad a sus señores en su ser y figura propia, sin que la adulación la acreciente o otro vano respeto la disminuya; …Eso haré yo de muy buena gana, señor mío —respondió Sancho" (II, II).

Pero Sancho, valiéndose de su conocimiento y de su capacidad de anticiparse a las reacciones de don Quijote, lo engañará en repetidas ocasiones. El engañador se vale en ellas, para equivocar al otro a su conveniencia, de los resortes conocidos de la conducta del amo, aquellos de los que sabe que entrarán en acción en situaciones para Sancho previsibles. Cervantes muestra instructivamente cómo desde el centro mismo del conocimiento del otro y de la intimidad con él, surge la posibilidad de engañarlo. Los elementos de picardía en la personalidad de Sancho, y también su conciencia de la disparidad entre las situaciones que afectan al señor y las que alcanzan al criado, lo tientan a aprovechar más de una vez la posibilidad de engañarlo. Engañar a un desconocido es más difícil que a un íntimo pues no se dispone sino de representaciones generales, que bien pueden resultar inadecuadas en el caso específico y conducir al fracaso de la mala intención. De manera que la deslealtad y las mentiras que la acompañan, florece a menudo exitosamente allí donde las vidas de victimarios y víctimas están estrechamente ligadas entre sí y dan pie a la confianza infundada de la víctima.

Entre los engaños más notables y mañosamente urdidos por Sancho se encuentra la treta de amarrar, por miedo de la ruidosa noche, las patas de Rocinante para que el caballero no intente acción alguna, dejándolo solo. Don Quijote niega que haya circunstancias que le puedan impedir hacer lo que debe como andante caballero. "Viendo, pues, Sancho la última resolución de su amo, y cuán poco valían con él sus lágrimas, consejos y ruegos, determinó de aprovecharse de su industria y hacerle esperar hasta el día

www.cepchile.cl

siguiente; y así, cuando apretaba las cinchas al caballo, bonitamente y sin ser sentido, ató con el cabestro de su asno ambos pies a Rocinante, de manera que cuando don Quijote se quiso partir, no pudo, porque el caballo no se podía mover sino a saltos. Viendo Sancho Panza el buen suceso de su embuste, dijo: Ea, señor, que el cielo, conmovido de mis lágrimas y plegarias, ha ordenado que no se pueda mover Rocinante; y si vos queréis porfiar, y espolear, y dalle, será enojar a la Fortuna, y dar coces, como dicen, contra el aguijón" (I, xx).

La habilidad para fabricar un argumento que, explicando la inmovilidad del caballo, resulte previsiblemente aceptable para don Quijote por la intervención en él del cielo y de la Fortuna, es característica del Sancho que ya conoce a su amo. Sabemos que Sancho no cree en brujerías ni en hechizos (cf. I, XLVI, XLVII, XLVIII y XLIX); sin embargo, no vacila en cubrir sus fechorías y trampas aduciendo encantamientos debidos a las acciones de brujos, nigromantes y encantadores de todo tipo. Es que la industria de Sancho incluye a los agentes fantásticos de las novelas de caballería que ha oído citar a su señor y en las que éste deposita toda su fe. "Andaba Sancho buscando la cabeza del gigante por todo el suelo, y como no la hallaba, dijo: 'Ya yo sé que todo lo desta casa es encantamiento'" (I, XXV). El capítulo X de la segunda parte de la novela lleva como título *Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos.* Más adelante, el escudero dice: "Yo no creo que mi señor miente, respondió Sancho. —Si no, ¿qué crees?—, le preguntó don Quijote. Creo, respondió Sancho, que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo, le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado, y todo aquello que por contar le queda" (II, XXIII).

La explicación de su fingida embajada a Dulcinea (I, XXV y XXX) desde la Sierra Morena, muestra tanto la habilidad del escudero para mentir como varios aspectos de su prosaica imaginación y algunos tristes restos de su fidelidad inicial a su señor. Llegados al Toboso "rabiaba Sancho por sacar a su amo del pueblo, porque no averiguase la mentira de la respuesta que de parte de Dulcinea le había llevado" (II, X). Don Quijote lo envía de nuevo donde Dulcinea para que ella se deje ver de su enamorado. El irónico narrador comenta: "Encargóse Sancho de hacerlo así como se le mandaba, y de traer tan buena respuesta como le trujo la vez primera". Aceptando el encargo para Dulcinea dice Sancho a don Quijote: "Yo iré y volveré presto . . . Si esta noche no hallamos los palacios o alcázares de mi señora, agora que es de día los pienso hallar, cuando menos los piense, y hallados, déjenme a mí

www.cepchile.cl

con ella". Confiando en que don Quijote confunde todo lo que ve y lo toma por otra cosa, aprovecha la cercanía de tres labradoras para volver y decirle al caballero que ha venido a verlo la mismísima Dulcinea acompañada por dos doncellas.

"De ese modo, replicó don Quijote, buenas nuevas traes. —Tan buenas, respondió Sancho, que no tiene más que hacer vuesa merced sino picar a Rocinante y salir a lo raso a ver a la señora Dulcinea del Toboso, que con otras dos doncellas suyas viene a ver a vuesa merced. —¡Santo Dios! ¿Qué es lo que dices, Sancho amigo?, dijo don Quijote. Mira no me engañes, ni quieras con falsas alegrías alegrar mis verdaderas tristezas. —¿Qué sacaría yo de engañar a vuesa merced, respondió Sancho, y más estando tan cerca de descubrir mi verdad? Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa, nuestra ama, vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver. —*Hacaneas* querrás decir, Sancho. —Poca diferencia hay, respondió Sancho, de *cananeas* a *hacaneas*; pero, vengan sobre lo que vinieren, ellas vienen las más galanas señoras que se puedan desear, especialmente la princesa Dulcinea, mi señora, que pasma los sentidos".

Esta vez don Quijote ve lo que hay allí para ver y queda desconcertado frente a las aldeanas; pero no tarda en interpretar lo que ve como Sancho había previsto. "Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? . . . —¡Oh canalla!, gritó a esta sazón Sancho. ¡Oh encantadores aciagos y mal intencionados!" (II, x). "Harto tenía que hacer el socarrón de Sancho en disimular la risa, oyendo las sandeces de su amo, tan delicadamente engañado" (Ibid.).

La empresa de engañar con éxito a alguien cercano cuesta atención y esfuerzo. Tal como mentir bien, ella no resulta cosa fácil de llevar a cabo: hay que saber mantenerse cerca de lo verosímil, sostener la coherencia de la intriga, adaptarla a las reacciones del engañado y conservarse alerta a posibles sospechas, dudas, objeciones y complicaciones de la situación. El mentiroso ha de dedicarse a su víctima, cultivar la intimidad con ella y no permitir que influencias destructivas provenientes de otras fuentes de información desbaraten la maquinación. En este sentido de la dedicación al otro que reclaman, el engaño y la mentira pueden contribuir a estrechar los lazos de la amistad y el compañerismo. Otros desarrollos de la intimidad compartida por dos personas, en cambio, pueden producir efectos contrarios. En el

www.cepchile.cl

caso de don Quijote y Sancho a lo largo de la novela, vemos que el amo comienza a desinteresarse paulatinamente de la actividad caballeresca que lo ha sacado, a él y a su escudero, por tercera vez, de su pueblo y de sus casas. A pesar de la intimidad que los liga, don Quijote necesita cada vez menos a Sancho. A medida que aumentan las visitas y las estadías pacíficas en diversas casas y localidades, disminuye la vida aventurera al acaso; los personajes se entregan a una sociabilidad que bien puede prescindir de escudero. La pareja que hacen don Quijote y Sancho se separa ocasionalmente y se vuelve a encontrar; ambos emprenden asuntos diversos y la estrechez de su relación anterior es reemplazada por conversaciones en que se cuentan mutuamente los principales sucesos vividos independientemente.

4. Intimidad y deserción

Al comenzar la segunda parte de la novela, don Quijote y Sancho son sólo hasta cierto punto los mismos que conoce el lector de la primera parte. A poco andar, la parte final del libro muestra que don Quijote es, en vez del caballero ingenuo que salió de su casa en busca de aventuras, en medida creciente, el personaje literario de la primera parte, que entretanto ha ganado fama y se complace en conversarla con sus supuestos admiradores. El caballero se irá tornando tema de salón y dócil objeto de la malicia de otros a medida que pasa de tertulia en tertulia. Y Sancho, lleno de asombro al comienzo, dispuesto a aprender sobre caballerías y funciones escuderiles, discute ahora estos asuntos con sus colegas (II, XIII) como un fogueado profesional. Gastada la novedad todo se habrá transformado. Pero al salir de la casa por tercera vez todavía no se hacen patentes sino los primeros signos de la nueva situación.

Todavía entre los suyos, el caballero es interrogado sobre su vida de aventuras por la sobrina y el ama, por el cura y el barbero del pueblo, por Sansón Carrasco. Explica las caballerías tal como ha estado haciendo antes; al parecer, su entusiasmo y convicción no han disminuido. Declara la continuidad de su vocación: "Caballero andante he de morir" (II, I). Sancho, por su parte, reclama compensaciones y se queja de que no se le han cumplido las promesas hechas. Don Quijote contesta: "Aún hay sol en las bardas; y mientras más fuere entrando en edad Sancho, con la esperiencia que dan los años, estará más idóneo y más hábil para ser gobernador que no está agora" (II, III). A pesar de que este es el tono acostumbrado que el lector de la primera parte reconoce, la segunda de la novela en conjunto difiere profun-

www.cepchile.cl

damente de la primera. Sus numerosas novedades se irán manifestando paulatinamente.

La acción se traslada al palacio de los duques; el duque y la duquesa, su corte e incluso algunos de sus sirvientes, han leído o escuchado la primera parte del libro. Don Quijote es célebre y celebrado precisamente allí donde todos convienen en burlarse de él. Se cuentan historias de amor, las desgracias de la cortesana Altisidora; se organizan fiestas y alegres farsas para divertirse a la manera aristocrática; se planea el desencantamiento de Dulcinea. Pronto el montaje burlesco alcanza a Sancho, que es embarcado por los duques en su gran experiencia política. La fantasía lúdica de los duques y sus cortesanos trata a Sancho como él solía hacer con su amo: fingiendo creer que un escudero puede conquistar una gobernación y que las ínsulas se regalan a cambio de sus servicios a quienes les han sido prometidas. Aconsejado con toda seriedad por don Quijote, Sancho acabará acomodándose en silencio a su desengaño, uno de los mayores sufridos hasta entonces. Lo aguardan otros más graves.

Desde la aldea de don Quijote provienen otros organizadores de farsas que se suman a la actividad teatral y a las burlas de salón que dominan en la segunda parte de la novela. Hay allí también, por cierto, festejos legítimos, como las bodas de Camacho el rico, encuentros con titereros, tertulias con don Diego de Miranda y otros. Además, don Quijote sueña y tiene visiones, y aún les da crédito (II, XXIII). Pero lo que disminuye rápidamente son las verdaderas aventuras, esos sucesos dominados por el azar de los encuentros y de los caminos; ellas cederán el lugar a las farsas y pláticas montadas para el personaje literario de la primera parte de la novela. El héroe ha caído en manos de los artimañosos burladores y de los no solicitados protectores de Alonso Quijano. Que ya no le ocurra nada que surge espontáneamente de la suerte, buena o mala, viene a ser el precio de la fama, el terrible precio que, según Cervantes lo ve, pagará don Quijote por el éxito de su ambición de conquistar un nombre. Sin lograr ninguno de sus otros propósitos, parece que el caballero fracasado goza de fama gracias al éxito del libro que cuenta sus andanzas. Don Quijote consigue otra cosa que la que quería: lo que le llega de las farsas de los demás es no sólo diferente de la aventura sino lo contrario de ella. Pues su fama resulta ser un espejismo tan engañoso como las anacrónicas caballerías perseguidas por don Quijote.

Con la transformación de las circunstancias llega también a su última etapa la relación de don Quijote y Sancho. La intimidad que ha crecido entre ellos toma su forma terminal. Esta forma se establece debido, principalmente, a que don Quijote, más melancólico que entusiasta, ya piensa a menudo

www.cepchile.cl

en la muerte (II, XII). Le dice a Sancho: "Come, Sancho amigo, sustenta la vida, que más que a mí te importa, y déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias" (II, LIX). El caballero se aleja de la vida que ha venido llevando, para terminar abandonándola y, con ella, también a Sancho. El escudero siente oscuramente como crece la indiferencia del amo hacia él. Protesta en ocasiones, mientras don Quijote no ha declarado aún su decisión final de dejar la vida caballeresca que han llevado juntos. Dice, por ejemplo: "A la fe, señor nuestro amo, el mal ajeno de pelo cuelga, y cada día voy descubriendo tierra de lo poco que puedo esperar de la compañía que con vuestra merced tengo; porque si esta vez me ha dejado apalear, otra y otras ciento volveremos a los manteamientos de marras y a otras muchacherías, que si ahora me han salido a las espaldas, después me saldrán a los ojos. Harto mejor haría yo, sino que soy un bárbaro, y no haré nada que bueno sea en toda mi vida; harto mejor haría yo, vuelvo a decir, en volverme a mi casa, y a mi mujer, y a mis hijos, y sustentarla y criarlos con lo que Dios fue servido de darme, y no andarme tras vuesa merced por caminos sin camino y por sendas y carreras que no las tienen, bebiendo mal y comiendo peor. Pues, ¡tomadme el dormir! Contad, hermano escudero, siete pies de tierra, y si quisiéredes más, tomad otros tantos, que en vuestra mano está escudillar, y tendeos a todo vuestro buen talante; que quemado vea yo y hecho polvos al primero que dio puntada en la andante caballería, o, a lo menos, al primero que quiso ser escudero de tales tontos como debieron ser todos los caballeros andantes pasados. De los presentes no digo nada, que, por ser vuestra merced uno dellos, los tengo respeto, y porque sé que sabe vuesa merced un punto más que el diablo en cuanto habla y en cuanto piensa" (II, XXVIII).

Hacia el fin de la novela don Quijote acepta la derrota tramposa que le infiere uno de sus falsos enemigos, el bachiller Sansón Carrasco disfrazado, y se dispone a cumplir la promesa de abandonar las caballerías por un año que le ha hecho a su opositor antes del asalto. De manera que su retirada, que se viene preparando desde antes de esta batalla fingida, se incorpora a la acción narrada como la consecuencia de una supuesta aventura. Don Quijote interpreta su desistimiento y fin como el resultado de una falta suya de prudencia. Dice: "Debiera pensar que al poderoso grandor del caballo del de la Blanca Luna no podía resistir la flaqueza de Rocinante. Atrevíme, en fin; hice lo que pude; derribáronme, y aunque perdí la honra, no perdí, ni puedo perder, la virtud de cumplir mi palabra. Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y agora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras

www.cepchile.cl

cumpliendo la que di de mi promesa. Camina, pues, amigo Sancho, y vamos a tener en nuestra tierra el año de noviciado" (II, LXVI).

La verdad de las relaciones entre los protagonistas es que, acabadas las aventuras, don Quijote ya no necesita escudero y así es que comienza a abandonar al compañero aún antes de anunciarle que ambos han de devolverse a sus casas y poner fin a la existencia hasta allí compartida. Comentando la bajada a la cueva de Montesinos, los antiguos aventureros se hablan como sigue. Sancho dice: "En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuestra merced, caro patrón mío, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha vuelto. Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no agora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse. —Como te conozco, Sancho, respondió don Quijote, no hago caso de tus palabras. —Ni yo tampoco de las de vuestra merced, replicó Sancho, siquiera me hiera, siquiera me mate por las que le he dicho, o por las que le pienso decir si en las suyas no se corrige y enmienda" (II, XXIII).

Don Quijote solo piensa en sí mismo, en su muerte próxima, en volver a su casa, a su pueblo, en arreglar sus asuntos. Aunque para conseguir escudero aducía razones para convencer a Sancho, hasta llevarlo consigo, ahora decide desistir de la vida que han llevado juntos sin considerar, ni por un momento, al compañero. Sancho puede llorar y rogar, tratando de prolongar, tal vez como pastores, la vida novelesca. Don Quijote no le presta atención, concentrado en sí mismo, indiferente. Se ha retirado interiormente del compañerismo y la intimidad con Sancho, lo ha desertado.

Conocerse unos a otros termina, en este relato genialmente concebido por Cervantes, en aquella forma tan frecuente de intimidad que consiste en que los íntimos ya no pueden hablar entre sí porque, por indiferencia y cansancio del hábito, no se escuchan uno a otro y ya no tienen inconveniente en declarar que no creen nada de lo que el interlocutor dice y están, además, decididos de antemano a no hacer caso de lo que el otro pudiera hablarles. "Como te conozco no hago caso de tus palabras". "Ni yo tampoco de las de vuestra merced". Esta culminación fatigada de la intimidad no significa que las personas se hayan dejado de querer y de reconocer mutuamente; sólo quiere decir que la conversación ya no les revela nada acerca del interlocutor que el que escucha no tenga ya averiguado desde antes. Se comunicarán en adelante sólo noticias o lo archisabido y tenderán, por eso, a dejar de hablarse y a entenderse tácitamente, lo cual es muy diferente de dirigirse al otro con el fin de conocerse y de saber. De modo

www.cepchile.cl

que, así como la novela de Cervantes desemboca en la desilusión y muerte del hombre de acción que había querido enderezar entuertos, su autor tal vez quiso mostrar además, por otro costado, que el progreso del conocimiento de los otros también puede acabar en un resultado más melancólico que estimulante. ¿Por qué el conocimiento habría de salir mejor parado que la acción? □

www.cepchile.cl

DON QUIJOTE Y LA MUERTE*

Fernando Savater

Fernando Savater propone en estas páginas considerar el *Quijote* como denuncia y lucha contra la enfermedad mortal de la *melancolía*: la locura de la cordura. La enfermedad de los que sabiéndose mortales y comprendiendo lo inútil que resultan los empeños humanos, dejan de cabalgar y se echan a morir. Porque para combatir la muerte —explica Savater— hay que escoger una empresa, una cruzada (generalmente ética) en pos de la cual cabalgar por la faz de la tierra; identificar un mal y romper lanzas contra él. Don Quijote muere, en definitiva, cuando cede al alonso-quijanismo melancólico y renuncia al quijotismo. Cervantes, así, no escribe su novela para burlarse de don Quijote sino para burlarse de los que se burlan de él.

FERNANDO SAVATER. Filósofo y escritor español. Actualmente es catedrático de filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, tras haberlo sido de ética en la Universidad del País Vasco. Es autor de una extensa obra en la que se encuentran textos como *Ética para Amador* (1992), *Las preguntas de la vida* (1999) y *El valor de educar* (1998), así como de los ensayos *Nihilismo y acción* (1970), *La filosofía tachada. Escritos politeístas* (1975), *La filosofía como anhelo de la revolución* (1976), *Para la anarquía* (1977), *Impertinencias y desafíos* (1981), *Nietzsche* (1982), *De los dioses y del mundo* (1982), *Contra las patrias* (1985) y *Diccionario filosófico* (1995). Además ha publicado obras de teatro y narrativa como *Criaturas del aire* (1983), *Caronte aguarda* (1981), *Diario de Job* (1983) y *Jardín de las dudas* (1993). Su trayectoria ha sido destacada con numerosos reconocimientos, entre ellos el Premio Mundo de Ensayo (1978), el Premio Anagrama de Ensayo (1982), el Premio Nacional de Ensayo (1982) y el Premio Continente de Periodismo (1999).

* Publicado originalmente en revista *Claves de Razón Práctica*. Reproducido con la autorización del autor.

"Pero vivir es siempre la aventura
a que nos mueve el otro, un riesgo impune
donde apostar con ganas a un destino
más favorable que la muerte..."
(Jenaro Talens, *El espesor del mundo.*)

Cada obra literaria, además de su sentido evidente, cuenta con algún otro implícito, a veces pretendido por su autor y otras inadvertido por él aunque no escape a la perspicacia del lector crítico. En ciertos casos, es dicho lector quien proyecta osadamente un nuevo significado supletorio sobre la obra, desde su propia experiencia histórica, desde sus anhelos o desde sus prejuicios. Algunos libros se prestan más que otros a esta superposición de hallazgos y parecen provocar la inventiva fabuladora o reflexiva de quienes los frecuentan a lo largo de los años. En general, sin embargo, este proceso tiene su límite y en un punto dado el consenso de los usuarios culturales da por cerrado el *affaire* interpretativo de la pieza literaria de que se trate. Salvo en lo tocante a las llamadas "obras clásicas". Rotular así un libro significa que ha de permanecer inagotablemente significativo y abierto a todas las posibles miradas para siempre. Podrá representar —al menos virtualmente— todo para todos y algo distinto para cada uno, como aspiró a ser San Pablo ante su difícil parroquia. En una palabra, llamar "clásico" a un libro implica que su caso nunca será cerrado y que su significado siempre permanecerá en renovada cuestión.

La crónica cervantina de Don Quijote es nuestro clásico por antonomasia y uno de los más indiscutibles de la literatura universal. Su nombre figura en todas las quinielas de excelencia o, como decimos los hípicos respecto a los caballos favoritos antes de una carrera, nunca dejamos de encontrarle en la *short list*. De modo que proponer una clave interpretativa de tal obra —que siempre será otra más, en la mayoría de los casos repetición más o menos travestida de algo ya dicho y sea como fuere un ladrillo añadido a la construcción inacabable de una torre de Babel sin Dios que la fulmine— parece juntamente un empeño ocioso, narcisista pero casi inevitable. A lo que más se asemeja es a esa firma seguida por nuestra nombradía y dirección postal que añadimos tras todas las que ya se han estampado y antes de las innumerables que habrán de seguirla en uno de esos libros para visitantes que se nos ofrecen a la entrada de ciertos monumentos turísticos o museos de renombre. Un gesto compulsivo e irrelevante, oscuramente satisfactorio para quien lo lleva a cabo e intrascendente para el resto del universo. Permítanme que yo lo cometa ahora, con la vacua impunidad que esta ocasión me presta.

www.cepchile.cl

A mi entender, el sentido nuclear de la gran novela cervantina se encierra en unas pocas palabras que Sancho Panza pronuncia afligido al final de la misma, junto al lecho en que agoniza quien ha sido durante tan largo trecho y con tan adversa fortuna señor de su albedrío: "No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben sino las de la melancolía". Tal es la cifra y el mensaje del libro todo: el momento en el que Sancho por fin ha comprendido la misión aparentemente absurda del caballero andante, revelación que le llega precisamente cuando Don Quijote la abandona y se resigna a morir. Comprende Sancho que todo el empeño quijotesco ha consistido en una prolongada batalla contra la necesidad mortal que agobia al hombre: un no dejarse morir, un resistirse a la parálisis de lo rutinario, lo realista, lo poco a poco aniquilador. Era tanta aventura quijotesca un capricho, pero un capricho indomable; pura demencia, si es que admitimos que la cordura estriba en reconocer y acatar la necesidad, pero una demencia salvadora de nuestra humanidad, de nuestra categoría de seres activos, simbólicos y portadores —al menos ante nuestros ojos— de significado. Don Quijote es el santo patrono y el mártir de la invención humana de propósitos para la vida.

Si no somos insignificantes, si lo que nos caracteriza es la libertad y lo que nos condena es la necesidad, la verdadera locura consiste en dejar de cabalgar y echarse a morir. Que cada cual perezca por causa de algo exterior, del mal encuentro que finalmente todos hacemos antes o después según la advertencia de Spinoza, de la conspiración inoportuna de lo que no somos y de lo que se nos enfrenta: pero nunca aceptemos morir de simple renuncia a vivir como humanos, víctimas de la enfermedad del "no hay más remedio" y a manos de la letal melancolía, porque tal dimisión es la verdadera locura, la locura sin enmienda ni perdón, la locura cuya verdad no miente pero nos desmiente y aniquila. De aquí el entusiasta peán con el que don Miguel de Unamuno, que podría compartir con Elías Canetti el honroso calificativo de "enemigo de la muerte" que se arrogó este último, celebra el momento de iluminación final del escudero, el *satori* de Sancho Panza: "¡Oh, heroico Sancho, y cuán pocos advierten el que ganaste la cumbre de la locura cuando tu amo se despeñaba en el abismo de la sensatez, y que sobre su lecho de muerte irradiaba tu fe; tu fe, Sancho; la fe de ti, que ni has muerto ni morirás! Don Quijote perdió su fe y murióse: tú la cobraste y vives; era preciso que él muriera en desengaño para que en engaño vivificante vivas tú" (*Vida de Don Quijote y Sancho*, parte II, cap. LXXIV).

www.cepchile.cl

Para negarnos a la muerte hay que elegir una empresa, una cruzada, un propósito que se quiera invulnerable y que nos haga deambular sobre la faz de la tierra —a nosotros, que nos sabemos mortales, que lo único cierto e inapelable que conocemos es nuestra mortalidad irrevocable— como si fuésemos inaccesibles a la muerte. Según Kant, el proyecto moral humano no consiste en llegar a ser felices sino en hacernos dignos de la felicidad; pero Cervantes lee la misma página entendiendo que el proyecto moral humano no estriba en convertirnos en inmortales sino en vivir como si mereciésemos la inmortalidad, como si nada en nosotros estableciese complicidad con la muerte o la rindiese vasallaje. La saludable locura quijotesca opta por la caballería andante, pero otros muchos vitales desvaríos alternativos son imaginables y no menos eficaces... mientras el letal desengaño no nos despierte de ellos. La mayoría serán éticos (o sea que consistirán en alguna formulación de eterno deber de pelear contra el mal) y todos los que lo sean, vaya lo uno por lo otro, han de resultar intrínsecamente placenteros. Lo formuló muy bien otro heredero de Don Quijote con inequívocas trazas de Sancho Panza, Gilbert Keith Chesterton, cuando escribía en una de sus novelas: "Combatir el mal es el origen de todo placer y hasta de toda diversión" (en *La taberna errante*). Identificar el mal y romper lanzas contra él, llámese la fiera apetito insatisfecho o hechicería, injusticia o prepotencia, carencia, aburrimiento o esclavitud: en eso consiste el verdadero contento del hedonista insumiso y creador. Y su diversión también, desde luego: ¿ha señalado alguien alguna vez que, con todos sus quebrantos y frustraciones, el loco Don Quijote siempre da la impresión al lector de divertirse prodigiosamente acometiendo sus menguadas hazañas? Por eso mismo también nos resulta divertida la gran novela a los lectores...

Queda, claro está, la identificación criminal de la melancolía por Sancho: es lo que nos mata desde dentro, sin colaboración ninguna de mano ajena, cuando enloquecemos de cordura. Creo que no hay peor lectura del *Quijote* que esa primero romántica y después contemporánea que lo convierte en un libro melancólico. No, no lo es: en verdad el objetivo de la historia —no el objetivo de Don Quijote ni el de Sancho Panza, sino el objetivo de Cervantes— es denunciar y combatir la melancolía. Porque la melancolía es la enfermedad mortal que nos aqueja, en el sentido literal del término: la enfermedad propia de quienes se saben mortales y, desde el realismo de la necesidad, comprenden lo inútil de todos los esfuerzos humanos. Hagamos lo que hagamos siempre será insuficiente y siempre quedará demasiado por hacer: la conspiración injusta del universo terminará siempre por abrumarnos de modo que tanta pena no vale la pena. El melancólico no es que tenga los pies sobre la tierra, como quisiera, sino que los tiene ya

www.cepchile.cl

hundidos en la tierra, clavados en ella y apresados hasta la inmovilidad: la melancolía nos obliga a vivir con un pie en la tumba. El humorismo cervantino desafía la melancolía y propone a un personaje delirante y bravo que se enfrenta a ella, intentando enmendar el mundo, conquistar el amor perfecto, denunciar la conspiración brujeril que nos somete al peso abrumador de las cosas y practicar con elegancia la más alta forma de amistad.

La broma de la parábola estriba en que no es la crónica de un fracaso, sino de un éxito palpable y tenaz: Alonso Quijano se convierte en Don Quijote para escapar a la melancolía mortal, al *demon du midi* que le amenaza en su mediana edad, y lo consigue. Mientras se mantiene quijotesco, vive y hace vivir con intensidad a su alrededor, aunque fracasen sus empeños, porque lo que cuenta es el ánimo que le mueve y no los resultados, que siempre se vuelven antes o después contra nosotros. El proyecto ético no fracasa cuando no puede vencer al mal —como quieren los indigestos rentabilizadores de la virtud—, dado que siempre habrá viejos y nuevos males a que enfrentarse... a Dios gracias. El verdadero, el único fracaso de la ética es no poder vencer a la pereza paralizadora... y nuestro hidalgo es cualquier cosa menos perezoso. Don Quijote no muere de quijotismo sino de renunciar finalmente a serlo y volver al alonsoquijanismo melancólico. Y de esa forma el estrafalario caballero que fue y que la nostalgia de Sancho Panza reclama se convierte en parangón del esfuerzo humano, no en su ridiculización ni en su denuncia. Cervantes no escribe su novela para burlarse de Don Quijote sino para burlarse de los que se burlan de él.

Por tanto, la sutileza de esta burla escapa tanto a quienes lúgubremente dramatizan su aciago destino de buen caballero y maldicen al mundo por ser tan rematadamente malo como a los que sólo son capaces de reírse a carcajadas de los trances grotescos en que se ve envuelto el ingenioso e ingenuo hidalgo. De esta última forma reaccionaron siempre muchos ante la novela y, aunque preferibles a los de la melancólica o indignada lectura contemporánea, estimo que se pierden buena parte de su deleite. Nada tengo contra la risa, desde luego, porque acierta en lo fundamental: el *Quijote* es una obra festiva y no un lamento fúnebre sobre la condición humana. En el primer volumen de su espléndida autobiografía, Bertrand Russell refiere cómo en su infancia escuchaba admirado las grandes risotadas de su abuelo lord John Russell, solemne ministro de la Reina Victoria, cuando en sus ratos de ocio leía la novela de Cervantes. Esa sana hilaridad honra al digno caballero, pero no a su perspicacia. La respuesta humorística que comprende mejor la condición quijotesca debería ser más tenue en su manifestación y más honda en su alcance. De igual modo, cuando en la playa un niño pequeño nos comunica que está levantando una muralla de arena para con-

www.cepchile.cl

tener al mar y después comprueba desolado la ruina de su edificación, nosotros no lanzamos una carcajada ni mucho menos nos echamos a llorar: sabemos que está padeciendo la destrucción de Jerusalén pero también reinventando las avenidas radiantes de París o los fieros rascacielos de Nueva York. Ante su empeño glorioso, ante su no menos glorioso fracaso, sonreímos. Ese niño es todavía Don Quijote y nosotros somos ya Sancho Panza al final de la novela: comprendemos su desconcierto y su pasajero desánimo pero queremos con todas nuestras fuerzas que prosiga. Por eso sonreímos, para animarle y animarnos. Es una apuesta por el largo plazo y también por el valor de lo inmediato, de más hondo calado que la sencilla y bendita risotada o el pedante sollozo.

De igual modo también ha de ser sonriente nuestro mejor homenaje a la perennidad del genio de Cervantes. Porque, como señaló Nicolás Gómez Dávila, "en literatura la risa muere pronto, pero la sonrisa es inmortal". □

www.cepchile.cl

EL QUIJOTE, CERVANTES Y LOS ENSAYISTAS CHILENOS

Roberto Hozven

Relectura de *El Quijote* de Cervantes a la luz de las alegorías y mitos literarios propuestos sobre la cultura chilena por algunos ensayistas nacionales contemporáneos: desde Luis Emilio Recabarren hasta Sonia Montecino, entre otros. Se resaltan las contraposiciones entre (A) el orden precario y misericordioso del mundo instaurado por don Quijote y las instituciones mentales del huacharaje y del imbunchismo chilenos; (B) la oposición entre *autoridad* quijotesca y *poder* dictatorial hispanoamericano; (C) la lectura de *El Quijote* como mito literario fundador de mitología patria (en España), opuesto al énfasis en la narratividad cervantina como engendradora de libertad crítica (en Hispanoamérica), y, finalmente, (D) *El Quijote* como ejemplo universal de una actitud narrativa que le abre un hueco a la humanidad y a la sabiduría en este mundo espoleado por los egoísmos y corroído por los deseos.

ROBERTO HOZVEN. Profesor titular de literatura hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica de Chile y, entre 1989-1997, en la Universidad de California, Riverside, en EE.UU. Autor de *Octavio Paz, viajero del presente* (México: Colegio Nacional, 1994), de ensayos, capítulos de libros y artículos críticos publicados en destacadas revistas españolas, hispanoamericanas y norteamericanas. Actualmente prepara un libro sobre ensayistas chilenos contemporáneos.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

Durante este año conmemorativo del cuarto centenario de *El Quijote*, alguien me pregunta por su presencia en los ensayistas chilenos contemporáneos[1]. ¿Habrán leído *El Quijote* efectivamente? ¿Habrán dialogado con él, de alguna manera, en sus ensayos inquisitivos e interpretativos sobre la realidad nacional? ¿Encontramos en los ensayos de Alberto Edwards Vives, de Joaquín Edwards Bello, de Benjamín Subercaseaux, de Luis Oyarzún o —más próximo nuestro— de Jorge Guzmán, de Jorge Edwards, de Marco Antonio de la Parra o de Sonia Montecino, entre otros, algún vestigio de las enseñanzas que nos recuerden los panegíricos de estas efemérides? ¿Como monumento literario de la cultura hispánica, ha significado *El Quijote* un ejercicio de reescritura para los ensayistas mencionados?

No se trata, por cierto, de levantar un registro de las citaciones o alusiones explícitas al Quijote entre nuestros ensayistas. No; en lo que pienso es en la presencia residual del Quijote como un modelo tácito proveedor de ideas implícitas que atraviesan o no los textos escritos por los ensayistas. Este modelo residual es intangible: lo perciben sólo los ojos que conservan en la memoria las parábolas del Quijote. También recuerda el aura definida por Benjamín: ¿registran los ensayos chilenos las huellas con que *El Quijote*, un día, los tocó en sus deseos o repudios? Además, el modelo opera de modo transpositivo: las huellas presentes del Quijote en los ensayos pueden ser miméticas o epigonales así como reactivas o defensivas. Desde ese suplemento engañoso que es la connotación (parece que viene *después*, cuando siempre la entendemos *antes* de la denotación), los ensayos pueden imitar al Quijote como deformarlo reaccionando contra el modelo mental propuesto por él. Los sentidos de este modelo residual operan, entonces, en un nivel alegórico. Hay alegoría cuando un sentido situado en un nivel explícito remite a una o a más ideaciones implícitas; cuando lo que alguien nos dice, escribe o gesticula genera otros niveles de sentidos remitiendo a otros padrones de ideas que los inmediatamente previstos. Y esto ocurre en todos los registros culturales de nuestra comunicación cotidiana: palabras y gestos exceden la sola representación comunicativa. Cierto, hablamos con la lengua, pero —bien lo sabemos— conversamos con el cuerpo. Y mientras conversamos no cesamos de contarnos todas clases de historias sobre los demás sostenidas por la densidad de sus gestos y actitudes. Así entramos de lleno en el campo de la alegoría, el gran teatro del mundo, el cual, por cierto, comienza por serlo del propio entorno. Y esto nos lleva a la alegoría nacional.

[1] Alusión a mi investigación Fondecyt "El ensayo chileno como forma alegórica de la identidad nacional: 1940-2000", Proyecto Nº 1980789, desarrollado anteriormente.

www.cepchile.cl

Para el efecto de este artículo, entenderé por alegoría nacional los ensayos y narraciones que, de una u otra manera, representan creencias, imaginarios culturales, supuestamente correspondientes a comunidades étnicas, regionales o nacionales. Estas construcciones imaginarias se sirven de eventos, reflexiones, paisajes o personajes emblemáticos para plasmar mitos fundadores de la nación en diversos niveles: geográficos, históricos, sociales, políticos o poéticos.

Don Quijote, el más famoso personaje literario de la era moderna, es un personaje sin familia. Célibe, sin hijos, encarna al sabio que se ha convertido en padre de sí mismo y maestro de los demás desde sus invenciones letradas. Todo él es un continente escrito que discurre entre la discreción y la locura, "de manera que a cada paso desacreditaban sus obras su juicio, y su juicio sus obras". Como los libros que le alienaron la mente pero no la humanidad, don Quijote interpela a Sancho, a su mundo narrativo y a sus lectores desde un poder autoconquistado: el de alguien capaz de hacerse maestro de sí mismo, de controlar sus emociones con la rienda de sus razones. En este sentido (el romántico de Schiller), don Quijote es sublime: frente a los cataclismos de la naturaleza, las coacciones del destino o las perturbaciones de su propio ser interno, don Quijote arriba, sin embargo, a establecer un orden precario, pero racional, honesto y misericordioso, mediante la farmacopea de su verbo iluminado. Frente a esta primera síntesis humana y familiar precaria, aunque defendida con rotundidad hispánica por don Quijote, nuestros ensayistas nos descubren un Chile en que las instituciones correspondientes ante la práctica utópica del Quijote son el "huacharaje" y el "imbunchismo", tales como las describen Sonia Montecino, Jorge Edwards y Jorge Guzmán, entre otros.

"En los albores del Chile independiente y contemporáneo", no es el padre el núcleo "de la constitución de modelos de identidad genérica sino la gestación de una dominancia de la mujer en la estabilidad de la vida cotidiana" —escribe Montecino en sus *Madres y huachos*[2]. Esta dominancia resulta de la experiencia del abandono de la mujer y madre por un hombre y padre biológico incapaz de asumir económica y socialmente las consecuencias afectivas y culturales de sus actos. Un efecto de este abandono paternal primario, "la piedra más firme de la identidad popular" (*sic*) será la camaradería compensatoria que establecen los huachos entre sí: "el huacharaje". Frente a esta alegoría de la dispersión familiar y del resentimiento soterrado, *El Quijote*, verdadera decisión frente al mundo, propone una alegoría fundadora y ordenadora. Don Quijote está provisto de *autoridad*,

[2] Sonia Montecino, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (Santiago: Cuarto Propio, 1991), pp. 51, 58.

www.cepchile.cl

en el sentido etimológico de quien introduce, funda y produce un cambio generoso en el mundo mediante la creación de un principio que no existía antes en él[3]. El nuevo principio, propuesto de modo imaginario pero defendido efectivamente por don Quijote, consiste en la formulación de una Justicia trascendente, generosa, que muchas veces tiene que tornarse irónica para adecuarse a nuestro mundo prosaico regido por el disparate. Así me explico el partido tomado por don Quijote, en favor del ardid de Basilio para casarse con Quiteria, en el episodio de las bodas de Camacho (II, 21) o la decisión adoptada por Sancho frente a la aporía que le plantearon los jueces durante el gobierno de su ínsula (II, 51). El principio quijotesco aplicado cristianamente por Sancho para resolver la aporía es digno de ser recordado: cuando la justicia estuviese en duda hay que acogerse a la misericordia.

Por el poder de este mito literario y la trascendencia de sus decisiones, Ramón Menéndez Pidal (junto con la generación del 98) hará del Quijote una metáfora de la nación española por cuanto España habla al mundo a través de él: maestro sabio en sus locuras, ético y honesto en su celibato, capaz de explicar y de otorgarle un orden humano (porque irónico) al caos proliferante del mundo que lo rodea. Don Quijote se ordena y ordena a los demás, incluso a quienes se burlan de él. Se burlan, cierto, pero desde dentro de los mismos parámetros quijotescos: si no, piénsese en la aventura de Clavileño (II, 61). Toda esta escena de crueldad cortesana, donde confluye lo real con lo fantástico, es construida desde la perspectiva mental en que opera el delirio lúcido de don Quijote. Los burladores, para burlarse, asumen los parámetros quijotescos y juegan el juego del burlado. Ante este homenaje invertido, uno se pregunta: ¿quién ríe de quién?[4]

El huacharaje pone en escena un nudo enigmático de la identidad chilena. Este núcleo —creo— reside en la relación psicosocial morbosa que se teje y desteje entre un padre ausente (en su origen el Conquistador español) y la madre (india) abandonada con su prole (mestiza), quien asume un rol compensatorio sobreprotector que termina por abortar la libertad misma de los hijos a quienes protege. Esta relación sobreprotectora produce un hijo huérfano, agradecido a la vez que resentido por la protección materna y quien se pregunta, ansiosamente, por el padre ausente. Su respuesta, su salida ante este laberinto (la sobreprotección castradora de la madre así como el hueco dejado por la ausencia paterna), será la proyección identifi-

[3] Emil Benveniste asocia el mismo étimo (*augeo*) a la "cualidad misteriosa del poder que hace surgir las plantas". Cf. su *Le vocabulaire des institutions indo-européennes,* Tomo 2 (Paris: Minuit, 1969), 150.

[4] "Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos." (II 70).

www.cepchile.cl

cativa con ilusiones heroicas de dominio. Estas ilusiones se proyectan hacia fuera dando origen al despotismo, una de las causas de nuestros caudillismos, y hacia adentro al imbunchismo.

"Imbunche" —según el diccionario de la RAE— es una voz mapuche: "ser maléfico, deforme y contrahecho al que se le descoyuntan los huesos de los hombros, caderas y rodillas". Por extensión, un imbunche es también "cualquier cosa enredada, inextricable, pleito enredado". "José Donoso ha resignificado la imagen del Imbunche y lo ha propuesto como un modo de comprender ciertas características nacionales del encierro, lo contrahecho, lo monstruoso y la manipulación del poder" —escribe Montecino en sus *Mitos de Chile*[5]. Jorge Edwards nos muestra que el imbunchamiento resulta del proceso larvario, lento, por el que el "orden de las familias" reprime precozmente las inclinaciones profundas, humanas, de sus miembros educándolos en excluyentes prejuicios de clase. El imbunchado es un resultado de las "abuelas bigotudas" —las matronas que gobiernan sus familias con rotunda voluntad absolutista e inquisitorial— así como de un "inútil de la familia" que se esfuerza en la práctica diaria del autodenigramiento porque ya no sabe, ni puede, proceder de otro modo. Lo que al imbunchado le pena es el padre, un padre a quien se teme en lo que se lo ansía: el reconocimiento que no puede dar. Los padres "ningunean" a sus hijos así como ellos mismos fueron abandonados por sus parientes. Este abandono, alegóricamente, también es el de un pueblo distanciado y abusado por sus instituciones; las que deforman simbólicamente a sus ciudadanos, convirtiéndolos en monstruos[6], para mantenerlos "bajo el peso de la noche". Una de estas monstruosidades en Chile, en el nivel de las relaciones interpersonales, ha sido la manera perversa por la cual nos dirigimos a nuestros superiores: invariablemente los interpelamos sirviéndonos de frases ajenas, que enunciamos como si fueran propias imaginándonos estar en otra parte. Única manera de aproximarnos al aquí y ahora de la interlocución, sabiendo, al mismo instante, que este vaivén enunciativo nos sustrae de cualquier compromiso con la velocidad de un "vacuum cleaner". ¡Cuán lejos estamos del vínculo performativo entre la palabra y la acción quijotescas!; aunque no de Sancho, como bien lo atestiguan los azotes que les inflinge a las hayas en lugar de a sus espaldas (II, 71).

[5] Sonia Montecino, *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos* (Santiago de Chile: Sudamericana, 2004).

[6] "La ceremonia del Sibillone no es demasiado diferente, guardando las distancias, de la del imbunchismo araucano. El imbunche es el niño más dotado de la tribu, convertido en monstruo a fin de que adquiera poderes de adivinación. Al Sibillone lo transformaban en monstruo durante el espacio de una tarde, pero el episodio quedaba en su memoria marcado a fuego." Jorge Edwards, *El sueño de la historia* (Barcelona: Tusquets, 2000), p. 131.

www.cepchile.cl

Uno de los substratos *made in Chile* de la alegoría anterior fue identificado por Alberto Edwards Vives: las polarizaciones y querellas que la Fronda aristocrática tuvo desde siempre con el poder absoluto de los presidentes (poder al que la Fronda siempre se opuso), así como las disensiones facciosas dentro de ella misma, imbuida como lo estaba de "hábitos feudales de dominación e intentos vizcaínos de independencia". Otro substrato es el observado por José Joaquín Brunner: la memoria viscosa que ha anudado en Chile la hacienda con el progreso, la mujer con el hogar patriarcal, la Iglesia con el poder de incidir sobre las costumbres, la ciencia con las verdades dogmáticas, la política con el discurso ritual y la militancia con el sacrificio[7]. Ambos substratos socio-políticos convergen con las instituciones psíquico-culturales del huacharaje y del imbunchismo descritas más arriba. En todos ellos (frondismo, memoria viscosa, huacharaje, imbunchismo) predomina la acción de una voluntad disociativa, autodestructiva, anómica, inspirada por el peor de los sentidos que pueda revestir la política: el de manipular a los hombres para hacerse del poder voluntariosamente. Es muy revelador el sentido etimológico de *poder* estudiado por Emil Benveniste: tiene poder quien "se hace dueño de él mismo subordinando a un círculo cerrado de personas, de quienes se asume la identidad completa, al punto de resumirla y encarnarla por él mismo". Poder, etimológicamente, es igual a quien representa el papel de "amo, entendido como la unidad social por él encarnada" (*op. cit.*, tomo 1, pp. 91-92). Es decir, estamos hablando de nuestros señores presidentes, dictadores, caudillos, hacendados, abuelas bigotudas, etc. Por supuesto, esta referencia reveladora al étimo de *poder* nos retrotrae inmediatamente al otro étimo, al que se encuentra en las antípodas del poder: la *autoridad*, encarnada por don Quijote y Sancho. Ambos no tienen ningún poder porque sólo se representan a sí mismos, viviendo con una sonrisa en la fisura de lo real con lo ideal. Sin embargo, ambos adquieren autoridad al fundar y criticar irónica y textualmente las razones y sinrazones políticas, manipuladoras, desde la racionalidad superior de una justicia distributiva cristiana que castiga y premia dando a cada cual lo suyo de acuerdo a su diferencia. Es lo que ejemplifica el episodio de la liberación de los galeotes (I, 22). Don Quijote y Sancho tienen la autoridad de quienes, de alguna manera, lograron acuñar dialógicamente esa idea de humanidad que Fernando Savater definía como "ese elemento común a partir del cual todos podamos ser, a la vez, semejantes y diversos". Concepto acuñado por la Iglesia Católica y que se remonta a los estoicos[8].

[7] Retomo esta enumeración de J. J. Brunner, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales* (Santiago: FLACSO, 1988), p. 34.

[8] Fernando Savater, *Necesidad de la filosofía en un mundo globalizado* (Santiago: Presidencia de la República, Conferencias Presidenciales de Humanidades, 2002), p. 33.

www.cepchile.cl

Don Quijote es un Bautista de sí mismo: nació como Alonso Quijano, el bueno, y sólo en el itinerario de sus sufridas aventuras se transformó en don Quijote como un hijo de sus propias obras, libre de cualquier deuda o herencia familiar que lo obligue hacia el futuro. Encarna una decisión de raigambre moderna frente al mundo: acuñar su vida de acuerdo a sus propios deseos e intenciones. Bajo esta determinación, don Quijote asume la crítica de la tradición y se convierte en un "inútil exitoso" que se libera, dentro del recorrido de sus dos salidas, del espectáculo prosaico a que lo determinaba su destino de hidalgo empobrecido. Don Quijote afirma el ejercicio de la libertad. Desde la verbal, por medio de lo que Leo Spitzer llamó su perspectivismo lexicológico[9], a la más universal de cuestionar presupuestos sociales dados como absolutos. "Don Quijote trata de la libertad del individuo para escoger y crear de acuerdo a lo que percibe y siente que es lo verdadero y lo falso" —concluye González Echevarría sintetizando a Spitzer[10].

Roberto González Echevarría, el gran crítico cubano-americano de la Universidad de Yale, afirma que los escritores españoles de la generación de 1898 (especialmente Azorín, Ramiro de Maeztu y Miguel de Unamuno), en un movimiento que alcanza hasta los estudios de Américo Castro y la novelística de Juan Goytisolo, encontraron la esencia de lo español en don Quijote. Transformaron a don Quijote de mito literario en una mitología patria. *El Quijote* fue "ungido como vehículo de la quintaesencia misma del idioma y el espíritu de la nación"[11]. Los escritores hispanoamericanos (Borges y Carpentier específicamente), en cambio, obedeciendo a un profundo deseo de autocuestionamiento, leen y comprenden *El Quijote* bajo "una ansiedad por indagar sobre su propio oficio e identidad. ¿Cómo reescribir un texto que está esencialmente ligado a la nación que la suya propia luchó por no ser?" (ibíd.). Una vez establecida la distinción, y la razón profunda, del abordaje diferente de *El Quijote* efectuado por los escritores de este lado del Atlántico, González Echevarría formula su hipótesis central: la condición americana fundamental ¿no tendrá que ver con "la búsqueda de orí-

[9] Cada vez que *El Quijote* privilegia el denso campo connotativo de la palabra antes que el de la sola denotación lexicalizada: el diálogo lleno de equívocos entre don Quijote y los galeotes (I, 22) o la respuesta de Sancho a la interpelación de Tosilos: "tu amo, Sancho amigo, *debe* de ser un loco. —¿Cómo *debe*?... No *debe* nada a nadie, que todo lo paga, y más cuando la moneda es locura" (II, 66, yo subrayo).

[10] Roberto González Echevarría en su "Introduction" a *Cervantes*: *Don Quixote. A Casebook*, editado por R. González E. (Oxford/New York *et alii*.: Oxford University Press, 2005), p. 20.

[11] Roberto González Echevarría, "Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier", *Crítica práctica y práctica crítica* (México: F.C.E., 2002), pp. 153-154.

www.cepchile.cl

genes que se erigen de forma precaria sobre una ruptura con el pasado, sobre una falla, por así decirlo?" (ibíd.).

Esta hipótesis echa otra luz sobre la diferencia esbozada entre el paternalismo autoritario, pero fundador del Quijote, en contraste con el huacharaje chileno que se gratifica del abandono paterno y de la castración materna ejerciendo un poder despótico sobre los demás, así como severo y cruel contra sí mismos. El Quijote fue precozmente moderno, un *self-made man* en la península, al alba ideológico-liberal de la narrativa moderna; pero su espíritu libertario, en América hispana, se continuó más a través del género picaresco que del ejercicio crítico ambiguo del voluntarismo utopista de don Quijote. Creo que la autoridad paternal del Quijote y sus acciones consecuentes (en su sentido etimológico de introducir en el mundo un beneficio que allí no estaba) han sido sentidas entre nosotros (más que interpretadas racionalmente) a través de nuestros propios mitos fundadores (huacharaje, imbunchismo). Éstos han distorsionado nuestra percepción del voluntarismo quijotesco al percibirlo a través del tamiz y resabios del poder patrimonialista heredado de nuestro régimen hacendal, y no a través del mejoramiento introducido en la colectividad por alguien que tomó una iniciativa para beneficio y satisfacción de la mayoría. Si la autoridad abre siempre un nuevo camino, eventual y *confiable* para quienes lo siguen, el poder, por el contrario, fuerza dentro de sus derroteros a adeptos de quienes *desconfía*. El poder, para perpetuarse, hace de la desconfianza el sistema por el cual controla las eventuales insubordinaciones de sus subordinados. Éste ha sido el poder que ha regido las instituciones mentales y sociales del huacharaje y del imbunchismo y que explica, políticamente, la interlocución enredosa con que abordamos enunciativamente a nuestros superiores jerárquicos. En suma, si el poder es trágico y destructor para quienes lo ejercen por la imposibilidad de controlar y prever racionalmente las fuerzas que en él operan, la autoridad quijotesca, en cambio, reconcilia irónicamente los opuestos en pugna. En Chile —creo— hemos entendido la reconciliación de la autoridad quijotesca como el poder y autoritarismo despiadados (no *autoridad*) del que se ampararon nuestros caudillos y dictadores. Nuestra lectura de *El Quijote* —y quién sabe de cuantas otras obras magnas— ha sido desnaturalizada por nuestro "ethos" y práctica cotidiana del *poder* como maquinación, conversión avasalladora y utilización del otro en nuestro provecho y su autodestrucción. Motivo probable del predominio, entre los ensayistas chilenos contemporáneos, de alegorías nacionales cuestionadoras de cualquier afirmación rotunda del mundo, por más enloquecidamente lúcida, quijotesca, que ésta pueda ser. Habría que especificar, eso sí, la diferencia remarcable que va desde los ensayos de Luis Emilio Recaba-

www.cepchile.cl

rren (*Discurso del centenario: ricos y pobres*) o de Ariel Peralta (*El mito de Chile*) a los de Jorge Edwards, José Joaquín Brunner o Marco Antonio de la Parra. Mientras los primeros acuden al ejercicio de una razón antinómica (visible desde el título en el ensayo de Recabarren), que rebate los asuntos criticados por medio de una argumentación tan polarizadora y excluyente como la que cuestionan, los segundos critican el mundo por medio de una razón irónica que también se vuelve contra quien la ejerce. En este sentido, estos últimos serían más cervantistas que quijotistas porque para ellos ha sido más importante la libertad narrativa metadiegética, aprendida en Cervantes, que la historia de los sucesos relatados y vividos por don Quijote y Sancho. Por otra parte, creo que los ensayistas chilenos contemporáneos hacen retroceder el marco mental del narrador cervantino desde el *después* del cual él enuncia (un viejo mundo relativamente estabilizado en el espectáculo de su mundo prodigioso y lamentable) a la exploración del *antes* intrahistórico del que emergerán las nuevas realidades humanas y sociales del continente latinoamericano, en ese paréntesis que va desde la Conquista y la Colonia a la Independencia. ¿Cuáles son estas nuevas realidades? El advenimiento de un nuevo sujeto: el mestizo. Una nueva experiencia interactiva: un "ethos" de carácter oral, vital y compartido en una memoria común. Una nueva realidad económica: la hacienda. Así como el paso de una religión "de la palabra" (adscrita lingüística y ritualmente a un sistema conceptual orgánico) a un catolicismo cultual oral, mariano, que no distingue la divinidad de la Virgen María de su intervención diaria en los asuntos y actividades profanos con las cuales se entreteje su figura. Por supuesto, sigo aquí las tesis de Pedro Morandé sobre la emergencia cultural latinoamericana[12].

Joaquín Edwards Bello, Martín Cerda y Jorge Guzmán son los ensayistas que más enfatizan la suma de marcas culturales de diferenciación con respecto a la sociedad metropolitana y, por cierto, hispánica. Los tres emprenden una tarea "desnaturalizadora" de los referentes culturales con los que operamos. Esto significa que critican dos ideas preconcebidas: que la visión de una cultura y sus textos literarios sea natural, y que el contexto cultural dentro del que vivimos y operamos sea universal y no —como lo es— local y global. Por otra parte, Benjamín Subercaseaux y Luis Oyarzún sienten y expresan de modo más dramático la hipótesis de González Echevarría: de que la búsqueda de orígenes se erigiría sobre una ruptura. Subercaseaux, latamente, habla de fisura. El soporte de la cultura chilena es el

[12] Desarrolladas en su *Cultura y modernización en América Latina. Ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación* (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984).

www.cepchile.cl

"abismo psicológico" entre el conquistador dominante, "sin raíces históricas en la historia del país", y el aborigen que pertenecía a otro ciclo evolutivo. Subercaseaux acuña una imagen sobrecogedora: los europeos construyen una cultura escrita, allegada, sobre una plataforma telúrica hecha de 10.000 años de misterio, amasada por las idas y venidas migratorias de pueblos de cultura oral, de quienes nosotros, hoy en día, desconocemos sus orígenes y destino. Subercaseaux llama "abismo" (a la ruptura de González Echevarría) y escribe su *Chile o una loca geografía* como una alegoría redentora que impulse a hacerse cargo de esa suma de identidades desdeñadas por la cuña cultural introducida por la Conquista.

En los ensayos de Luis Oyarzún, la ruptura con el pasado se manifiesta como zozobra ambivalente ante la dificultad de encontrar un lugar que concilie la *physis* (el placer que proporciona la contemplación e inmersión en la naturaleza americana) con la visión orgánica y ordenadora de la cultura en un ámbito moral (tal cual Oyarzún la aprehendía en sus estadías en Europa). Es la desazón que Octavio Paz acusaba como la experiencia típica del habitante del nuevo mundo: "Ser latinoamericano es un saberse . . . de esta tierra y de otra tierra. Estamos condenados a buscar en nuestra tierra, la otra tierra; en la otra, a la nuestra"[13]. En un nivel íntimo, esta desazón sintomatiza una experiencia traumática: la imposible coincidencia de "*vivir* adentro de mi yo el no yo, y sentir que el yo y el no yo son idénticos, participantes de la misma luz, . . . con eso vencería a la historia y sus terrores"[14]. El terror ante esta fisura niega una experiencia utópica, fundamental, afirmada a contrapelo por el Quijote: la posibilidad de vivir la realidad del modo más cercano y conforme con los propios sueños y expectativas. La desazón íntima expresada por el ensayo de Oyarzún rechaza la certidumbre de don Quijote, quien pretende, incluso, *leer el instante que vive* amparado en su creencia sistémica de verdades paralelas, facultado por la ciencia de su época y por los artificios narrativos del traductor Cide Hamete Benengeli. Me refiero, por ejemplo, al episodio de la cueva de Montesinos (II, 23). Los ensayistas chilenos recusarán en sus ensayos, de distintas maneras, la rotundidad de esta certidumbre cervantina, sentida por muchos lectores del Quijote como "el poder casi divino con que el narrador domina su material narrativo", "su actitud incólume y gloriosa frente a los acontecimientos de este mundo". Actitud narrativa en la que Spitzer veía su mayor significancia histórica[15]. Frente a esta experiencia omniabarcadoramente segura, los en-

[13] Octavio Paz, "El grabado latinoamericano", *Sombras de obras* (Barcelona: Seix-Barral, 1983), p. 189.

[14] Luis Oyarzún, *Diario íntimo*, edición y prólogo de Leonidas Morales (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, 1995), p. 352.

[15] Leo Spitzer, "Linguistic Perspectivism in the *Don Quixote*", cf. Cervantes, *Don Quixote*, editado por R. González Echevarría, p. 164.

www.cepchile.cl

sayistas chilenos manifiestan la voluntad subliminal de hacer trastabillar la actitud incólume y prodigiosa del narrador cervantino poniendo en abismo su seguridad narrativa.

Por ejemplo, frente a las polarizaciones desmesuradas que desgarraron a la sociedad chilena durante la dictadura, Marco Antonio de la Parra propone que una cura posible ante los binarismos irreductibles estaría en la proposición de terceros términos, por más escandalosos que éstos nos puedan parecer. Así, ante la oposición de Tongoy (playa popular, barata y contaminada) y Puerto Velero (resort mediterráneo construido frente a Tongoy durante el pinochetismo), los que simbolizan *modus vivendi* absolutamente antinómicos, la solución no está en escoger uno en desmedro del otro. Escoger Tongoy por motivos de corrección política repudiando, por lo mismo, a quienes escogen Puerto Velero; o, escoger Puerto Velero con desprecio social de quienes escogen Tongoy por su pauperismo. No, un asomo de solución estaría en hacer convivir los opuestos sin exacerbarlos: el cuerpo asoleándose en Puerto Velero y el corazón regodeándose en Tongoy[16]. Evidentemente, esta solución metairónica, grotesca, no cabe en el presente espiritual eterno de *El Quijote*, el que identifica el pasado y el porvenir disolviéndolos en una atmósfera no de este mundo, aunque se refiera a este mundo.

Concluiré evocando —lo que ha sido para mí— una de las más interesantes lecturas del Quijote, junto con la de González Echevarría, por cuanto facilita el establecimiento de ciertas convergencias con los ensayos chilenos a que me he venido refiriendo. Se trata de la "Dulcinea encantada" de Erich Auerbach[17]. Preguntándose sobre el "qué" intrínsecamente cervantino que ordena su obra y, en especial, *El Quijote*, Auerbach destaca, primero, una actitud hacia el mundo y la narración consistente en el placer de entregarse al sin fondo del ser. La posibilidad de vivir, con sensualidad gozosa a la vez que con orgullo reticente y honesto, el espectáculo prodigioso y lamentable del mundo humano. Segundo: no hay otro orden de realidades aparte del juego. La heteroclicidad y diversidad del mundo sensible hacen imposible la formulación de un orden nítido, abstracto, que pueda esclarecer las ambigüedades del mundo fenoménico. Es imposible fijar o controlar la indeterminación e informidad de lo viviente. Tercero: la locura de don Quijote no es, en realidad, más que una coartada que le permite a Cervantes asumir una actitud narrativa que le abre un hueco a la humanidad

[16] Marco Antonio de la Parra, *La mala memoria. Historia personal de Chile contemporáneo* (Santiago: Planeta, 1997), p. 241.

[17] Erich Auerbach, "The Enchanted Dulcinea", en *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* [1953, 1ª ed.] (New Jersey, EE. UU.: Princeton University Press, 1974), pp. 355-358.

www.cepchile.cl

y a la sabiduría, en este mundo de cuerdos espoleado por los intereses y corroído por los deseos. Y aunque don Quijote pague el precio, siendo sucesivamente vapuleado, pisoteado y humillado múltiples veces, sufrirá las vejaciones con una sonrisa, apoyado en su convicción de que "Cada ser es único y cada hombre es muchos hombres que él no conoce" y que, para conocerlos, antes hay que "aprender a ser libre", lo cual implica también "aprender a sonreír"[18].

Creo que esta lectura optimista de Auerbach converge con la actitud suscrita por Jorge Edwards, José Joaquín Brunner y Bernardo Subercaseaux, tres ensayistas desmitificadores de nuestra realidad nacional. A la vera mítica de Edipo y de Sísifo, los tres ensayistas nombrados nos proponen una incorporación a la modernidad que va más allá de nuestra habitual apropiación híbrida y realización "pícara"[19] de ella. Como Edipo, los tres nos animan a emularlo en el difícil arte de resolver nuestras encrucijadas y polarizaciones trágicas explorando sus escenas originarias. Como el Sísifo de Camus, los tres nos desafían a que transformemos nuestra exasperación (ante una modernidad aplastada por el peso de la noche, por los resentimientos del huacharaje y por los retorcimientos del imbunchismo) en el ejercicio esperanzador de abrirle un hueco a la humanidad y a la sabiduría —como *El Quijote*— en este mundo de cuerdos espoleado por los intereses y corroído por los deseos. Aunque nos conste que la civilización es el anverso provisorio de la barbarie, emulando al Sísifo de Camus[20] y al Quijote cervantino, los tres nos insisten en que "todo no es ni ha sido agotado" y que "las verdades prominentes dejan de aplastarnos cuando las reconocemos". Probablemente así podremos asumir nuestra condición latinoamericana humana y moderna, prodigiosa y deleznable, dejando de ser los huérfanos flagelantes y paradójicos cuya única manera de incorporarse al tiempo y espacio de los padres ha sido tornándolos presentes mediante códigos que resaltan su ausencia. □

[18] Octavio Paz, "La tradición liberal" [Discurso en Alcalá de Henares al recibir el premio Cervantes, 23 de abril de 1982], *Obras completas 3: Fundación y disidencia. Dominio hispánico* (Barcelona/México: Círculo de lectores/ F.C.E., 1994), p. 307.

[19] Una pillería "chilena" de Sísifo, el sabio tramposo: en el momento de su muerte, le pide a su mujer que no le haga fiestas funerarias. Llegado al reino de los muertos, le solicita a Plutón regresar al reino de los vivos para castigar el desacato de su esposa. Una vez fuera del Hades, no cumple su promesa de regresar. Zeus castiga esta pillería condenándolo a "regresar" un peñón, una y otra vez, a su inestable punto de origen. Esta pena convierte a Sísifo en el asalariado permanente de un trabajo inútil y sin esperanza: por toda una eternidad *nunca acabará nada*. Es el destino explícito de varios personajes chilenos: Joaquín y Francisco, protagonistas y deuteragonistas de *El peso de la noche (*1965), de Jorge Edwards.

[20] Suscribo la interpretación que hace Albert Camus del mito de Sísifo. Ver *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo* (Buenos Aires: Losada, 1953), pp. 94-97. La primera frase entrecomillada proviene de este texto; la segunda es mi traducción del original en francés.

www.cepchile.cl

UN CAPÍTULO DEL *QUIJOTE*: II, 13, O EL SABER DE LA TIERRA

Jaime Concha

El presente trabajo es un comentario y paráfrasis del capítulo decimotercero de la Segunda Parte del *Quijote*. Tras plantear algunas premisas metodológicas acerca de la posibilidad de este tipo de análisis, se establecen las coordenadas en que se sitúa el texto (la Parte, la secuencia, las unidades contiguas) y se estudian sus componentes concretos (diálogo, tema del vino, cuento folklórico). La idea general que preside estas páginas es ver la manera en que Cervantes trata la cultura del labrador, sus formas humanas de relación y cómo, desde una visión totalmente opuesta —la letrada, literaria y humanista de su ambiente y profesión— es capaz de comprender y ser receptivo a la alteridad fundamental que cruza toda la novela: la honda, arcaica y jocunda cultura del iletrado, manifiesta en Sancho de modo ejemplar.

JAIME CONCHA. Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de California, San Diego. Autor de numerosos trabajos sobre literatura colonial (entre ellos, sobre Vitoria, Las Casas, Ercilla, Ruiz de Alarcón, y otros), narrativa del siglo diecinueve y poesía contemporánea.

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

a Alfredo Barría,
que admiraba a Sancho.
In memoriam.

Objetivo

Cualquiera que sea la experiencia concreta de lectura que se tenga del *Quijote*, el punto de vista crítico debe tomar en cuenta, incluso afirmar, el aspecto de la cantidad, del volumen y la amplia extensión de la novela, de sus grandiosas proporciones. El factor de la cantidad forma parte íntima de su irradiación cualitativa, tanto por las vastas dimensiones del universo contemplado como por la formidable arquitectura en que reposa el texto cervantino. Esta mole imponente y magnífica —la "montaña" *Quijote*—, equiparable al *Zauberberg* de Mann, cubre dos tercios de *La guerra y la paz* y, en las más de mil páginas de su mejor edición moderna, iguala cada uno de los tomos de la *Recherche* proustiana en la colección *Pléiade*[1]. Ante ella, el crítico es incapaz de llevar a cabo una operación que es básica e imprescindible en su *métier*: retener el todo hasta donde sea posible, recomponer el conjunto de un modo que se acerque tendencialmente a los límites internos de la obra. "Evidentemente, la integridad de obras de esta magnitud sufre ya durante su actualización inmediata en la lectura por el proceso inevitable del olvidar", escribe Martínez Bonati en un estudio de gran valor en la bibliografía cervantina[2]. La totalidad del *Quijote* no se presta ni puede dar lugar a grandes elaboraciones globales, por la simple imposibilidad en que se halla la conciencia de retener las líneas principales, los lugares y el dinamismo del viaje en el mapa novelesco, la identidad singular de cada episodio. Una experiencia de la forma en sentido pleno,

[1] En las primeras ediciones de Juan de la Cuesta, las dos Partes del *Quijote* bordean los 600 pliegos, esto es, sobre 1.100 páginas modernas en números redondos, según es posible comprobar por el facsímile de la *Hispanic Society of America*.

La imagen de la "montaña" me la sugiere Proust cuando se refiere a Tolstoi y habla de su inmensa grandeza natural (cf. "Tolstoi", *Contre Sainte-Beuve* [Gallimard, 1971], pp. 657-678). Antes, en una de sus cartas, Flaubert había comparado el *Quijote* con las pirámides egipcias, y agregaba: "¡Qué enanos todos los demás a su lado! ¡Qué pequeño se siente uno, oh Dios, cuán pequeño!" (Carta a Louise Colet del 22 de noviembre de 1852. *Correspondance*, II, [Gallimard, 1980], p. 179). Hay, en ambos novelistas, un común sentimiento de admiración por la monumentalidad, por la solidez natural y majestuosa que se impone en ciertas novelas excepcionales. (Cito por la edición Murillo, 1984, indicando Parte, capítulo y página; sólo esta última cuando no haya equívoco. En la bibliografía final, completo los datos de lo mencionado en las notas al calce.)

[2] Ver Félix Martínez Bonati, "La unidad del Quijote", en George Haley, editor, *El Quijote de Cervantes* (Madrid: Taurus, 1980), p. 353. Poco después, el autor relativiza el aserto (v. p. 362). El estudio, que data de 1977, fue incorporado en libro posteriormente.

www.cepchile.cl

cosa absolutamente necesaria para el análisis y el juicio literario cuando éstos aspiran a ser fundados, tropieza entonces con un obstáculo insuperable. El número infinito de relaciones virtuales en el interior del texto crea, así, un laberinto mil veces experimentado por todo lector ambicioso que termina confuso, extraviado; ante ello, la actitud más cauta sería la de postular simplemente que todo lo que se constate en la obra cervantina tendrá que ser, lo queramos o no, hipotético, provisional, cuando no decididamente falso —falso por parcial, por irrelevante o por constituir apenas una verdad a medias.

Ante esta situación, que es de hecho insoluble y que sólo puede promover una sana tolerancia por otros puntos de vista, hay un expediente práctico, casi pragmático: poner entre paréntesis provisionalmente la estructura mayor, suspender el juicio sobre sus implicaciones y consecuencias, y no atender tampoco a las microestructuras de la frase o del párrafo, concentrando el foco del análisis en explorar estructuras que podríamos llamar intermedias; por ejemplo, ciertas secuencias inmediatamente perceptibles, por ejemplo, un capítulo en particular.

Cada uno de los capítulos que componen el *Quijote* —hay 52 en su Primera Parte, son 74 los de la Segunda— suscita, como tal, un problema de límites. En la apariencia física del libro impreso, un capítulo comienza con el subtítulo que lo encabeza y termina con el punto final que remacha su unidad. Sin embargo, como cada uno de ellos pertenece también a un dinamismo narrativo que se ofrece en flujo continuo, en corriente incesante, todo capítulo implica igualmente un corte artificial de la totalidad. Es una sub-unidad en un todo unitario; y el acento hay que ponerlo en el *sub*, en su carácter subordinado y dependiente. Esto resulta aun más sensible en un relato de estructura "peripatética", como solían decir algunos críticos del XVIII y del XIX (novela andariega, digamos, novela del camino), por la yuxtaposición de aventuras y de diálogos que se suceden en el espacio. La división en capítulos de una gran novela reintroduce entonces, a escala del texto, todas las aporías de un continuum continuamente interrumpido, constantemente segmentado. La serie se incrusta en la forma orgánica. Ningún otro que Cervantes estuvo más consciente del doble filo de todo capítulo, de donde extrajo a veces sus mejores invenciones. Cuando, en el famoso episodio de las espadas en alto de la Primera Parte, el de la lucha entre el caballero manchego y el criado vizcaíno, deja en suspenso (*sic*) la historia, está ironizando directamente la situación de los límites artificiales entre capítulos y la interrupción obligada que provocan en la lectura. Ironía que es a la vez parodia, porque, como es bien sabido (se lo ha hecho notar desde Rodríguez Marín, por lo menos), se trata allí de una clara imitación paródica

www.cepchile.cl

de *La Araucana* —cosa importante que hay que tener en cuenta para ver las relaciones entre la novela y la épica americana. Esas espadas en alto, allá en la Mancha, tienen un brillo de Indias: espejean hacia ultramar. Como en el acto amoroso según Freud, no hay sólo una pareja combatiendo, sino un par de parejas, el dúo peninsular visible y el dúo ultramarino intertextual. Es un duelo de duelos. Igual que Cervantes, que crea la distracción entre la primera y segunda partes de su libro de 1605, Ercilla lo había hecho entre la Parte I y la Parte II de su epopeya (1578-1589), creando un suspenso de más de 10 años. En escala aun más amplia y de modo igualmente audaz, Cervantes tiende un puente entre el fin de la Primera Parte y el primer capítulo de la Segunda, retomando un verso de Ariosto que había citado (¡mal!) en italiano y que ahora, diez años después, retoma para traducirlo. Es obvio, entonces, que la transgresión de las fronteras entre capítulos puede tener un gran alcance: traspasar espacios oceánicos, cruzar distancias cronológicas enlazándolas por encima de un hiato muy extenso[3].

Hechos como éstos —hay otros similares— nos permiten entrever el límite de los límites, es decir, la limitación del capítulo como borde narrativo. Es justamente eso, un borde que mira a un interior —sus definidos límites interiores— y un borde externo, que establece contigüidad y tangencias con el precedente y con el que sigue, y, a través de ellos, con toda una secuencia, a veces con la serie completa. Mónada porosa, cuya membrana permite la ósmosis de todo el sistema, el capítulo así considerado absorbe y hace reverberar un haz de relaciones que corresponde al crítico precisar y seleccionar, dejando de lado lo que sea irrelevante. Como en el infinito según Cantor, la parte es aquí igual al todo, lo refleja y tiende a coincidir con él.

De ahí, entonces, que el objeto de las páginas que siguen sea un capítulo determinado del *Quijote*. Ahora bien, ¿por qué éste en particular, el decimotercero de la Parte II? En lo personal, porque simplemente lo prefiero, y porque el "coloquio" que es su núcleo ha sido tema de múltiples conversaciones con buenos amigos de distintas regiones del mundo hispánico. Más objetivamente, porque es un capítulo *sui generis* en el desarrollo de la novela. Coloquio entre dos escuderos, y no entre el amo y su criado, como son los más en la historia cervantina, suministra un contraste vivo, no jerárquico, con algunos rasgos dominantes de la acción principal. En lo formal,

[3] Ver Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. de M. Morinigo e I. Lerner (Madrid: Castalia, 1979), t. II, pp. 268-269 y 274-275. El libro de Raymond S. Willis Jr, *The Phantom Chapters of the Quijote* (New York: Hispanic Institute, 1953), es un interesante tratamiento de la estética de la organización en capítulos, pero va por otro rumbo de lo que aquí planteo. Por supuesto, tanto Ercilla como Cervantes deben mucho a la ingeniosa sintaxis narrativa del *Orlando Furioso* (1516, 1532).

www.cepchile.cl

posee además una perfecta delimitación que hace resaltar sus cualidades prismáticas en el conjunto de la obra. Y ya entonces, "con gentil compás de pies", como diría nuestro autor, entro en el comentario que ha de ser mi objetivo, dejando en claro que no soy cervantista ni cervantólogo ni cervantómano —para recurrir a los tres grados de alienación profesional que el viejo Papini detectaba en los estudios dantescos de su patria[4]. Cervantes al parecer previó que la locura de su personaje se exacerbaría en la locura del cervantismo. De ahí que, al fin de la Primera Parte, muestre a su héroe enterrado por los académicos de Argamasilla. Espero no imitar demasiado al Monicongo, al Paniaguado, al Cachidiablo o al Tiquitoc...

Coordenadas

Las coordenadas del capítulo que voy a analizar son bastante claras. Tres, por lo menos, son importantes: su pertenencia a la Segunda Parte, la secuencia del caballero del Bosque (o de los Espejos) en que se inserta, y los capítulos vecinos que lo rodean.

La Parte. Según Borges, con esa manera desenfadada que tenía de difundir *urbi et orbi* las evidencias más erróneas, la Segunda Parte del *Quijote* sería la mejor. Dicho así, el juicio es discutible; pero como siempre, cuando Borges se equivoca, se equivoca creativamente. Desde luego, la Segunda recoge la marcha y la evolución de la Primera, resulta enriquecida por una perspectiva de fondo, que es la prehistoria de los personajes que vuelven a circular en 1615 y, más que nada, introduce un complejo contexto de lectura en que la relación paródica con los libros de caballerías —para mencionar sólo un punto central— deja de ser directa, y es mediada por interpósito *Quijote*, es decir, por el mismo libro de 1605[5]. En el fondo, lo que es indudable ahora es el coeficiente de nueva y flamante realidad imaginaria con que se potencian y aparecen revestidos los héroes de la Segunda Parte, sobre todo su pareja principal y, en menor medida, la comparsa del cura, del barbero y los demás. Como el hispanista norteamericano Richard Predmore señaló en su oportunidad, en uno de los libros más sobrios e impecables

[4] Giovanni Papini, *Dante vivo* (Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1957, 1ª. ed., 1933), pp. 11, 31, *passim*. La bibliografía de Murillo indica sólo tres entradas, ninguna de las cuales toca directamente el capítulo (Murillo, *Bibliografía fundamental*, [Madrid: Castalia, 1978], p. 120). Esto era en 1978. En el voluminoso repertorio de Jaime Fernández, S. J., *Bibliografía del Quijote* (Madrid: Instituto Cervantes, 1995), la lista supera la docena de páginas (pp. 552-565). Hasta donde he averiguado —pero nadie es infalible en cosas cervantinas— ninguna parece concentrarse en el presente tema.

[5] Cf. Isaías Lerner, "*Quijote*, Segunda Parte: Parodia e invención", *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH),* 1990, 2, pp. 817-836.

www.cepchile.cl

que se han escrito sobre nuestro tema, una de las funciones de la literatura en el *Quijote*, y el hecho del libro en particular, es la creación del efecto-realidad, diferenciando a fondo la literatura y la vida. Y agregaba:

"En los primeros capítulos de la Segunda Parte, Cervantes convierte en capital artístico incluso los menores deslices de la Primera. Por ejemplo, cuando Carrasco pregunta a Sancho cómo se las arregló para ir a caballo en su robado rucio, antes de haber aparecido éste, Sancho explica lo que ocurrió realmente, y a continuación añade que si no se cuenta así en la historia habrá sido por culpa del historiador o del impresor"[6]. Impreso, con la realidad material del libro, don Quijote ha circulado ya por tierras de Castilla, se lo ha visto en el extranjero (en Portugal, en Bruselas…), desfilando ante los ojos de un creciente número de lectores. Es la noticia asombrosa que trae el bachiller Sansón Carrasco desde Salamanca y que don Quijote ve con buenos ojos, aunque con cierta preocupación por su renombre. Su encarnación es plural, colectiva, multitudinaria. Don Quijote (lo mismo que sus acompañantes en el libro) constituye una verdadera *vedette* de época —cosa que llegará a su apogeo en las calles y balcones de Barcelona, hacia el fin de la novela. Se reconocen sus rasgos, se disfruta de sus locuras, se rememoran sus dichos. Su espesor y corporeidad como personaje que anda por el mundo saltan a la vista y se imponen a la experiencia —también— de sus lectores de hoy.

Más aún: un año antes, en 1614, un "falso" Quijote ha empezado a circular. La obra de Avellaneda ha salido a competir como un nuevo endriago, como nuevo encantador con el cual tiene que vérselas ahora no ya don Quijote, sino Cervantes mismo. En combate singular, de libro a libro, tendrá que lidiar con el incógnito malandrín que ha denigrado bajamente al autor y a sus personajes. Cervantes da cuenta de esto en su prólogo y lo hace con claridad y desdén. Es su estrategia para enfrentar el obstáculo. Su personaje debe ser reconocido y distinguido, nos dice, no confundido con el rival de marras. Hasta en el mismo testamento del héroe, capítulo final, resuena esta preocupación del autor.

Sin embargo, es muy probable (aunque no seguro) que el capítulo que comentaré haya sido escrito antes de que llegara a su conocimiento la existencia del apócrifo. Cervantes alude por primera vez a Avellaneda, en el curso de la novela (excluyendo el prólogo), a la altura del capítulo 59, ya muy avanzada la redacción del texto. Como no conocemos en realidad los hábitos de composición del escritor, como faltan verificaciones de base, se trata sólo de una conjetura, pero válida y verosímil.

[6] Cf. Richard L. Predmore, *El mundo del Quijote* (Madrid: Ínsula, 1958), p. 28.

www.cepchile.cl

En cuanto Segunda Parte que es, la de 1615 comienza casi con una fe de erratas, en que el autor corrige algunas de sus distracciones más patentes. El historiador del arte Elie Faure, con gracia y desparpajo que imitan a Cervantes, llega a decir que éste finge esas distracciones, las inventa para interesar aun más al lector[7]. Es posible; en todo caso, las lagunas están allí, en la Primera Parte, y nuestro autor las retoma como elemento de conexión con la Segunda. El zurcido ulterior entre el Rucio robado y Ginés de Pasamonte, ahora trastrocado en Maese Pedro, es una obra maestra de tejeduría cervantina (cf. II, 27, p. 250). Hay también una especie de sinopsis. Es lo que hacían las trilogías trágicas de la Antigüedad o lo que hacen hoy las abundantes seriales contemporáneas, en cualquier medio tecnológico que se presenten. Y al reenhebrar los hilos con el mundo previo, ya narrado, dos rasgos resaltan que me interesa subrayar (hay otros, por cierto): el tema de la locura y el marco internacional.

Llama de inmediato la atención la insistencia y profusión, tanto en el prólogo como en el inicio del texto, con que el autor recurre a cuentos de locos. Cervantes cuenta ahí —nos cuenta— tres cuentos al hilo, harto extensos y graciosos, como para que no olvidemos que estamos ante un protagonista más loco que una cabra. (Son los cuentos del perro hinchado, del podenco y el Neptuno del asilo sevillano). En esto se ha hecho hincapié hasta la saciedad ya en el primer capítulo de la Primera Parte, al abrirse la novela. Se vuelve ahora a lo mismo, como para que el lector no olvide nunca —lo reitero con fuerza— que don Quijote es loco, está loco y lo estará irremediablemente hasta poco antes de morir. Auerbach, en el capítulo de su *Mimesis* que dedica al *Quijote*, habla bien, y lo repite varias veces, de "un hidalgüelo rural que ha perdido el seso"[8]. Éste es un dato fundamental, insoslayable, que todo intérprete o comentarista del Quijote no puede ni debe esquivar. En el mismo sentido, con ironía y con vigor, Carla Cordua nos dice en un excelente trabajo, poco conocido de los especialistas:

"¿Es verdad que nos reconocemos en Don Quijote, que el personaje de Cervantes representa para nosotros una revelación del sentido esencial de nuestro ser? Creo que tenemos que responder negativamente. Don Quijote no es una figura de la existencia humana en la que el lector se sienta satisfactoriamente representado. El personaje de Cervantes, a quien su autor llama de preferencia un loco y al que frecuentemente ridiculiza sin piedad, puede ser y ha sido llamado un santo, un cristiano casi perfectamente

[7] Cf. Elie Faure, *Cervantes* (Madrid: Imprenta Ciudad Lineal, 1926), p. 24.

[8] Erich Auerbach, "La Dulcinea encantada", en *Mimesis* (México: FCE, 1950), pp. 321, 328 y 335.

www.cepchile.cl

y altamente estimable, un idealista que no hace concesiones y muchas otras cosas por el estilo"[9].

Si no se tiene en cuenta este hecho básico, la locura puede contagiársenos y terminaremos hablando de las glorias y grandezas de España, de los "valores eternos" de la Hispanidad y de otras cosas inútiles tocantes a la "raza ibera" —hostias ideológicas con que, Franco mediante, se hacía comulgar tiempo atrás a hijos e hijastros de la Madre Patria[10]. Los datos básicos que me importa retener, para contraponerlos luego a los de Sancho, son éstos: dicho brutalmente y en cadena, Don Quijote es loco, don Quijote está loco a causa de los libros, don Quijote se vuelve loco debido a su obsesiva lectura de libros de caballerías. De modo sutil y exactísimo, en el cap. I de la Primera Parte, se nos dijo explícitamente:

> "… 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…" (I, 1, p. 71).

Tierras por libros: ésta es la ecuación subyacente en toda la obra, su fórmula tal vez más abarcadora. Retengamos, por el momento, esta permutación quijotesca, este contrato de base en la economía de su locura, porque nos servirá para contraponerlos muy pronto al ser y al espíritu de Sancho.

En la conversación inicial de la Segunda Parte, entre el cura, el barbero y don Quijote, tiende a predominar el marco internacional. Es verdad que lo ha suscitado el cura para probar a nuestro caballero y ver si se halla curado ya de su manía caballeresca. No es ése el caso, como se comprueba de inmediato. Pero el tema mismo de esa conversación de supuesta actualidad (el ubicuo rumor que ha señalado Braudel en su libro sobre Felipe II, cuando aun no existían diarios ni gacetas) no deja de ser curioso. El cura le informa al caballero que una armada del Turco desciende sobre el Medite-

[9] Cf. Carla Cordua, "El *Quijote*, lectura de filósofos", en *Luces oblicuas* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1997), p. 203. Otra cosa es que ese loco a menudo normal sea cuerdísimo en superlativo; y esto lo saben muy bien tanto Auerbach como Cordua. Allí reside la paradoja central del *Quijote* como libro de profundidad insuperable. Cervantes toca ahí el filo doble de lo humano, el que locura y razón sean, o lleguen a ser, dos caras de una misma especie. El tema casi comienza con "la razón de la sinrazón", de Feliciano de Silva (*Celestina*, "Primera cena"), cuyo sentido pudiera ser no sólo paródico. Sobre el dinamismo de la antítesis, los *loci* son innumerables, aunque se concentran y acentúan de un modo marcado en el episodio de don Diego de Miranda y de su hijo el poeta (II, 18, pp. 170, 173, *passim*).

[10] *Anales cervantinos,* Nº 1, una de las publicaciones regulares de estudios sobre el autor, declara en su número inaugural que será una de sus tareas principales "la convalidación de las grandes fuerzas espirituales del Occidente cristiano, hoy puestas en trance doloroso" (presentación inicial, no firmada). Madrid, 1951. La fecha habla por sí misma.

www.cepchile.cl

rráneo para atacar a la cristiandad y que "su Majestad había hecho proveer las costas de Nápoles y Sicilia y la isla de Malta" (p. 41). Este brochazo de política internacional pone el dedo en la llaga en la controvertida y siempre controvertible cuestión del anacronismo cervantino (que está enlazada, obviamente, con el tema de la locura). ¿Es válida todavía en 1615 la división del mundo entre cristianos y otomanos? ¿No reside el peligro principal allá en el norte, en las Provincias Unidas, en esa Holanda contra la cual Quevedo despotrica a voces como un nuevo Jeremías? Yo me inclino a ver las cosas en términos de Quevedo, *ma chi sà*... Lo interesante en el texto que acabo de transcribir, y que habla del maravilloso claroscuro que Cervantes siempre sabe proyectar, es que podría verse allí también un eco de Lepanto. ¿Lepanto redivivo, reencendido fantasmalmente cuarenta y tantos años después, cuando su héroe está ya con un pie en el estribo? La geografía mencionada habla en favor de esta posibilidad que haría ver en la alusión —burla burlando, para remate— un tardío *chapeau bas* del soldado a su gran hazaña personal, la condecoración heroica de toda su vida. Y refuerza esta opinión el hecho de que, en el prólogo, el ataque de Avellaneda haya reabierto las heridas. En todo caso, con olímpico desplante y como en su famoso soneto de "Al túmulo de Felipe II en Sevilla", aquí también Cervantes, luego de haber aludido a "la más alta ocasión que vieron los siglos", imita simplemente al valentón de su poema. En efecto, casi vemos que "*y luego, incontinente, / caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese, y no hubo nada*"[11].

El personaje, en cambio, al que le han tocado su más fuerte debilidad, quiere congregar un ejército de caballeros andantes para vencer al Turco. El anacronismo tiene sentido, porque hace explotar el anacronismo principal que estructura el libro, el anacronismo de la caballería. En este mundo de ejércitos nacionales modernos, en esta edad de hierro donde triunfa la artillería, la caballería que propone don Quijote para derrotar al Turco es un espejismo del pasado. 1614, 1571 o aledaños: en ese espacio de tiempo, móvil e irisado, se juega y despliega el mundo quijotesco, con su variedad de contextos conflictivos y con la decadencia definitiva del género caballeresco[12]. Anacrónico el Turco en sentido fuerte, anacrónica la solu-

[11] Miguel de Cervantes: *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1960), p. 51.

[12] La masa total de libros de caballerías durante el siglo XVI —40 títulos por lo bajo, 150 en una contabilidad demasiado alta (Paul Hazard, *Don Quichotte de Cervantes* [Paris: Editions de la Pensée Moderne, 1970, 1ª. ed., 1931], p. 93, quizás siguiendo a Gayangos), más o menos 80 en un razonable cálculo intermedio —se publica en su mayor parte antes de 1575. Para la estudiosa Sylvia Roubaud, la última década del siglo representa la decadencia definitiva del género (cf. "Cervantes y *El caballero de la Cruz*", *NRFH,* 1990, 2, pp. 525-566).

www.cepchile.cl

ción quijotesca, el anacronismo da paso sin embargo a un fenómeno del presente que es enormemente real y del cual se hablará mucho en los capítulos siguientes. Se trata del acortesanamiento de la nobleza, su conversión de casta esencialmente guerrera en aristocracia urbana y de palacio. El amplio tema de la Segunda Parte va a culminar, muy eficazmente, en la secuencia y escenas del castillo de los duques, que coronará el itinerario de don Quijote y Sancho con este ápice de jerarquía aristocrática. Así, ya en escorzo, el rumor internacional con que se abre esta Parte sugiere un gigantesco marco histórico y social, un marco de época donde vibran en plenitud las fuerzas conflictivas que pueblan y habitan el contexto de la novela. En la desembocadura de ésta, forman delta y confluyen en ella varios hilos narrativos y tres configuraciones decisivas: la alta nobleza, en las figuras más que contrastantes del duque y del visorrey; la explosión obsesiva del tema morisco, con el notable personaje Ricote y la anagnórisis de su hija, Ana Félix; y el encuentro por primera vez del mar, para estos aldeanos de tierra adentro que son Sancho y don Quijote. Éste se estremece y siente temor en medio de las aguas; y a orillas del mar será derrotado por el caballero de la Blanca Luna. Allí está todo, toda la España cervantina y quijotesca está allí: una poderosa jerarquía social vista en claroscuro, una historia reciente, dolorosa, con la cual Cervantes simpatiza aunque defienda el punto de vista oficial, y la gran paradoja española de una inmensa talasocracia con centro de gravedad en el interior de la Península, las villas y aldeas sembradas en un avasallante paisaje agrario. De la Mancha a Barcelona, de Barcelona a la Mancha: el itinerario es perfecto. Mientras el imperio mundial se hunde en aguas que nunca dominó, la pareja cervantina naufraga tierra adentro, en la aldea sin nombre, de espaldas al océano del que ya se apoderan las fuerzas del porvenir.

La secuencia. El grupo de capítulos que se asocian con el caballero del Bosque y sus metamorfosis es claramente perceptible y, en principio, más fácil de abordar. Cubre una serie parcial que va del 12 al 15, enlazados por la expresión de continuidad "donde se prosigue…" Como sabemos, Sansón Carrasco ha hecho un pacto secreto con el cura y el barbero, a espaldas del ama y la sobrina, para rescatar a don Quijote y traerlo de vuelta a casa. Fracasará estrepitosamente, porque don Quijote, contra todas las previsiones del estudiante, lo vence en "singular y desigual batalla" (p. 137). Su intervención que toma la forma de disfraces como caballero del Bosque, caballero de los Espejos y, algo después, como caballero de la Blanca Luna, representa un arte de metamorfosis que ha hecho las delicias de la crítica cervantina, originando una prodigiosa gavilla bibliográfica que

www.cepchile.cl

no lleva visos de parar. En lo que me toca, quiero destacar únicamente un aspecto general y otro más bien de detalle.

Bachiller por Salamanca, estudiante que visita la Mancha en su tiempo libre, Sansón Carrasco (pese a sus nombres) representa al humanista, al hombre de letras, al hombre culto e ilustrado en general. Unamuno, con su agonismo paleocristiano, lo vio como exponente del mundo moderno, de la indiferencia y del escepticismo, casi como un "intelectual" que está del lado de una Razón estrecha y limitada, todo lo cual, si bien es levemente anacrónico, no deja de contener su fondo de verdad[13]. "Socarrón", Carrasco ejerce su sarcasmo y una distancia irónica sostenida contra el mundo de los valores quijotescos. De ahí su empresa que, por otra parte, si bien se la mira, no deja de representar un sano deseo de traer al loco de vuelta a su hogar.

No hay duda de que, en general, Sansón Carrasco ha tenido mala prensa en la crítica cervantina. A partir de una observación del escudero Tomé Cecial, es posible comprobar que su amo ha cometido el pecado capital que todo el relato no cesa de castigar: el de meterse a loco, ser más loco que el mismo loco por tratar de intervenir en sus asuntos (II, 15, p. 147). De hecho, Sansón Carrasco intenta "desconstruir" a don Quijote, imitándolo en su práctica, remedando sus hábitos, acciones y rituales de caballero andante. Casildea, su supuesta dama, concebida a imagen y semejanza de la amada quijotesca, rima con Dulcinea, etc. Con más justeza y mayor complejidad, George Mariscal escribe:

> El estudiante formado en la universidad, más conocido tal vez por ser la causa física de la ruina de don Quijote, tiene además la distinción de estar entre aquellos lectores privilegiados que pueden conocer cara a cara a un héroe literario. Dada esta circunstancia dos veces singular, Carrasco muestra ser mucho más que un receptor pasivo de la narración ficticia o incluso histórica; por el contrario, de un modo similar al mismo don Quijote, él también resulta "convertido" a través del discurso caballeresco, llegando a ser uno de sus más devotos seguidores (por ello, uno de los más destructivos)[14].

En su discurso —en el discurso que observamos en la secuencia que nos ocupa— Sansón apunta a objetos y a entidades locales, regionales, que tienen que ver principalmente con lugares castellanos y andaluces.

[13] Cf. Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1958), pp. 220-221; *passim,* 242-243. Burlón, maligno, envidioso, con todas estas "virtudes" académicas, Carrasco resulta siendo el chivo expiatorio de don Miguel en su ojeriza contra su *alma mater*.

[14] George Mariscal, *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture* (Ithaca-London: Cornell University Press, 1991), p. 179 (en traducción mía).

www.cepchile.cl

¿Costumbrismo, pintoresquismo *avant la lettre*? Su interés por el paisaje y por la geografía nacionales va a ser remedado una vez más por las preocupaciones similares del licenciado o humanista posterior (el que acompaña a don Quijote hasta la cueva de Salamanca), en el cual adquieren visos de manía erudita y de prurito enciclopédico. De nuevo y como siempre, se echa luz oblicua sobre el sentido y el valor de estas clases de saber.

Así: estudiante, humanista, anticuario provincial, salvador de locos, esto y mucho más resulta ser este personaje que atraviesa casi toda la Segunda Parte, hasta que, como caballero de la Blanca Luna, provoque el final y lastimero retorno de Don Quijote al seno de su aldea.

Capítulos contiguos. El 12, el 13 y el 14 forman un trío de capítulos bien integrados, cuyos elementos se correlacionan entre sí, proyectando similitudes y diferencias que enriquecen el subconjunto. Tomo sólo un haz de conexiones.

Resulta bastante claro que, en el duodécimo, predominan alusiones literarias que son, a la vez, tópicos de conversación y factor de unificación. Como todo pasa luego de la aventura del carro de la Muerte, en que la pareja andante ha hallado a actores y cómicos que se trasladaban de un lugar a otro todavía disfrazados, el primer tema de plática entre caballero y criado será la comedia. Don Quijote ensarta un buen par de lugares comunes que no impresionan mucho a Sancho, quien confiesa haberla "visto" y "oído" (II, 12, p. 125). La lectura y el leer resultan patentemente excluidos del horizonte intelectual de Sancho. Pedagogía en gran escala de masas analfabetas, en una de sus funciones sociales preeminentes (Lope es el gran educador del pueblo español, al que enseña historia nacional, historia sagrada, mitología antigua y tantas cosas más), la comedia no margina a un tipo como Sancho, por el contrario, lo incorpora en su universo mental, pudiendo Sancho departir como un experto sobre ella. Muy pronto el capítulo incluirá un soneto cantado por el caballero del Bosque, que viene a añadir otra porción de letras al desarrollo temático y narrativo. Ahora bien, entre estos dos extremos —cultura auditiva y composición letrada—, Sancho introduce una jugosa comparación, a partir del elogio que le acaba de hacer su señor, diciendo que lo halla cada vez más discreto. Espeta Sancho:

> Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced —respondió Sancho—; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de

www.cepchile.cl

> mí que sean de bendición, tales que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío (II, 12, pp. 121-122).

Toda esta alegoría que trenza Sancho tan sabrosamente, con su vocabulario campesino, de labrador puro, no sólo subraya el tipo de experiencia humana que es el lote de su vida, sino que prepara lo que se verá en nuestro capitulo 13, contraponiéndose fuertemente a la mentalidad libresca, literaria y erudita que predomina en la obra y aquí mismo, según acabamos de ver. Parodia de la alegoría caballeresca, casi siempre encumbrada a un plano simbólico elevado y superior, cuando no sublime, ésta de Sancho es una alegoría volcada hacia abajo, que mira a la tierra, sembrando y estercolando —para seguir en vena de Sancho— los términos de la misma comparación.

Entre el tópico de la comedia y el soneto del estudiante/caballero hay un curioso desarrollo, cervantino hasta las heces, en que se hilan símiles comparando la amistad de animales (Rocinante y el Rucio) con la de personajes célebres y de seres humanos, que por un lado sigue risueñamente la vena impuesta por las razones de Sancho y, por otro, desemboca en un pedante bestiario enciclopédico que satiriza bien la erudición escolático-humanista *ad usum universitatis* (ibíd., pp. 122-123). Los versos que allí se citan, de planos claramente contrapuestos, enfatizan la impronta sanchesca de todo el pasaje. ¡Es como si Cervantes se pusiera a imitar a Sancho!

Los capítulos 13 y 14, por su parte, tienen una relación más obvia, de evidente bifurcación. Mientras el primero reproduce un coloquio entre escuderos, el segundo está dedicado al diálogo de sus amos. Y aquí Sansón Carrasco, o el caballero de los Espejos, que ha emergido ya como el primer lector del Quijote, crea un retrato del caballero que va a ser prácticamente similar al del comienzo de la novela y a otro un poco posterior, pero bien diferente al que dará Sancho de su señor en el cap. 13 y que mencionaré en seguida. Por el momento, vale la pena retener estas pinceladas de Carrasco, basadas a la vez en el libro y en el contacto directo con su vecino, según tendríamos que suponer:

> . . . y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos (II, 13, p. 136).

El "espejo" está allí, delante de don Quijote, para que éste se contemple. Con este haz de correlaciones, que proyecta una luz tornasolada sobre el contenido del cap. 13, doy paso a mi análisis.

www.cepchile.cl

Componentes

Al leer el capítulo en cuestión, los aspectos que se imponen de inmediato son el elemento del diálogo, que sostiene toda la escena; el motivo del vino, que da origen, en mi opinión, a uno de los pasajes más entretenidos de la novela y, por fin, el cuentecillo folklórico que Sancho nos recuerda y con el cual se cierra la unidad.

El diálogo evidentemente responde a lo prometido en el subtítulo. Se trata de un "coloquio", en este caso de un diálogo o plática de igual a igual entre dos criados, los que pronto se revelarán casi compadres, vecinos del mismo lugar y habitantes de la misma aldea. En la Segunda Parte no asistiremos a una conversación como ésta, desjerarquizada, sino en la ocasión previa en que Sancho habla con su mujer, Teresa Panza. Pero allí mismo, y pese al sabor indudable de la escena casera entre el labrador y su compañera, Sancho toma el tono y las apariencias de su señor, corrige y aconseja a su oíslo como don Quijote lo suele hacer con él. La interacción no alcanza a ser simétrica, pese al indudable salero y personalidad de la mujer. En el caso que nos ocupa, la novela se sumerge en un hondo estrato de cultura popular, chispeante y oral, transcrita e impresa gracias al arte soberano del escritor. Cervantes manifiesta aquí la tercera dimensión necesaria de todo gran novelista. Además de ser un torrencial inventor de aventuras, además de ser el prosista excepcional que lo ha hecho para siempre el clásico mayor de nuestra lengua, resulta ser también un insuperable creador en el arte de conversar. Es este arte de la conversación, de cepa tal vez mediterránea, que Paul Hazard valora y admira con sin igual precisión en un librito que es de los mejores que existen sobre Cervantes y *El Quijote*, casi siempre ignorado cuando no saqueado a granel. Escribe el crítico francés, discípulo de Bataillon:

> ¡Qué parlanchines son los personajes que Cervantes pone en escena! ¡cuán prestos se hallan, siempre, a entablar conversación con el primero que pasa! Por los caminos, en las posadas, sentados a la sombra en un prado que riega un fresco arroyo, en todas partes se entregan al placer de hablar. Cansados, extenuados, molidos, golpeados, medio muertos, no dejan de hablar; nada puede contenerlos[15].

El "placer de hablar", el arte maravilloso de la conversación cervantina, la eutrapelia altamente humana de estar juntos, cara a cara, cambiando ideas, palabras, chistes, haciendo funcionar inteligencia y sentimientos en forma humana, civilizada, abriéndose al otro, en torno, claro, a los alimentos

[15] Paul Hazard, *Don Quichotte de Cervantes*, *op. cit*., p. 64.

www.cepchile.cl

terrestres, son las armas del alma y la razón que practican con galanura Sancho y su compadre de aldea. Nadie como Cervantes ha hecho tan sensible esta forma profunda y superior de humanidad, y eso es sin duda una parte esencial en la atracción que siempre ejerce su creación novelística.

¿Y cuáles son los temas que tocan Sancho y su amigo Tomé? Pues simplemente sus recreaciones preferidas, la caza y la pesca; la familia, a quien ama Sancho con amor de hombre bien nacido; la conmovedora preocupación por su hija y su destino como mujer joven... Y ahí empieza un tópico, que tiene que ver con el lenguaje mismo en que se conversa, el que será retomado en un momento posterior dentro del mismo capítulo.

Naturalmente, de tanto hablar, la boca se seca y hay que regarla como Dios manda. Allí está Tomé Cecial, el compadre de marras, listo con su oportuna bota, que hace las delicias y la admiración de Sancho, que "sabe" de estas cosas. Su amo se equivoca: ¡Qué ascetismo ni qué ocho cuartos!, ahora es tiempo de empinar la bota. La escena es de un encanto y de una "poesía" tan singular que, hasta donde sé, no tiene parangón en la literatura universal.

Por último, el vino lleva al cuentecillo de los dos "mojones". Sancho ha probado el vino y, cual catador experto, descubre sin la menor vacilación de donde procede. No hay donde perderse, es de Ciudad Real. Y entonces evoca, muy a propósito, a dos de sus antepasados paternos, catadores de pueblo, que participaron en una célebre e insólita contienda de "saberes". Y sigue el maravilloso cuento tradicional que habrá que ver en seguida.

En suma, en el cap. 13, se habla, se bebe y se termina contando una anécdota llena de gracia —tres operaciones máximamente civilizadas de la vida humana. Isla utópica ésta, donde no hay golpes ni porrazos, heridas ni violencia, todo el pasaje es de un refinamiento más noble que las chabacanerías de duques y caballeros —las "borracherías" de sus amos, que dice Tomé Cecial— definiendo un ámbito distinto, con una clara, risueña e indirecta apología de la tolerancia, como productos de una cultura campesina que está en trance y a punto de desaparecer.

De este modo, diálogo vivaz, escena potaroria y cuento popular, todo se enlaza con gran naturalidad para crear el encanto manifiesto del capítulo. Pero, antes de entrar en él, hay que decir algunas palabras para presentar al interlocutor principal, el grande e inimitable Sancho Panza.

Sancho

Al pobre Sancho le ha llovido sobre mojado. Durante siglos la bibliografía cervantina ha ido acumulando sambenitos sobre su cabeza acusándolo de todo. Se lo ha llamado loco, tonto, bufón, reconociendo hebras

www.cepchile.cl

de tradiciones medievales y renacentistas, incluso antiguas, en la constitución del personaje. Esperando no aumentar este rosario de "sancheces", me remitiré simplemente a lo esencial que el libro nos dice. Pero, antes, no puedo dejar de mencionar el peor insulto recibido por el buen Sancho en sus vicisitudes de personaje cervantino. Un Herr Doktor alemán lo trató una vez de "pícnico". Si Sancho hubiera conocido la famosa respuesta que dio una vez Sarmiento a quien osó llamarlo doctor ("—¡Más doctor serás vos!"), bien habría podido replicar a Maese Kretschmer algo similar: —¡Más pícnico será vuesa merced!

Los lectores de la novela —no los académicos, sino sus verdaderos lectores, los que se batían en Flandes y en Italia, o pasaban a Indias a fundar Californias— tuvieron desde el comienzo la justa percepción de que tanto valía don Quijote como Sancho y de que el título de la obra era bastante excluyente. De ahí que, en las listas de libros para ultramar, los ejemplares se consignaran a menudo así: "nueve don quijote y sancho pansa", por ejemplo[16]. Con perfecta justicia distributiva, se devolvía a cada quien su mérito y sus... títulos.

Sancho emerge en la novela en el cap. 7 de la Primera Parte, cuando don Quijote ha vuelto de su primera salida y busca emprender la segunda. Antes se lo ha aludido brevemente, pero sin que se lo nombre. Los datos fundamentales que allí se nos dan son los de labrador, villano, analfabeto y escudero. Recorrámoslos brevemente.

En sus *Meditaciones del Quijote*, libro francamente exasperante si no fuera tan agudo, Ortega promete que tratará, entre otras cosas, "del modo de conversar de los labriegos", abriéndonos así el apetito[17]. No sé si se me escapa, pero no veo que desarrolle el tema. Es una lástima, porque entre esos labriegos habría tenido que estar, necesariamente, el labrador por antonomasia de la novela. Directa o indirectamente, Sancho recuerda sus días de pastor de cabras, de porquero incluso, y, sobre todo, tiene siempre presentes las labores de la tierra. Su mujer, Teresa Panza o como se llame, lo mismo que su hija, aparece siempre en relación con obras de hilandería o en trabajos domésticos (II, 5, pp. 76-77). Toda una cultura y una vida laboriosa se esbozan así para dar a la familia Panza firmes pies en la tierra.

Sancho es también villano, habitante de la aldea o villa de que es vecino don Quijote. El término es neutro y descriptivo, pero, claro, cuando

[16] Cf. Francisco Rodríguez Marín, *El Quijote y don Quijote en América* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1911), p. 35, n. 1.

[17] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Revista de Occidente, 7ª ed., 1963), p. 13.

www.cepchile.cl

don Quijote se cabrea y pierde la paciencia con él, lo llama "villano ruin" o "bellaco villano", marcando la connotación denigratoria. Sancho califica a su amo a menudo de "noble y liberal". *Villano / noble*: dos construcciones sociales perfectamente definidas históricamente se proyectan por encima de su valor de casta, con valencias morales y humanas que trascienden a una y otra. El resorte ideológico es patente e impecable y no creo que los ejecutivos del capitalismo de hoy vayan a poder legar una herencia de clase parecida.

Refranero incansable, exponente de una substancial y jugosa cultura oral y campesina, educado en una sabiduría local y en los sermones constantes de la aldea, Sancho deja muy en claro que no sabe leer ni escribir. Lo hace sin vergüenza alguna (compáreselo, por ejemplo, con el analfabeto —Gros-Louis, también pastor de cabras— de *El aplazamiento*, de Sartre, o con la criada del reciente film de Chabrol, *La ceremonia*), y sólo se preocupa por el efecto que eso pudiera tener en su gestión como eventual gobernante de la ínsula. Los libros lo tienen sin cuidado y no hace mucho caso de los rollos que se obstina en soltarle su amo.

El escudero-villano, el escudero-campesino es parte de la gran burla cervantina, que subraya y pone de relieve la locura de don Quijote. La caballería villana, de tiempos de las guerras civiles (siglos XIV y XV), además de que tuvo otro carácter, es cosa del pasado. Sancho, personaje híbrido por excelencia, como se indica muchas veces en el curso de la novela y especialmente en sus días de Barataria, es una mezcla inconcebible de tierra y de armas. Todo eso le importa un bledo. Sale a recorrer el mundo, muy orondo, y va "sobre su jumento como un patriarca" (I, 7, p. 127).

Y un último punto, para concluir ya este apartado. En el umbral de la vida de Sancho, cuando su amo le promete el oro y el moro por sus servicios, se mencionan como posibles premios "algún título de conde, o, por lo mucho, de marqués, de algún valle o provincia de poco más o menos" (ibíd.). El espejismo nobiliario es curioso. En la edición original, sin la puntuación de las versiones modernas, el pasaje resalta con más claridad: "Marques de algun Valle" (facsimile, p. 22, izq.), en frase continua donde "Marques" y "Valle", con mayúsculas, se perfilan mejor como partes de un todo único. La expresión es extraña, y cuesta imaginar que Cervantes no tuviera en mente al famoso Marqués del Valle, de Oaxaca en principio pero inevitablemente asociado con México, sobre todo si se piensa que los pleitos de Cortés y la reciente conspiración de su hijo Martín (segundo Marqués del Valle) en 1566 no podían serle desconocidos. Las Indias no son un centro de gravitación en la novela, pero tampoco están del todo ausentes de su horizonte. En la venta de Juan Palomeque el Zurdo, donde tantos

www.cepchile.cl

destinos se cruzan, un hermano vuelve de Argel, otro pasa a México como oidor y el tercero se ha enriquecido en el Perú. La conjetura —porque es apenas una conjetura, no una hipótesis— haría ver a otra luz a nuestro modesto Sancho, a quien siempre se atribuyen risueñamente los antivalores de codicia y de ambición (los mismos que Las Casas observaba en los conquistadores) y que definían, según una óptica de época, a la preburguesía agraria de España, el factor social más dinámico que pugnaba por abrirse paso en medio de la estagnación generalizada. La novela está llena de labradores ricos que han sido bien estudiados por los mejores hispanistas franceses (Bataillon, Salomon y Redondo). Por otra parte, en varios de sus escritos, Marx suele situar al "villano" entre el siervo y el burgués en el camino de constitución de la nueva clase. Sancho se nos mostrará un gran contador de dinero, casi el tesorero de su amo, y termina negociando entre don Quijote y Maese Pedro, el titiritero. Que Cervantes satiriza el peso medieval y anacrónico del ideal caballeresco, no cabe duda; ¿está satirizando también el tropismo de movilidad económico-social en Sancho? Su desilusión después de Barataria pareciera apuntar a eso. A la postre, don Quijote y Sancho, sobre todo el primero, son aun personajes estamentales en el sentido de Balzac, "especies naturales" y fijas, antes del principio dinámico de la sociedad moderna y de la *Comedia humana*. Pero todo esto tal vez sea hilar muy grueso. Dejemos a nuestro buen Sancho en su pa(n)cífico estar en el mundo y veamos el inmortal coloquio con su vecino y amigo, Tomé Cecial.

El diálogo

El capítulo comienza con una referencia bíblica tomada de la memoria popular, de sermones mil veces escuchados en iglesias de pueblo. "Comemos el pan en el sudor de nuestros rostros", se nos dice, recordando la maldición bíblica que permite dar un vislumbre de justificación a "esta trabajosa vida" campesina, a la que después se llamará "maldita servidumbre". El gran Libro no se escribe aquí con letras divinas, sino, como Biblia *ad usum populi* que es, resulta parte de una tradición oral que va a hallar su coronación apropiada en el otro extremo del capítulo con el cuentecillo folklórico que cuenta Sancho —*pendant* que forma un arco perfecto de saber tradicional.

Este inicio desencadena una construcción en vaivén. Después de que Cecial menciona el pasaje bíblico, Sancho lo "naturaliza" de un modo muy vivaz. Sudor en los rostros, piensa Sancho, pero también hay "el hielo de nuestros cuerpos" (p. 128). Es decir, en esta curiosa forma de encadena-

www.cepchile.cl

miento dialogístico, Sancho amplía lo dicho por el escudero y lo convierte en parte de una alternativa que completa con otra mitad. *Sudor / hielo* es la oposición complementaria que pone salsa al diálogo en este punto. Mientras la referencia de Tomé Cecial conservaba una fuerte resonancia religiosa y ortodoxa, Sancho la aligera, la pone en medio de cosas reales y de su propia experiencia. Su parlamento concluye así: "pero tal vez hay que se nos pasa un día y dos sin desayunarnos, si no es del viento que sopla" (ibíd.).

Esta estructura bimembre se hará claramente pendular en las entradas del diálogo: "También se puede decir", "Yo / yo" e incluso la duplicación en eco "Todo eso se puede llevar y conllevar . . .". Más adelante se habla de mercedes laicas y eclesiásticas, y de Casildea como "la más cruda y asada señora", etc. Este procedimiento, que es en realidad macroestructural en la novela, se hace fluido y natural en el habla de los campesinos. Hay un toma y daca que es marca y ley de genuina reciprocidad.

Para escapar de esta vida trabajosa y de la maldita servidumbre, Cecial aspiraría a estar tranquilo en su aldea, "cazando o pescando". Su ideal no es otro que "retirarme a mi aldea, y criar mis hijitos, que tengo tres como tres orientales perlas" (p. 129). Y Sancho engrana:

> Dos tengo yo —dijo Sancho— que se pueden presentar al Papa en persona, especialmente una muchacha, a quien crío para condesa, si Dios fuere servido, aunque a pesar de su madre (ibíd.).

La alusión a la hija de Sancho va a conducirnos a uno de los primeros núcleos que configuran de modo propio la estrecha interconexión de los componentes en todo el capítulo. El preciso retrato que hace Sancho de su hija, centrado todo él en fuertes valores campesinos, lleva al robusto y jocundo elogio de su vecino:

> Partes son ésas —respondió el del Bosque— no sólo para ser condesa, sino para ser ninfa del verde bosque. Oh hideputa, puta, y qué rejo debe de tener la bellaca! (ibíd.).

El contraste de estilos, en su mejor manifestación (altura social de la condesa, elevación literaria de la ninfa, mezcladas con una intensa exclamación popular), introduce una nota que va a dar la tónica y fundar la armonía de toda la unidad. Lo veremos a continuación en el pasaje del vino. Con esto, el gracejo sano del diálogo se nos ha impuesto vivamente y todas las reflexiones que hace Tomé, absolutamente creíbles en el uso común del lenguaje, se integran en un cuadro único lleno de sentido.

www.cepchile.cl

La conversación alcanza su punto máximo en el maravilloso retrato que Sancho hace de su amo. Acaba de calificarlo como "mentecato", "loco" y "tonto" (pp. 130-131); pero contra Cecial, que lo llama "bellaco", replica:

> —Eso no es el mío —respondió Sancho—: digo, que no tiene nada de bellaco; antes tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga (p. 131).

El retrato es muy distinto al ya visto de Carrasco. Nunca llegó la empatía de Cervantes a comprender tan a fondo a don Quijote. Lo hace a través de Sancho, en una actitud que es de lealtad, pero mucho más de cordial compenetración entre las dos figuras centrales del libro. Esto es sorprendente porque, en general, el vínculo entre ellas es de complementariedad adversativa. Una y otra se espejean críticamente entre sí: los valores quijotescos se esfuman en la óptica de Sancho y los de éste se niegan en la percepción de su amo. Más que antítesis, menos que dialéctica, se trata de oposiciones dinámicas que tienden a corregirse mutuamente.

"—¡Oh hideputa, bellaco, y cómo es católico!"

Cervantes sabía de vinos: su obra lo prueba en abundancia. Hablando de Esquivias, nos dice que es un lugar "por mil causas famoso: una, por sus ilustres linajes, y otra, por sus ilustrísimos vinos"[18]. Lleva razón: las cepas de la tierra pueden ser superlativas, mejores sin duda que las míseras y pomposas de la caduca nobleza.

Los escuderos se han puesto a comer y a beber con gran brío y devoción. Una excelsa empanada, hecha de "conejo albar", la ve Sancho como si fuera "de algún cabrón, que no de cabrito", con esa enorme gracia cervantina para sacarle partido al idioma en sus énfasis y pianísimos.

En Cervantes, el acto o el gesto potatorio siempre se carga de valores poéticos. En la novela ejemplar *Las dos doncellas*, un personaje "alababa el vino, que lo ponía en las nubes, aunque no se atrevía a dejarle mucho en ellas porque no se aguase" (*Obras Completas*, 1960, p. 950). También aquí la escena nos hace tocar el cielo:

[18] Cf. Gregorio Mayans y Siscar, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), pp. 7-8. Se trata de la primera biografía del autor, de 1738.

www.cepchile.cl

> Y diciendo esto, se la puso (la bota) en las manos a Sancho; el cual, empinándola, puesta a la boca, estuvo mirando las estrellas un cuarto de hora, y en acabando de beber, dejó caer la cabeza a un lado, y dando un gran suspiro, dijo:
> —¡Oh hideputa, bellaco, y cómo es católico! (p. 132).

Sancho ha caído en su propia trampa. La alabanza rústica que lo había incomodado cuando iba dirigida a su hija, ahora la usa con Monseñor el vino. Cecial se lo hace notar y Sancho, ni corto ni perezoso, aprenderá la lección. Poco después lo veremos, en las bodas de Camacho, alabando a la bella Quiteria de un modo similar: "Oh, hideputa, y qué cabellos...", etc. (II, 21, p. 196).

Obviamente, esta escena con mucho de litote y no poco de hipérbole, no es la "noche serena" de Fray Luis ni la noche mística de San Juan, pero, ¿por qué negarle a Sancho su parte en la contemplación de las estrellas, en una especie de neoplatonismo terrestre y *terre-à-terre*, con su "hideputa" y todo?

Catadores de verdad

"—¡Bravo mojón!—", aplaude Tomé Cecial cuando Sancho reconoce, sin asomo de duda, que el vino bebido era de Ciudad Real. Y a Sancho entonces le toca explicar que tuvo dos antepasados paternos, grandes catadores en toda la región, que le dieron a él "un instinto tan grande y natural" para identificar todas las circunstancias de cualquier vino. Cuenta entonces la sencilla anécdota de esos dos catadores, uno de los cuales hallaba en el vino cierto sabor de hierro, y el otro sabor de cuero, mientras el dueño protestaba que allí no había tal. Pues bien:

> Anduvo el tiempo, vendióse el vino, y al limpiar de la cuba hallaron en ella una llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán (p. 133).

La moraleja es de una poesía y de un saber increíbles. El dueño no tenía razón: nadie es dueño de la verdad. Los otros dos catadores estaban en lo cierto, pero su verdad era una verdad a medias: de ahí podía resultar un error total, o una falsedad completa, si cada uno se atenía a la suya como única verdad. El cuento respira e inspira una gran tolerancia, una profunda ironía frente a una verdad escondida en el fondo del vino, que se hará más significativa poco después cuando se cuente la historia de los pueblos que andaban a mojicones por quítame allá un rebuzno. Estas luchas aldeanas, hundidas en Castilla o Andalucía adentro, que solían pasar a mayores, re-

www.cepchile.cl

sultan aquí pacificadas y apaciguadas de antemano. Nada es hierro ni nada es sólo cordobán, podríamos glosar: todo es una llavecica consistente en los dos materiales. Con ella se puede abrir más de un camino de comprensión, de entendimiento y de paz.

Cuentecillo folklórico, que Sancho reaviva en el lar doméstico y familiar, ancestral en suma, nos trasmite una sabiduría arcaica que equivale a una buena porción de refranes y proverbios. Sancho ahora se los salta y se los ahorra a Cecial, ofreciéndole en vez de ellos esta joya que sólo un saber de la tierra podía atesorar.

***

Don Quijote, que cambia sus tierras por libros al comienzo de la novela, será armado caballero con un falso manual de caballerías que es el "libro . . . de la paja y cebada" del ventero (I, 3, p. 93) y volverá, al fin de la Primera Parte, "tendido sobre un montón de heno y sobre un carro de bueyes" (I, 52, p. 602). Los animales de la tierra y la paja de los establos, las eternas faenas campesinas, lo aherrojan, lo envuelven y lo sepultan en su aldea una vez más. Es su destino[19].

Sancho —jocundo, robusto, vital— está aun muy lejos de sus descendientes modernos, los subhombres de George Eliot al comienzo de *Silas Marner* ("pallid undersized men") o los siniestros vástagos de *La tierra*, acaso la más hosca novela del ciclo de Zola. Antes de hundirse como gigantesca Atlántida, esta profunda civilización labradora dejará su huella en la gran música europea, en más de un aspecto material del arte renacentista, ella que descubrió y protegió los grandes alimentos terrestres del hombre y que legó un ethos que vislumbramos raramente en una que otra costumbre fantasmal. Fue despojada, expropiada, violentada a sangre y leyes, es decir, con las armas de siempre. En el umbral del Diecisiete, en una España que ya entraba en tres siglos de miseria histórica, queda una última isla encantada en este rincón ameno en que hemos visto a Sancho conversar y solazarse. La Arcadia final del libro, que Sancho impulsa activamente, a la vez que utopía pastoril, es la máxima eclosión terminal de una comunidad a punto de extinguirse. Cervantes vierte una luz crepuscular sobre este olvidado saber de la tierra. El paraíso manchego se va a tornar muy pronto en la arena trágica del campo castellano y andaluz.

[19] Curioso: Covarrubias, al hablar del "Heno", dice esto: "El buey cornúpeta trahía por señal una corona de heno en el cuerno". En *Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua española, sub verbo* (Barcelona: S. A. Huerta, 1943), p. 682.

www.cepchile.cl

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

Cervantes, Miguel de: *Obras Completas.* Madrid: Aguilar, 1960.

Cervantes, Miguel de: *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha.* Madrid: Juan de la Cuesta, 1615 (facsímile). Barcelona: Montaner y Simón, editores, 1897.

Cervantes, Miguel de: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Luis Andrés Murillo, editor. Madrid: Castalia, 3ª. ed., 1982.

Ercilla y Zúñiga, Alonso de: *La Araucana*, 2 tomos. Ed. de M. Morinigo e I. Lerner. Madrid: Castalia, 1979.

Repertorios

Murillo, Luis Andrés: *Bibliografía fundamental.* Madrid: Castalia, 1978.

Fernández S. J., Jaime: *Bibliografía del Quijote.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la lengua española.* Barcelona: S. A. Huerta, 1943.

Libros y estudios

Anales Cervantinos: Nº 1. Madrid, 1951.

Auerbach, Erich: "La Dulcinea encantada". En *Mimesis*, pp. 314-39. México: FCE, 1950.

Cordua, Carla: "El *Quijote*, lectura de filósofos". En *Luces oblicuas.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1997.

Faure, Elie: *Cervantes*. Madrid: Imprenta Ciudad Lineal, 1926.

Flaubert, Gustave: *Correspondance, II.* Paris: Gallimard, 1980.

Hazard, Paul: *Don Quichotte de Cervantes.* Paris: Editions de la Pensée Moderne, 1970. (1ª. ed., 1931).

Lerner, Isaías: "*Quijote*, Segunda Parte: parodia e invención". NRFH, 1990, 817-836.

Mariscal, George: *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture.* Ithaca-London: Cornell University Press, 1991.

Martínez Bonati, Félix: "La unidad del *Quijote*". En George Haley, editor: *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.

Mayans y Siscar, Gregorio: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra.* Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 7ª. ed., 1963.

Papini, Giovanni: *Dante vivo.* Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1957. (1ª. ed., 1933).

Predmore, Richard: *El mundo del Quijote.* Madrid: Ínsula, 1958.

Proust, Marcel: *Contre Sainte-Beuve.* Paris: Gallimard, 1971.

www.cepchile.cl

Rodríguez Marín, Francisco: *El "Quijote" y don Quijote en América*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1911.

Roubaud, Sylvia: "Cervantes y *El caballero de la Cruz*", *NRFH*, 2, 1990, pp. 525 ss.

Unamuno, Miguel de: *Vida de don Quijote y Sancho. Obras Completas,* IV. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958.

Willis, Raymond Jr.: *The Phantom Chapters of the Quijote*. New York: Hispanic Institute, 1953. □

www.cepchile.cl

LA REPRESENTACIÓN COMO DELIRIO
DESVARÍOS SOBRE EL QUIJOTE Y LA MODERNIDAD

Martín Hopenhayn

Se ha dicho por muchos motivos que el Quijote inaugura el espíritu de la modernidad. Esto es parcialmente cierto y en el presente artículo se aborda el aspecto que el autor considera más emblemático en tal sentido. Se trata del papel decisivo de la representación intelectual en la modernidad: el mundo como representación y construcción intelectual, mandato que recurre en la filosofía y cultura modernas. El delirio quijotesco se entiende, en este contexto, como representación de la representación, en que el protagonista toma una versión previamente representada del mundo (la de las novelas de caballería) para recrearla, a su vez, en la representación teatral que él mismo hace de dicha fuente de inspiración. Las andanzas marcan una relación con el mundo en que todo se eleva a relato, todo es a la vez anécdota y narración, mundo y literatura, imitación clásica y autopoiesis moderna, drama y parodia del mismo drama. Más aún, la segunda parte de la obra duplica la complejidad al multiplicar la cadena de representaciones con otros quijotes apócrifos, obras que ruedan al compás del mismo personaje, y obligan al Quijote a proyectarse en este juego de espejos que a la vez lo refleja y distorsiona. Cervantes cose así, en el anverso y el reverso, la representación moderna y la intertextualidad posmoderna.

MARTÍN HOPENHAYN. Realizó estudios de filosofía en Buenos Aires y Santiago de Chile y, posteriormente, en París. Investigador de ILPES y CEPAL, Santiago. Autor de numerosos artículos y ensayos, *Repensar el trabajo* (Ed. Norma, 2001) y *Crítica de la razón irónica* (Editorial Sudamericana, 2001) y de los libros *¿Por qué Kafka?* (Editorial Paidós, 1983), *Ni apocalípticos ni integrados* (Fondo de Cultura Económica, 1994), *Después del nihilismo* (*de Nietzsche a Foucault*) (Ed. Andrés Bello, 1997).

Estudios Públicos, 100 (primavera 2005).

1. Podemos imaginar a Alonso Quijano horadando la sequedad de la Mancha con la humedad del ensueño, extraviado en largas siestas de las que sólo el zumbido de las moscas rescata con sobresaltos. Podemos verlo antes de su rapto por Cervantes, atiborrado de papeles y cuentas, en su sorda batalla contra el aburrimiento, disimulando el sopor en una aldea donde todo es pequeño y previsible. Podemos prefigurarlo como un insomne crónico que mastica letras y devora relatos mientras los demás descansan del horno o el arado. Aquejado en silencio por esta insuficiencia ontológica entre sus vecinos manchegos; invadido por una fuerza centrífuga que caprichosamente se le instaló en el alma, y que busca romper la letanía circular del día a día. Contencioso y melancólico, a este buen señor le fue quedando chico su pueblo, y ya no sabía si añorar una armonía perdida en la infancia (personal, o de la historia), o lanzarse al vértigo de un futuro desconocido. En esa inflexión lo sorprende Cervantes, quien murmura entre dientes: a este personaje no lo suelto. Y le narra el desenlace: Quijano se despierta un día y, tocado por la hojarasca del desvarío, reinventa la persona bajo el personaje de Don Quijote de la Mancha, recrea desde la médula su existencia, literalmente *deviene otro.* Un otro que lo rescata desde la galería de los héroes de caballería, réplica casi mórbida del modelo del caballero andante, sometido en perfecta cirugía a la matriz que reproduce el molde, a imagen y semejanza, representación conforme al símbolo. Alonso Quijote, en plena metamorfosis de modesto aldeano a defensor armado de las causas justas.

2. Tomemos a Alonso Quijote al momento de la transfiguración, tensado entre dos salidas o líneas de fuga. O bien hacia el pasado, a una supuesta edad clásica-dorada: Alonso Quijote encarna el ejemplar del modelo, abraza el bien y la justicia sabiendo claramente sus contenidos y valores, echa a rodar el personaje que convierte el modelo en biografía. O por el contrario, la fuga hacia la modernísima *autopoiesis*, en cuyo caso devenir-Quijote es el recurso a la medida para cambiar de piel y nacer de nuevo a mitad de camino. Y en esta disociación de fugas, trepida el último rayo de cordura de Quijano —ya como Quijote larvario—, pensando si aferrarse al clasicismo de la imitación o extraviarse en los caminos equívocos de la reinvención del yo. Bizqueando estas apuestas cruzadas, donde la vida idéntica a sí misma se opone a esa otra vida que anhela novedad y aventura. Impulsándose hacia delante pero anclándose hacia atrás, Alonso Quijote rompe la continuidad de su vida haciéndola literatura, recuperando la continuidad perdida de las novelas y modelos de caballería. Raro movimiento de la partida en que el gesto clásico de autoproclamarse caballero tiene motivo moderno: recrearse a sí mismo.

www.cepchile.cl

3. Y comienza la historia del Quijote en esta no-elección entre lo clásico y lo moderno, instalada en ambos extremos al mismo tiempo. De una parte la rigidez de lo clásico, vale decir, la sobredeterminación que ejerce el ideal, la camisa de fuerza del canon, el Quijote como prueba de rigor en la representación del código del Caballero —sacerdocio mundano y guerrero—. La vida se consagra a una orden (en el doble sentido de la palabra) y el sentido de la vida viene dado por la acción conforme a esa orden. De allí la solemnidad de los rituales por los cuales el Quijote, ya dentro del relato, se va haciendo consagrar caballero, rinde sus homenajes, se encomienda, dedica sus honores y triunfos. En toda la primera parte de la novela cada inflexión de la historia es una pieza más en el puzzle de la caballería, cada herida un mérito en el saldo pautado por el modelo, cada gesto una forma de adecuación al decálogo de conducta y de acción, a un código de honor y un precepto moral. En esta fidelidad de la copia, la vida adquiere su sentido y su plena justificación cuanto más fiel en su manifestación de la Idea. Lo que evoca un juicio clásico, casi platónico, del sujeto.

4. Pero está también el reverso de la moneda. El mismo movimiento que parece tan clásico esconde una pulsión muy moderna, pues a través suyo Alonso Quijano ha decidido reinventarse a sí mismo, abrazar el capricho modernista en que el delirio es a la vez creación de mundo y expansión del yo. Ante lo cual cabe la pregunta: ¿Es esta transfiguración delirante de Quijano en Quijote una condena o una salida, una maldición o una bendición, una derrota o una victoria sobre el tedio de la identidad en una aldea manchega? Cuatro siglos pasaron y da la impresión que la pregunta sigue sin respuesta. Más aún, la inmortalidad de la novela reside, al menos en parte, en que en el Quijote están todas estas posibilidades y caben todas las interpretaciones: puede una cosa ser a la vez triunfo y fracaso, ridícula y épica, persona y personaje, historia y cuento, andanza y caída. Esta multiplicidad le imprime su hálito de modernidad a la novela. Surge este impulso de ser otro, de "devenir otro", que celebra y zozobra a la intemperie.

5. También tiene algo de *cómica* esta paradoja donde la fidelidad al modelo va de la mano con el gesto de la ruptura radical, este ir hacia delante y hacia atrás al unísono. Como si la tensión entre lo clásico y lo moderno le impusiera su mueca al personaje y a la narración misma, con un guión que se instala en esta ambigüedad, sosteniendo las antípodas sin inclinar la balanza. Algo de risa, acaso nerviosa o espástica, estalla en el lector ante esta superposición de intenciones retrógradas y liberadoras a la vez en el Quijote, en el irse cayendo que es irse levantando. Risa, también, porque el personaje combina la solemnidad de los procedimientos con el delirio en los contenidos, por tamaña insensatez asumida con semejante parsimonia. Un

www.cepchile.cl

disparate atado a una moral sin fisuras, un desatino que está en la base de una conducta intachable. El devenir Quijote de Quijano tiene esa desmesura en la mesura, ese desfondamiento en la fidelidad al modelo. Mueve a la carcajada por esta desproporción entre realidad y pretensión, entre la gravedad del rictus y la dimensión caricaturesca que adquiere a los ojos de los demás. Raro sentido del humor que al burlarse exalta y redime su objeto.

6. El doble movimiento que rescata y disuelve, lo clásico y lo moderno juntos en el Quijote, marca el pulso en la primera parte de la novela: Alonso Quijote como eslabón perdido entre tradición y modernidad. Pero también se puebla la historia con recursos que el postmodernismo de las últimas décadas reivindica como suyos: la mezcla de géneros, la eficacia de la parodia para desdoblar puntos de vista, los encuentros y desencuentros entre crónica y cuento y entre biografía y narración, el ir y venir entre texto e hipertexto, la construcción de un relato encima de otro relato, la connivencia entre persona y personaje. Al habitar tantos tiempos y capas narrativas el Quijote —personaje y novela— se gana la eternidad.

7. En esta mezcla de niveles la locura del Quijote también es metáfora del mundo de las letras. Cervantes teje un vínculo entre las réplicas de lo real en la cabeza delirante del protagonista, y la réplica de lo real que es propio de la invención y representación literarias. La locura, como la literatura, es desdoblamiento de lo real, duplicación en otro grado. Algo se replica en un segundo nivel que puede guardar la estructura narrativa del primer nivel de realidad, pero donde los contenidos se trastocan. La transfiguración-en-la-imitación, la mimesis aristotélica, es un gesto tanto de la escritura como de la locura. En ambas juegan la analogía, el desplazamiento y la condensación: tanto en el material novelesco como en el del delirio, tanto en la libertad de las letras como en la prisión del desvarío.

8. Pero la locura del Quijote es un desdoblamiento del desdoblamiento. Por un lado los libros de caballería ya constituyen un primer pliegue del mundo, una réplica en otro nivel de la realidad respecto de los antiguos buenos tiempos de la caballería andante. Y por otro lado la locura del Quijote desdobla ese desdoblamiento, es réplica de la réplica. Toma el modelo de caballería ya representado en los libros de Amadís de Gaula, que es ya una primera mediación de la realidad en el mundo de las letras; y luego se lanza a representar esa representación, a recrearla tanto en su cabeza incendiada por la lectura, como en el mundo al que decide volver a entrar por la puerta de la caballería andante. Del mundo a las letras, de las letras al mundo.

9. La novela nace, pues, como experiencia duplicada de la representación. Si la novela —y el Quijote como hito inicial— es el género moderno por excelencia, esto guarda sincronía con el sujeto moderno que se define

www.cepchile.cl

representándose al mundo, mediatizando la realidad con las reglas de construcción de la conciencia. El Quijote es la manifestación, y también la caricatura, de ese racionalismo mórbido del sujeto moderno, ese idealismo radical que sólo otorga realidad a lo que su conciencia proyecta en la pantalla del mundo. El Quijote es extremo y parodia de este solipsismo de la conciencia. Lleva al extremo y pone patas para arriba esta idea de la realidad como representación en la cabeza de los sujetos.

10. De otra parte la metamorfosis de Alonso Quijano en Quijote tiene la particularidad de restituir una realidad perdida, pero representando la representación, vale decir, mediada por la literatura. Me explico: se trata de devolver la realidad hacia los viejos libros de caballería, vale decir, volver a representarse la realidad desde una primera representación perdida en los anales de las letras. Tanto la novela como su personaje padecen la enfermedad *letrada,* reconstruyen el mundo a través de los trazos de lecturas acumuladas, sustituyen la realidad por las referencias que circulan al interior del mundo de las letras. En lugar de ir de lo real a lo fantaseado, duplica la alienación reproyectando lo fantaseado por la literatura sobre la realidad. El *homme de lettres* se enferma de citas y referencias, sustituye el mundo por su geología de narrativas que se acumulan, capa sobre capa, para luego mezclar esas narrativas, mirada sobre mirada. Revierte la relación original de la novela con la realidad —representación/objeto— y va a recrear la realidad desde el canon de la novela de caballería. El delirio adquiere así una especie de reverso que habla a través suyo, el de una inflexión histórica en que para que algo sea debe presentarse primero como representación. Pero bajo la forma del delirio, no de la razón. La metamorfosis de Quijano en Quijote es el reverso de Descartes, pero en la misma moneda: el sujeto construye la realidad a partir de sus categorías, sean éstas las reglas de la razón o los guiños de la literatura.

11. Difícil no evocar, en este punto, el prólogo de Michel Foucault a *Las palabras y las cosas*, en que propone al Quijote como hito inaugural, junto a las Meninas de Velázquez, de una nueva episteme, a saber, un giro cultural en la historia de Occidente. Con la trompeta del delirio el Quijote anuncia una revolución en la estructura mental de la humanidad, marcada ahora por la primacía de la representación y, en consecuencia, por el fin de la adecuación espontánea entre idea y realidad. La "era de la representación" tendría su origen en esta fisura de lo evidente, vale decir, en la pérdida de la inmediatez. La opción de la *construcción paralela* —el mundo como representación— lleva el sello de un previo desencanto con la realidad, una crisis de confianza respecto de la unidad entre las palabras y las cosas. De allí el comienzo de la historia, la de Alonso Quijano en vías de Quijote.

www.cepchile.cl

12. Pero en el caso del Quijote la misma palabra representación resuena equívocamente: sea como operación intelectual en que el sujeto se representa el mundo y lo construye privilegiando la inmanencia de la conciencia por sobre la positividad de los datos; sea la representación como puesta en marcha de un drama, como ejecución dramática —representar un personaje—. Alonso se representa la realidad mediada por las novelas de caballería, pero acto seguido se lanza al mundo a dramatizar esa misma representación. Las aventuras del Quijote son el resultado de esta alquimia en que ambos sentidos del representar se conjugan o permutan. El Quijote funda o expresa una nueva episteme en este doble movimiento de la representación: primero recrea la realidad desde esa construcción paralela en la conciencia, luego la dramatiza. El mundo como construcción, como duplicación, pero también como narración, como guión. Representarse el mundo y recrearse a sí mismo: el lado especulativo y el lado experimental de la modernidad.

13. Habría que agregar un movimiento contradictorio del propio Quijote o de Cervantes a través del Quijote. La representación como esquema mental, el representarse el mundo como fundamento del esquema cognitivo del sujeto moderno, suponen una separación respecto del mundo. La representación no puede obviar el peaje de la distancia y la objetivación. Más aún, se impone precisamente para marcar distancia. Uno de los costos de esta operación es separar *sentido* de *existencia*, o dicho de otro modo, romper la espontánea unidad en que la vida es pura plenitud, devenir idéntico a sí mismo. La representación rompe esa conformidad con tal de organizar la vida en juicios racionales y en esquemas de conocimiento. Hay una cuota de cosificación en este tránsito, una pérdida de empatía con el mundo. Pero la representación, siendo en parte causa de esta mutación, también es su ocultamiento. La plenitud original cede al rigor constructivo y al método de evaluación, como si éstos fuesen prescritos por nuestra propia esencia. La idea de que la vida desborda sentido a cada momento, y que en cada punto de la experiencia se da la realidad en toda su expresión, queda diferida o relegada al status de la utopía o la ingenuidad.

14. Contra esta dimensión más negativa de la representación que rompe la unidad entre sentido y existencia, Alonso Quijano decide lanzarse a sus aventuras quijotescas. Allí revierte la carga y hace de la representación, en su parte de delirio, la rebelión contra sí misma; vuelve a colocar como desafío recuperar un tiempo perdido en que no existía divorcio entre sentido y existencia. La loca idea de ser caballero andante es, también, una representación de sí mismo y el mundo, un juicio construido en la conciencia y luego proyectado sobre el mundo, en virtud del cual busca rescatar

www.cepchile.cl

plenitud de sentido en el ejercicio de cada día (la aventurada vida del caballero andante), procura la incesante revelación de la vida ante los ojos de la vida —nuevamente, sueños de un *homme de lettres*—. Alonso Quijano quiere conjurar el tedio de una siesta de provincia mediante la narración *encarnada*, busca redimirse en una nueva vida que exuda significado a cada paso. Se adivina, en última instancia, la apuesta poética frente al tedio de lo real. La valentía del gesto salva del idealismo metafísico de la conciencia por medio del idealismo heroico del personaje. En última instancia, que recurra la aventura, no la referencia; que cunda el sentido, no la ecuación.

15. La metamorfosis de Quijano en Quijote tiene su lado redentor. Si bien al principio todo parece disparatado y desastroso, también todo derrocha sentido y rebosa significado. Cualquier percance que se presenta o provoca es todo un acontecimiento, y en cada detalle se juega la vida completa. La elevación a instancia épica en la batalla imprime un halo de eternidad al instante, esboza la plenitud de sentido a la vuelta de la esquina. Que un famélico rocín irradie como irradia Rocinante, que una aldeana rudimentaria, exudando fritangas y exhalando ajos, se descubra en el espejo como la espiritual Dulcinea y así sucesivamente: el Quijote no sólo lleva el mundo como representación al límite de la locura, sino también triunfa sobre ese mundo distante, el de la representación. En esta libertad para romper las correspondencias, los despojos de un mundo que se torna caótico son, a la vez, insumos de una nueva combustión. La misma energía dispersa resucita, transfigurada, en forma de narración, cuento, viaje de la lengua hacia su destello sublime. Casi como un salto hacia el origen en que la palabra crea el mundo en lugar de duplicarlo. Edad Dorada donde el Verbo resuena con el mundo en una misma sintonía, y que el propio Quijote añora.

16. El gusto del Quijote por lo clásico también tiene relación con este anhelo, por cuanto lo clásico se anuncia en su fantasía como unidad perdida. Llama la atención que en uno de los diálogos entre el Quijote y Sancho el primero afirme que en la imitación de lo clásico —en este caso, del modelo de caballero— reside la posibilidad de alcanzar la perfección. Esto no es banal, por cuanto sugiere que la intención explícita del Quijote no es precipitarse en los abismos de la representación sino remontarla a un paradigma que le precede —el de la imitación, la mímesis—. En esto el Quijote marca un tránsito pero también una tensión entre dos maneras de ser en el mundo: la imitación y la representación. Entre ambas va y viene Alonso Quijote, estructuras que columpian una misma conciencia con dos nombres distintos.

17. El *encantamiento* en la novela se produce a partir de este doble movimiento contradictorio en que se *exacerba* la representación, duplicán-

www.cepchile.cl

dola como dramatización, y al mismo se *exorciza* la representación, retrotrayendo el mundo a su condición original de adecuación espontánea de las cosas a los modelos. Alonso Quijano decide adecuar la realidad a los libros de caballería. Toma partido por la narración, la remonta hacia el origen. Su locura no reside tanto en confundir literatura y realidad, sino en este movimiento simultáneo de fuga hacia adelante en que el mundo como representación toma el mando; pero también una fuga hacia atrás en esta sed de origen, hambre de unidad entre sentido y existencia. En este vaivén se recurre al encantamiento, esta vuelta de tuerca en que se eleva lo mundano a lo sacro, lo prosaico se hace noble y un rapto de inspiración colma de sentido.

18. El encantamiento aparece en primera instancia como un dispositivo de elevación. Recordemos que una proporción mayor de la primera parte de la novela transcurre en la venta, lugar pueblerino y casi prosaico donde el encantamiento opera para contrastar y redimir las limitaciones de la realidad. Por obra y milagro del rayo del encantamiento en la venta todo resulta extraordinario y providencial, los destinos se encuentran y los extravíos se remedan. Por encantamiento o alucinación la venta se presenta como castillo a la mirada del Quijote, y con magia de palacio se cruzan las vidas: Anselmo y Lucinda, don Fernando, el cautivo, la mora. De esta manera la venta es castillo no sólo porque el Quijote la ve como tal, sino porque allí la vida se resuelve como en los castillos: por magia o providencia. Todos se encuentran, todo armoniza, el encantamiento urde la trama para que las cosas encajen como tienen que encajar.

19. El encantamiento es también la elevación de todo lo que ocurre a literatura, análogo al delirio del Quijote, que transmuta lo vulgar y lo ennoblece. Cada encantamiento re-actualiza la conversión original de Quijano en Quijote, su incorporación a la literatura como forma de redimir la negatividad de un mundo que no termina de cuajar. Redención de Quijano por el delirio, redención de la realidad por la literatura. Por encantamiento cualquier suceso se hace narración, cuento o mito. No es casual que todos los personajes de la venta, independiente de la condición social y las previsibles limitaciones culturales, narran cuando conversan. Todos se refinan en su función narrativa, todos están al mismo tiempo haciendo literatura, hablando en letras, deviniendo personaje en las letras de otros. El amor en la venta nunca deja escapar una grosería, un giro abyecto o una frase mal construida: sólo se expresa con elegancia y perfección, sólo con el lustre de la poesía y los pliegues barrocos de la frase. No es esto incoherencia del novelista sino un recurso narrativo que desnaturaliza el discurso respecto del contexto social de quien lo enuncia, para luego encantar su referencia.

www.cepchile.cl

Redunda en artificio, porque en este desplazamiento la anécdota cotidiana se convierte en acontecimiento. Triunfo sobre la representación: se unen sentido y existencia.

20. Se pasa con plena continuidad de la lírica a la épica, de lamentaciones amorosas a invocaciones heroicas, del bucolismo a la superposición de textos e hipertextos. Entre elegía, égloga, epopeya, los géneros se funden y alternan como si las fronteras que los diferenciaban no tuvieran la menor eficacia. El canon estalla en la mezcla, pero en esa misma mezcla cada género tiene sus cánones. En la mezcla se va armando este tramado de capas sobre capas de alocuciones, juego de representaciones que son espejo o referencia de otras representaciones, delirio que más crece cuanto más construye su propia coherencia. Nace no sólo el barroco como forma y construcción estética sino como esquema mental (episteme, al decir de Foucault). Locura de la representación que reverbera hacia atrás y hacia delante, multiplicando a cada cual en observador y observado, persona y personaje, vida y narración, consistencia y desvarío. Cervantes da a luz este barroco, o al menos lo alumbra hasta el paroxismo, con las andanzas del Quijote. Desde allí esta vorágine de multiplicación y recreación de perspectivas, esta redención de lo cotidiano en narración o plétora de narraciones. Encantamiento, pero también locura de la representación. Arcaico y moderno: barroco.

21. Siempre hay otra vuelta de tuerca, y el encantamiento muestra su parte oscura, ciñéndose a la lógica de la novela de caballería. Hay mala magia también, y es mala porque encanta para confundir, no cautiva sino sólo captura (no colecciona cautivados, sino cautivos). El cautivo es un rehén del encantamiento, yace inmovilizado en este embrujo de exilio. El mismo relámpago que ilumina, también paraliza, enmienda o enreda. El encantamiento puede remediar el extravío pero también puede precipitarlo, eleva tanto como degrada. Y ante el maleficio acude el caballero andante, siempre presto a atender a las víctimas de malos encantamientos. Allí repara, desencanta, rompe el hechizo para liberar a los cautivos. En la Cueva de Montecinos, donde ciertos personajes míticos permanecen prisioneros por obra del encantamiento del mago Merlín, el Quijote mide su vocación y su eficacia, materializa su mandato.

22. Sin embargo el barroco agrega otra lectura y resulta que estos cautivos son personajes que pertenecen a otro tiempo, arquetípico y mítico, y el deber del caballero es liberarlos para facilitar su retorno. Desencantar al cautivo, sí, pero para que éste pueda recuperar su tiempo original y su tierra natal. Liberarlo de esta caída al presente (y de paso, el presente como caída), no de la tradición. El encantamiento rema, pues, para lado y lado: o bien

www.cepchile.cl

regocija el presente con la melodía de un pasado heroico, o bien libera de ese presente para devolver a sus cautivos a un prototiempo o una utopía anterior. Mira hacia delante y hacia atrás.

23. En los excesos y en la locura de representarse el mundo, la novela incorpora un recurso adicional: representarse a sí misma. El Quijote no sólo es moderno sino también postmoderno, con sus intertextos e hipertextos. Cervantes duplica la narración con sus propios personajes ya convertidos en héroes de un texto paralelo. Luego la vuelve a duplicar con una tercera versión apócrifa y fuera de control. Se parodia a sí mismo en cada nuevo escalón de referencias cruzadas. La locura del Quijote se convierte en la historia del Quijote, una historia que corre paralela a sí misma a partir de la mitad de la novela, donde los personajes ya vienen anunciados en sus nuevas aventuras por el texto que circula, contemporáneo a ellos. Tal como los encapsulados libros de caballería irrumpen en la exterioridad del mundo cuando Quijano deviene Quijote, así también salen los héroes de las letras disparados hacia el mundo real y retornan luego bajo forma de letras. El barroco se da en el Quijote como esta gran confusión de historia y narración, de anécdota y escena. No extraña, pues, que en un momento el Barbero de *La Galatea*, otra obra del mismo autor, irrumpa en el Quijote afirmando que Cervantes es su amigo, mientras en otro pasaje el narrador se hace cómplice, aclarando que debió indagar mucho para encontrar los pergaminos referidos a las andanzas del Quijote, como si fuese otro quien los hubiera escrito, no ya como ficción sino como crónica (borgiano, *avant-la-lettre*).

24. De esta manera el propio narrador redime la locura del Quijote, la re-inscribe como saga que ya ha sido internalizada por el imaginario de la Mancha y "allende sus fronteras". En la lógica de textos superpuestos, narraciones sobre narraciones, la locura no es sino otro estrato de esta geología de relatos sobre relatos, un dato más de la causa. Del mismo modo que el Caballero de la Triste Figura, en su doble representación (haciendo literatura de la literatura con su propio cambio de vida) rompe los límites entre lo literario y lo real, lo interior y lo exterior, así también (o inversamente) el autor rompe los límites colocando la historia del Quijote como crónica referida por otro. Nueva duplicación entre texto e historia, escritura y biografía. La historia se convierte en una yuxtaposición entre narraciones *ex-post* y decursos en tiempo real, entre la interpretación ya registrada y el hecho aconteciendo, entre la vida escrita y la vida actuada.

25. Si la primera parte de la novela es la representación de la representación, entendida como la recreación delirante de las novelas de caballería en la metamorfosis de Alonso Quijano, en la segunda parte esta representación de la representación ya no remite a la locura como doble de

www.cepchile.cl

la literatura, sino a la literatura como duplicación de sí misma. El rumor de que la primera parte ya circula impresa bajo la supuesta autoría de un tal Cide Hamete, y que es de conocimiento de cuanto personaje habrán de toparse Quijote y Sancho, juega como un espejo, pero con relativa autonomía respecto de los rostros que refleja. Esto cambia todo: Sancho y Quijote no son meros casos clínicos con delirio de grandeza, sino hombres cuya grandeza se halla inmortalizada en la literatura, *hombres impresos*. De manera que ya no es el Quijote quien construye el mundo con su representación de la representación, sino el Quijote y Sancho construidos por los otros personajes y como personajes de un texto que los incluye, los narra y los define a pesar de ellos mismos. Pero también ese mismo texto externo y difundido resulta ambivalente, pues en ellos se hace referencia a la locura del Quijote, y en ella reposaría su fama, o bien se narra al Quijote como un valeroso caballero andante, tal como si el libro fuese escrito desde la mirada del propio Quijote. Si en la primera parte de la novela la imbricación entre vida y literatura viene dada por el delirio de Alonso al recrearse como Quijote, en la segunda parte esta imbricación viene desde el mundo hacia el Quijote: son los otros quienes lo conocen por sus versiones letradas, son ellos quienes reciben a la persona ya convertida en personaje.

26. En lugar de vulgares aldeanos arrebatados por la megalomanía, la grandeza ya forma parte de ellos en tanto héroes reportados por la literatura, cuerpos impresos en crónicas que se comentan de boca en boca. En la segunda parte el Quijote no llega como un desconocido a sus aventuras o nuevos lugares, sino precedido por los libros que estilizan sus desventuras previas en aventuras dignas de exaltación. El personaje que salió originalmente a recrear la literatura en la realidad, termina recreado por su propia recreación, convertido en literatura, preso ya no de su locura sino de la literatura misma. Narraciones que embriagan de forma pero a la vez merman el fundamento.

27. El delirio remonta de la criatura al creador. Esta inversión de los términos entre la primera y segunda parte de la novela también tiene su correlato en el salto de la venta al castillo. El caballero andante ya no tiene que darse el trabajo de construir su representación del mundo transfigurando el entorno —y de paso, pasar por loco—. La representación ya cobró realidad, no requiere que la sostengan, sólo hace falta ir y habitarla. Visto así no debiera sorprender que en la primera parte de la novela la acción se desenvuelva en un lugar del vulgo —la venta—, que sólo la fabulación del Quijote transforma imaginariamente en castillo; y que casi toda la segunda parte discurra en un castillo de verdad. El narrador dispone y el Quijote ya no necesita de la imaginación. Ningún esfuerzo de un mentado delirante

www.cepchile.cl

para transformar lo prosaico en sublime, consagrado ahora en la narración misma. Lo literario se hace más real que la realidad y en el castillo todo encantamiento viene de las cosas mismas o de otros, no de las maquinaciones en la cabeza del Quijote.

28. El protagonista se ve atrapado en un guión en el cual ha pasado de loco a héroe. No sorprende entonces que en la segunda parte sean muy escasas las aventuras. El personaje está consagrado, circula por la literatura y en los comentarios de los lectores. De la aventura se puede pasar poco a poco a la evocación de la aventura. Del acontecimiento, a las conversaciones e interpretaciones respecto de los acontecimientos. El mundo se mediatizó, ha devenido mundo de las letras. Otra vez la señal de una nueva episteme: la Galaxia de Gutenberg, juego de vida y texto. Por otra parte, como la realidad se hizo novela o crónica, la representación como imagen delirante ha sido estetizada por la descripción literaria. Ahora lo representado tiene un valor y una fama, ha sido blindado por la escritura para protegerse de la corrosión de las contingencias. El personaje y la persona borran sus hiatos: los delirios y la realidad componen una argamasa indiscernible, la construcción y su objeto son una sola cosa, la modernidad rueda en su mecánica de duplicaciones. Allí están los encantamientos impuestos por el Duque, la ínsula de Sancho y que además éste gobierna con muy buen tino y también abandona con muy buen tino; allí también el Caballero de la Blanca Luna. Todos hiperreales, alucinaciones encarnadas. Tal como las andanzas se hacen historia, crónica, literatura al rodar el papel impreso, así también el encantamiento que antes no franqueaba la conciencia delirante del Quijote ahora es dato de la realidad. Ésta, a su vez, se objetiva como efecto de narración. El Quijote puede volver a casa y morir como quien era. El círculo se cierra hacia delante y hacia atrás.

29. Resumamos el juego de duplicaciones y representaciones. En primer lugar tenemos el libro de caballería de don Amadís de Gaula que deleita la imaginación del lector, Alonso Quijano, con sus representaciones de los caballeros de otros tiempos. Una segunda representación se echa a rodar con la metamorfosis de Quijano en Quijote, la locura que duplica la duplicación, y que convierte la representación de la representación en reinvención de sí mismo y de la realidad. Un tercer movimiento adviene al comienzo de la segunda parte, cuando se duplica la primera parte en su versión publicada. El Quijote vuelve a la literatura, multiplicado por este tránsito que fue de ida pero ahora va de vuelta, y que hace que en la segunda parte los personajes ya estén al tanto de las desventuras y hazañas de la primera parte. Tenemos la narración, pero tenemos también una meta-narración y tenemos la lectura, por parte de los personajes secunda-

www.cepchile.cl

rios, de una narración que a su vez los dispone para encontrar a los personajes convertidos en personas (y no viceversa, como ocurre para Quijote y Sancho, que pasan ahora de personas a personajes). Luego viene la puesta en escena, vale decir, la relación que Quijote traba con personas que han leído sus andanzas, sea en la versión que lo pinta de loco, sea en la que lo pinta de héroe, todo lo cual genera nuevas duplicaciones, representaciones de las representaciones. En esta relación, además, los personajes hacen literatura (el Duque y la Duquesa, el Caballero de la Blanca Luna, Altisadora, etc.), pues su relación con don Quijote es mediante encantamiento, transfiguración, retorno al relato originario.

30. Tenemos, pues, una acumulación de capas sobre capas, reflejos sobre reflejos: la novela pone en relación al Quijote (ya literario, pero todavía real también) con el resto del mundo que ya ha hecho de él referencia literaria, y que desde allí se relaciona con el protagonista. Pero para hacerlo todavía más barroco, aparece en la novela una segunda y falsa novela del Quijote, escrita por un aragonés, que empieza a circular simultáneamente al final de la novela (o sea, de la aventura tal cual la leemos), y sabotea las pretensiones del Quijote. En esta nueva representación hay una inversión de sentido, y el Quijote queda un tanto descalificado. A lo que se agrega un último nivel de representación, cuando el Quijote se encuentra con uno de los personajes de la novela falsa escrita por el aragonés, don Alvaro Tarfe, a quien el propio Quijote aparece desengañando acerca de la identidad del Quijote y la de Sancho, tan distorsionadas en la falsa novela. La superposición de narraciones alcanza su extremo cuando el personaje de Cervantes se encuentra con otro personaje, de una tercera novela sobre el Quijote, para aclarar qué es engaño y qué es realidad respecto del Quijote y de Sancho.

31. Más aún, esta segunda y "falsa versión" del Quijote no sólo invierte las versiones previas, sino que además narra lo que todavía no ha ocurrido. El recuento de lo pasado incluye un futuro anterior, persigue al personaje "real" (el Quijote de nuestra novela) desde aquello que podría devenir de sí mismo. La falsa versión del aragonés, al representarse el futuro, le sustrae al Quijote lo que es esencial a un caballero y a una novela de caballería: la incertidumbre de su devenir, la dimensión de aventura, el desenlace abierto de su epopeya. El aragonés mata el suspenso y la incertidumbre. Golpe bajo al Quijote.

32. Un caballero con un futuro ya escrito ve evanecerse lo más preciado de su oficio, la aventura. En la aventura se juega la vida, se expone y vuelca al mundo en total tensión. A través de la aventura el caballero despliega sus fuerzas y convicciones. Aventura es incertidumbre en el resultado, sensación de riesgo, adrenalina que se abre cancha en el cuerpo,

www.cepchile.cl

voluntad de redención y transfiguración. Todo esto se pierde cuando se pierde la aventura, cuando se va hacia un futuro ya narrado.

33. El Quijote no está dispuesto a pagar ese precio. Reacciona al plagio, *se anticipa a ser anticipado* por eventuales versiones fraudulentas de sí mismo. Por última vez se viste de personaje para borrar las huellas de ese otro personaje que ya está hablando en nombre suyo. Corre hacia el futuro con tal de negar ese futuro que de él se está construyendo a partir de un personaje que es el sí mismo parodiado por otro. ¿Pero restituye la incertidumbre de la aventura, o entra en el juego del aragonés? Para evitar la duplicación paródica, la reduplica con otro guión, otro desenlace. Cambia su destino, desviándose de Zaragoza (donde lo esperaba su futuro, según esta versión apócrifa-paródica del héroe). Y al hacerlo también cae preso de aquello que resiste: ha torcido el destino desde un futuro al que huye, pero desde un futuro al fin. Entonces comienza el retorno del Quijote a Alonso Quijano, del personaje en su última fase de representación a la persona en su original no representado. Como si el Quijote no pudiese ya lidiar con este juego desbordado de reflejos. Y regresa mansamente a su cordura para morir reconciliado con la realidad, vestido de Alonso Quijote, el bueno.

34. No obstante, el Alonso Quijano que vuelve para morir no es el mismo que tiempo atrás se reinventó como Quijote. Desencantado de tanto encantamiento, de vuelta de la locura de las letras, llega a saborear, en su último aliento, el gusto por lo sencillo y sensato. Es el punto de llegada de una cadena de representaciones, su natural reducción al punto de partida, que ya no es el mismo punto de partida. Para que el Quijote muera debe llevarse a Alonso Quijano con él a la tumba. Hasta el final se arrastra este abrazo entre persona y personaje, entre el nombre primero y el inventado, entre el sujeto y su otro.

35. ¿Y dónde entra Sancho en el esquema? En principio sólo Sancho accede a una comunicación posible con el Quijote. Esto ya es una ironía de Cervantes por cuanto ambos personajes habitan en las antípodas: lo prosaico y lo elevado, lo sensato y lo disparatado, lo pre-reflexivo y lo post-representado. Pero el decurso de la novela lleva a Sancho por los meandros de la representación quijotesca. Sigue, como fiel escudero que cree que es, todas las instrucciones para penetrar las duplicaciones señaladas. En esta fidelidad comienza su metamorfosis, pues debe aprender a sentir como siente el Quijote. Comienza a vivir a través del Quijote y se deja producir por el delirio del Quijote.

36. Por un lado Sancho se vuelve ilustración, imagen y construcción del Quijote. Pero por otro lado es su reverso. La quijotización de Sancho y, finalmente, la sanchificación del Quijote dan cuenta de este juego de refle-

www.cepchile.cl

jos. Finalmente Sancho efectivamente recibe su ínsula y la gobierna. Y además, lo hace bien, sorprende con capacidades que ni el Quijote ni nosotros, lectores, sospechábamos. Y más aún, Sancho abandona su ínsula después de saborearla, se retracta de su sueño, retorna de la ficción después de encarnarla. Fiel a sí mismo, retorna a sí mismo. ¿Quién es, finalmente, Sancho? Ya no lo sabemos. Del mismo modo como sus proverbios han comenzado a perder coherencia, mezclándose unos con otros, tornándose poco pertinentes para sintetizar la realidad que le sale al paso, de la misma manera también el propio Sancho oscila entre sus excesos de sensatez y su introyección de la locura, entre la simplicidad y la complejidad. Sancho encarna lo más popular, terreno y limitado. Y aun así, queda metabolizado por las representaciones. Si hasta Sancho se transfigura, ¿quién no?

37. Por otro lado resultan sintomáticos los refranes de Sancho y el lugar que ocupan en este delirio de la representación. La manía refranera de Sancho ilustra su sensatez, vale decir, su apego a las lecciones que la experiencia acuña. ¿Qué es un refrán, sino la forma sintética y elocuente del aprendizaje de la experiencia, la cristalización de la repetición en metáfora, la forma en que las regularidades de la vida quedan registradas como leyes que luego nos dicen qué esperar, qué hacer, a qué atenernos, cómo responderán otros a los estímulos o las contingencias? Sancho el refranero adviene a la escena como portavoz de ese aprendizaje. Al revés de la fabulación quijotesca que niega la experiencia y quiere replicar la ficción en la realidad, el proverbio sancheano responde con la metáfora que sintetiza las regularidades de lo real, la voz de la experiencia que no se separa del mundo empírico sino que mantiene el vuelo moral a ras de piso, adherido al sentido de utilidad y a la precaución de la supervivencia. Fantasía y proverbio se encuentran en las antípodas, de la misma manera que el encuentro inicial entre Quijote y Sancho.

38. Sin embargo el efecto del proverbio no es unívoco en Sancho. Si el sentido del dicho es esclarecer, vale decir, destacar la regularidad para despejar las dudas o la apariencia de caos, Sancho al mismo tiempo esclarece y enreda la realidad con sus proverbios. Según el refrán venga o no al caso, puede iluminar la contingencia desde la ley (la regularidad formulada como un universal), o bien puede desdibujar la contingencia desde una ley que no viene al caso. Más aún, *el refrán es a Sancho lo que el encantamiento al Quijote*: con el encantamiento lo confuso se aclara, o lo claro se torna confuso, tal como el proverbio ilustra si es pertinente pero desconcierta si se usa fuera de contexto. El problema con Sancho es que su "quijotización" altera también su uso de los proverbios. Como el Quijote, en lugar de inducir desde la realidad el proverbio que resulta oportuno para la oca-

www.cepchile.cl

sión, comienza a tejer una dinámica de proverbios en su cabeza, sin considerar si vienen o no al caso según la contingencia. Se desata entonces una dialéctica autorreferente en la cabeza de Sancho, a imagen y semejanza de su amo, en que los proverbios son invocados fuera de contexto y sin relación con la realidad.

39. Refrán y encantamiento: el pensamiento ilumina lo real o bien lo disloca, lo sintetiza o bien lo desdobla, según la pertinencia del refrán o la lucidez del encantamiento. Refrán y encantamiento son modos de apertura del pensamiento hacia lo real y, al mismo tiempo, modos de invadir lo real por el pensamiento. Humanizan el mundo, lo subjetivizan. Pero mientras el refrán lo hace replicando la regularidad en sentencia, el encantamiento lo hace rompiendo la regularidad. El refrán consagra lo ordinario sintetizándolo; el encantamiento eleva lo ordinario a lo extraordinario. El primero condensa, el segundo encumbra. La representación opera a dos puntas, destilando regularidades o revirtiéndolas, reproyectando el mundo en la pantalla de la conciencia, o reinventando el mundo a partir del proyector de la conciencia. Sancho y Quijote, uno prosaico y el otro sublime, no pueden relacionarse con el mundo si no es representándolo. Ir y volver del relato al mundo, aunque en la aventura nadie salga ileso. Como repite Sancho, ir por lana y volver trasquilado.

Han pasado cuatro siglos de esta historia o juego de espejos, y seguimos leyendo el *Quijote*. Un poco porque inaugura la modernidad a la que pertenecemos en muchos de sus dilemas (encantos y desencantos, verdad y representación, realidad y relato, el sujeto como multitud o como multitud de textos). También seguimos leyendo el *Quijote* por clásico, y nos preguntamos si acaso no es clásico aquello que recurre como problemática independiente de su temporalidad, para regalarnos un pantallazo en que volvemos a vernos —como en pantalla— distintos a nosotros mismos, con otra coherencia que no sospechábamos, pero que descubrimos en la pantalla.

Leemos el *Quijote* por su universalidad y porque a través suyo se abre un género que otros retomarán en una prolongada reinvención del género mismo. Abrazamos su eterno retorno, nos consuela su inmortalidad respecto de nuestra propia mortalidad, nos tranquiliza su locura, puesto que descansamos de la nuestra. Algo nos redime en la lectura sin saber exactamente qué, algo nos brinda una segunda oportunidad sobre la tierra. □

www.cepchile.cl

DON QUIJOTE EN LA CUEVA DE MONTESINOS: UNA LECTURA DESENGAÑADA

Cristián Cisternas

En este ensayo se analiza el episodio de la Cueva de Montesinos, en la Segunda Parte del *Quijote*, como un lugar en que se cruzan distintas lecturas e interpretaciones. Se plantea este episodio desde las perspectivas del sueño, la distinción entre el mundo de las apariciones y los personajes encantados y el tópico barroco del desengaño. Se concluye que no es correcto hablar de una "locura" del Quijote a partir de este episodio, sino más bien de una capacidad imaginativa y creativa que le permite inventar, o suponer, toda la narración con propósitos burlescos o ingeniosos.

CRISTIÁN CISTERNAS AMPUERO. Académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Docente en la Universidad Nacional Andrés Bello. Candidato a doctor en literatura hispanoamericana y chilena.

Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen.
Son raros los que miran por dentro, y muchos los
que se pagan de lo aparente.
No basta tener razón con cara de malicia.
(Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*.)

Podríamos considerar el episodio entero de la Cueva de Montesinos (II parte, capítulos XXII-XXIII) como una prueba más de la locura de Don Quijote, condenado eternamente a ver el mundo a través de las sombras de su manía; o considerarlo como un ejercicio retórico y ensayo de erudición autorial, uno de los muchos que abundan en el *Quijote*, humoradas encubiertas a costa del lector[1]. O mejor, leerlo dentro de la gran tradición literaria que Cervantes, y con él todo el barroco español, hereda de la Antigüedad grecolatina. Finalmente, sería bueno estudiarlo dentro de la lógica avanzada de la Segunda Parte de la novela, cuando las fronteras entre la locura y la estupidez de Don Quijote y Sancho son cada vez más borrosas. Antes de tomar cualquiera de estas posibilidades (si no todas), hay que hacer una declaración de principios en relación con el cúmulo de lecturas cliché que rodea la obra de Cervantes. Primero, o se lee la novela como una simple parodia de las malas novelas de caballería, como novela humorística (que lo es), o se la lee seriamente, es decir, con la mirada atenta al predominio de lo tragicómico como legalidad de mundo. Segundo, o consideramos el motivo de la locura de Don Quijote como patología, en un sentido clínico, o incluso desde el sentido común, o la aproximamos a un complejo de ideas en que la enfermedad es metáfora de una respuesta del sujeto a una condición de mundo dada (la degradación). En lo personal, suscribiré la tesis de que Don Quijote y lo quijotesco se van constituyendo, a lo largo de las dos partes de la novela, como contenidos de un mundo configurado cada vez más ambiguamente, no con la ambigüedad romántica subjetiva, sino con esa particular tensión entre donaire y discreción, entre "las fantasmas"[2] y la carne que puede ser encantada, entre el arte de ingenio y el arte de inven-

[1] Hernán Lara Zavala advierte que Amancio Bolaño e Isla ha insinuado "que puede tratarse de una sátira político-social y una crítica acerba del favorito Duque de Lerma, y del místico e inepto Felipe III y su esposa." Véase Hernán Lara Zavala, *Las novelas en el Quijote* (México: UNAM, 1988), p. 120.

[2] El campo semántico de esta palabra se origina en "fantasía" (1220-50), del latín *phantasia*. Tomado del griego *phantasía* ídem, propiamente 'aparición, espectáculo, imagen' (derivado de *phantázo* 'yo me aparezco' y éste de *pháino* 'yo aparezco'). "Fantasma" (1220-50), del griego *phántasma* 'aparición', 'imagen', 'espectro'. Véase Juan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Vol. II (Madrid: Gredos, 1976), p. 488.

www.cepchile.cl

ción, que no son otra cosa que especies de la imaginación barroca tardía y del primer manierismo literario. Con ello quiero decir que en Cervantes (y quizás de manera genial y única) se miden los límites de un discurso que no podía aspirar a ser serio, pero que disponía de suficientes herramientas como para hacer estallar las categorías de estilo, género y pragmática.

Leer, efectivamente, al *Quijote* como novela, y como novela moderna, es algo que se ha hecho, y se sigue haciendo, y ello le hace bien a la institución literaria. En el caso específico del episodio de la Cueva de Montesinos, los diversos enfoques ensayados para su exégesis son sintomáticos de que Cervantes tocó un punto neurálgico. La locura de Don Quijote subvierte hasta al propio Sancho; su imaginación desborda los límites del romance y agrega detalles prosaicos en medio del espacio legendario; su distinción entre sueño y realidad anticipa un argumento cartesiano; su desengaño al salir de la cueva y de la visión representa el gesto barroco por excelencia y una continuidad con la tradición tópica de la dualidad de mundos y niveles de verdad que continúa angustiando al hombre contemporáneo. Entremos, pues, una vez más, a la eterna caverna de la buena literatura.

1. El paisaje barroco, la visión y el desengaño

La excursión de Don Quijote a la Cueva de Montesinos constituye una entrada al paisaje novelesco en aquello que tiene de barroco y multisignificativo. En este sentido, se asemeja bastante al largo episodio ambientado en la Sierra Morena (I parte, capítulos XXIII-XIX), espacio propicio para la aventura y encantado de soledad, "lugar inhabitable y escabroso":

> Reducíansele a la memoria los maravillosos acontecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes[3]. (Vol. I, p. 182.)

Don Quijote ingresa en esta geografía que, objetivamente, entrega las insinuaciones atmosféricas adecuadas para lo romancesco y, efectivamente, encuentra lo que venía a buscar. La descripción de la Cueva, propiamente tal, parece adelantarse al romance gótico, y abunda en determinaciones tenebristas que preparan el camino para el hundimiento en lo misterioso. Es una caverna "espantosa" llena de malezas, "cambroneras y cabrahígos" y habitada por cuervos, grajos y murciélagos, pájaros todos que se consideran de mal agüero. Debemos retener la caracterización de

[3] Utilizo la edición de Joaquín Casalduero (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

www.cepchile.cl

Don Quijote como "católico cristiano", que hace el narrador básico a la pasada, pues la opinión desacreditadora de Cide Hamete Benengeli, que se cierne sobre toda la aventura, entrará en directo conflicto con esta aseveración autorial:

> . . . y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante. (Vol. II, p. 159.)

No cabe duda de que Cide Hamete es un recurso distanciador y retórico que Cervantes usa para enmarcar su relato en la tradición de los manuscritos recuperados. El tajante juicio del autor moro se relativiza a sí mismo en el capítulo XXIV, al reconocer que Don Quijote no diría una mentira aunque lo asaetearan. Veremos que, aquí, lo que importa no es tanto decir la verdad o mentir, sino que "sin mentir, no decir todas las verdades" (Gracián). "No todas las verdades se pueden decir: unas porque me importan a mí, otras porque al otro" (Gracián, otra vez)[4]. La reticencia de Don Quijote se basa en la inefabilidad tópica de la visión y recuerda la reticencia de Dante frente al "Nobile castiello":

> . . . pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las cosas que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí te he contado, cuya verdad no admite réplica ni disputa. (Vol. I, pp. 169-170.)

La opinión de Cide Hamete sobre el carácter apócrifo del episodio es provisional; la ambigüedad y los aparentes disparates hay que atribuirlos a la naturaleza misma de la materia quijotesca: fabulosa, imposible de tener por falsa o verdadera, imposible de contrastar, en suma. La ambigüedad de mundo presente en esta parte de la obra se descarga sobre el lector y sobre su discreción; no es, ni con mucho, una ambigüedad escéptica, sino más bien liberadora. En palabras de Anthony J. Cascardi:

> Con la imaginación, así como con los sueños, Cervantes es inclusivo, más que exclusivo. Don Quijote nos muestra que el conocimiento no está limitado a estas experiencias, sino que radica más allá del alcance de la razón[5].

[4] Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Prólogo y edición de Emilio Blanco (Madrid: Editorial Debate, 2000), p. 106.

[5] Anthony J. Cascardi, "Cervantes and Descartes on the Dream Argument", en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume IV, Nº 2, Fall 1984. También este texto se puede consultar en el sitio web: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ La traducción es mía.

www.cepchile.cl

Así dadas las cosas, el receptor ideal del episodio de la caverna de Montesinos debería ser un lector avisado, nada de simple ni escéptico, más bien abierto a las sugerencias y asociaciones romancescas, pero también predispuesto para la maravilla y preparado para el donaire. Lector dotado hasta de cierta ingenuidad mitopoyética, pues el descenso de Don Quijote tiene las características de un abismarse mítico:

> Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú [Dulcinea] me favoreces no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe. (Vol. II, p. 160.)

El propio caballero está consciente de ello; las relaciones con la épica clásica han sido señaladas por numerosa crítica, especialmente en relación con el canto VI de *La Eneida* y el libro X de *La Odisea*.

El descenso penitente de don Quijote es, a la vez, *viaje* y *visión*, entendiendo la "Visio" y el "Somnium" tal como los define C. S. Lewis en su libro *La imagen del mundo*[6], es decir, dentro de la tradición que establece un momento para que el ojo avizor del héroe se recree en la contemplación de espectáculos edificantes. En cuanto a la duración del viaje, se despiertan reminiscencias cristológicas (tres días); en lo tocante a la visión, Don Quijote cumple con obtener de su descenso el beneficio que tanto Eneas como Odiseo obtienen, esto es, la profecía de una hazaña (o cuando menos, un buen auspicio):

> Luengos tiempos ha, valeroso caballero Don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra . . . hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. (Vol. II, p. 162.)

Semejante descenso está naturalizado por una serie de datos verosimilizadores, como la cuerda, la manera como el primo letrado y Sancho atan

[6] C. S. Lewis, *La imagen del mundo* (Barcelona: Península, 1997). Para Lewis, la *visión* era una tradición literaria estrechamente ligada a la imagen de mundo aristocrática del héroe, su ser noble o patricio que le permite contemplar al mundo desde una distancia que es, en el fondo, un nuevo plano de comprensión. La visión puede darse tanto en los arrebatos y ascensos (Lewis ejemplifica con el *Somnium Scipionis* de Cicerón) como en los descensos (Dante, *Comedia*). En medio de tantas subidas y bajadas, es obvio que el héroe saca algo de provecho, aun cuando la experiencia no sea radicalmente objetiva. Dice Lewis: "En una ocasión, Don Quijote y Sancho . . . se dejaron convencer de que estaban realizando la misma subida [al Cielo que Dante había hecho] (p. 18 del libro de Lewis). Ese dejarse convencer es clave para entender la imagen de mundo quijotesca.

www.cepchile.cl

a don Quijote, los esfuerzos ímprobos que éstos hacen para bajarlo y subirlo. Luego viene el curioso detalle del instante en que la soga pierde peso por espacio de varios minutos; es en este momento cuando lo extraño y misterioso del escenario barroco se hacen presentes como una realidad para Sancho y el estudiante. En medio de los escenificados ardides en que Don Quijote se mueve durante la Segunda Parte, el peligro y lo bizarro surgen de la cotidianidad y del paisaje agreste.

El descenso de Don Quijote está marcado por el apartamiento del mundo, el sueño (otro durmiente famoso: Dante Alighieri al cruzar la laguna Estigia) y el espabilamiento. La visión dice relación, por supuesto, con el paisaje descrito, bastante formulario y propio de la geografía subterránea de otros famosos descensos: *Nobile castiello*, anciano sabio y agorero, lugar ameno, etc. Pero habría que agregar que la visión del Quijote es "interactiva"; el Hidalgo interroga a Montesinos y lo confronta con la materia del romance (¿Dónde se había visto esto antes? Probablemente en los *Sueños* de Quevedo). El sueño es, por otro lado, el argumento retórico que introduce la ambigüedad barroca y la insistencia quijotesca en "las fantasmas", que se repite a lo largo de toda la obra. Son precisamente "las fantasmas" el argumento verosimilizador a que recurren Sancho y el Hidalgo para explicar los extraños sucesos de la venta que debía ser castillo. Es frente a "las fantasmas" (apariencias) que Don Quijote no tiene poder alguno; y todos los esfuerzos del Hidalgo irán encaminados a refutar la visión como "fantasma", es decir, como aquello que aparece frente a la fantasía. La distinción quijotesca encuentra un resquicio al llevar la narración al tema de los encantados. Merlín, Durandarte y las damas doloridas son seres corporales, pero encantados; el recurso al encantamiento, fácil y ambiguo, permite descartar el equívoco manteniendo el tono maravilloso.

El anciano (Montesinos), los Campos Elíseos (el lugar ameno), el castillo transparente (Apocalipsis), son elementos que se articulan entre sí para dar al episodio de la Cueva el carácter de aventura verdadera (en el sentido de disparatada, pero verosímil) para Don Quijote. Por esta vez, lo prosaico y lo rutinario no irrumpen contra la voluntad del Hidalgo, sino como parte de la mixtura imaginaria del propio caballero; la disquisición sobre las necesidades de los encantados, sobre la belleza algo marchita de Doña Belerma y su extraña menopausia, mueve a la risa, pero familiariza y vuelve entrañable, es decir, homogéneo con el mundo del Quijote, lo que de otro modo sería mera materia romancesca. Don Quijote, como narrador, demuestra en este episodio el ingenio y la discreción de que hace gala en los discursos de la Edad de Oro y de las Armas y las Letras. Es él quien introduce los discursos directos de Montesinos y Durandarte, y quien describe

www.cepchile.cl

la aparición de la Señora Belerma; el extrañamiento en la descripción de esta dama y de sus dueñas es compartido por Montesinos al comentar el estado ambiguo del héroe Durandarte:

> Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos . . . Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando, como si estuviese vivo? (Vol. II, p. 163.)

De manera que no comparto la opinión de Hernán Lara Zavala, quien atribuye a Cervantes (autor real) la perspectiva humorística de la descripción de la Señora Belerma, pues si se afirma que "Cervantes la desmitifica a los ojos de Don Quijote, que se la describe a Sancho con perturbador cuidado y meticulosidad", se pasa por alto el hecho de que es Don Quijote el enunciador del discurso, y quien, en suma, realiza la desmitificación del personaje romancesco[7]. Por supuesto que Don Quijote, como personaje ficticio, se debe a su creador histórico y real, pero, dentro del juego de cajas chinas que constituyen las narraciones y discursos de los personajes dentro de la novela, es el Hidalgo quien se extraña de la aparición ajada de las mujeres y de las necesidades económicas de los encantados. Es él quien incorpora la mentira de Sancho al mundo imaginario y quien concuerda con el extrañamiento del propio Montesinos.

La actitud de Sancho, las sentidas bendiciones que le arroja a su amo mientras éste desciende, evocan una despedida solemne. La preocupación de los amigos es real, y el enterramiento en vida del Quijote no puede ser fingido; por eso Sancho "lloraba amargamente". Desde la perspectiva de la relación entre amo y escudero, todo el episodio de la caverna es una prueba de fuego para su amistad. Sancho se desengaña de la discreción de Don Quijote, y éste de la inteligencia de aquél:

> ¡Válate Dios por señor! Y ¿es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas como aquí ha dicho, diga que ha visto los disparates imposibles que cuenta de la cueva de Montesinos? (Vol. II, p. 175.)
>
> Como te conozco, Sancho —respondió Don Quijote—, no hago caso de tus palabras . . . Como me quieres bien, Sancho, hablas desa manera . . . y como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles. (Vol. II, p. 169.)

[7] Hernán Lara Zavala, *Las novelas en el Quijote*, *op. cit*., p. 127.

www.cepchile.cl

El afloramiento del Hidalgo, en estado comatoso, presenta características inequívocas de siesta y largo sueño por falta de oxígeno. Haya sido pesadilla o visión lo que más adelante relatará, las palabras de Don Quijote son sorprendentes y fuerzan una relectura del episodio. El descenso no ha sido experiencia infernal, sino esclarecedora:

> Pero no respondía palabra Don Quijote, y sacándole del todo, vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido. Tendiéronle en el suelo y desliáronle, y, con todo esto, no despertaba. Pero tanto le volvieron y revolvieron, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara; y mirando a una y otra parte, como espantado, dijo:
> —Dios os lo perdone, amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto y pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo. (Vol. II, p. 160.)

Convengamos en que el descenso, lejos de poner al Quijote en riesgo de perder su alma, o de quedarse para siempre en el inframundo (peligros que desvelaban sobremanera a Dante), ha sido experiencia deleitosa:

> —¿Infierno le llamáis? —dijo Don Quijote—. Pues no le llaméis ansí, porque no lo merece, como luego veréis. (Vol. II, p. 160.)

El conocimiento que provee el descenso es de orden platónico, y refuerza el sentimiento de desengaño propio del tópico barroco. El mundo de la vigilia, comparado con el de la visión, es sombra y sueño, a la vez que la contemplación aporta un éxtasis que saca al sujeto del mundo real y lo transporta a una región en que no existe el tiempo. Pero también el desengaño tópico aparece connotado por la inutilidad del conocimiento erudito, la vanidad del dato y su acumulación en volúmenes descartables; la presencia del "primo licenciado" refuerza esta consideración; el propio Don Quijote había declarado en el capítulo anterior:

> . . . hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas, que después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria. (Vol. II, p. 158.)

Y luego es el propio Quijote quien expresa sus dudas frente a la aceptación del *Suplemento a Virgilio Polidoro*:

www.cepchile.cl

> . . . querría yo saber, ya que Dios le haga merced de que se le dé licencia para imprimir esos sus libros (que lo dudo), a quién piensa dirigirlos. (Vol. II, p. 171.)

Recordemos que el primo licenciado se encuentra entusiasmadísimo con la historia del Hidalgo, pues le permite:

> . . . entender la antigüedad de los naipes, que, por lo menos, ya se usaban en tiempo del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte . . . y haber sabido con certidumbre el nacimiento del rio Guadiana, hasta ahora ignorado de las gentes. (Vol. II, p. 171.)

El empleo de la experiencia vivida para llenar páginas de un almanaque representa una situación de degradación comparable a la decadencia de los encantados en el inframundo. La narración de Don Quijote, extremadamente creativa, a la vez que formularia, es desaprovechada por partida doble: por un lado, Sancho, con su escepticismo de sujeto simple y sandio; por otro lado, el primo licenciado, con su obsesión positivista por el dato. Tanto uno como el otro cometen, por decirlo así, un error de "lectura": Sancho rechaza el *collage* narrativo de su amo, quien refunde las mentirillas del escudero con sus propios delirios; el licenciado hace una recepción literal de la historia, sin percibir los donaires e ingenios con que el Hidalgo ha sazonado su relato. En opinión de Cascardi:

> [El primo] ha mal empleado el sueño de Don Quijote, asumiendo que es real y verdadero, comparable al mundo de la realidad, de la historia, la geografía, de esos reinos factuales. Él asume que no hay diferencia entre el sueño y la realidad, cuando, en verdad, son completamente diferentes; ambos son, literalmente, incomparables[8].

Comoquiera que, como ha observado Lara Zavala, la imagen del primo sea una sátira contra cierto personaje histórico, la incomprensión de su magro auditorio debe desengañar aún más al caballero andante. La falta de oídos para el relato maravilloso (y en ambas partes de la novela de Cervantes abundan orejas dispuestas a escuchar una buena historia) es otro signo de la decadencia de los tiempos. La degradación del corazón de Durandarte, amojamado como "carne momia", y de la belleza de las dueñas; la legalidad

[8] Anthony J. Cascardi, "Cervantes and Descartes on the Dream Argument", *op. cit*. La traducción es mía.

www.cepchile.cl

financiera operando plenamente incluso en el medio de los encantados, son indicios de la universalidad de un sistema que ha llevado al mundo a un estado ruinoso. Entre burlas y veras, Don Quijote es interrogado sobre las necesidades, fisiológicas y pecuniarias, de los personajes legendarios, sólo para satisfacer la curiosidad específica del erudito y del simple. El hecho de que el héroe mismo haya incluido dentro de su repertorio de perfecciones el deseo de ser banquero para socorrer a su dama, resulta significativo para entender la degradación del mundo:

> —Decid, amiga mía, a vuesa señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar [un banquero] para remediarlos. (Vol. II, p. 169.)

2. "Las fantasmas" versus los encantados en la imaginación creadora de Don Quijote

La visión de Don Quijote junto con su narración lo acreditan como sustentador de un punto de vista en el que predominan la discreción y el ingenio, más que la locura o el delirio. La capacidad de poner en suspenso la verdad del romance y de abrirse a la verosimilitud de las prosaicas cuitas de los encantados, es una metáfora de la ambigüedad creativa del propio Cervantes. Este punto ha sido observado por la crítica:

> La originalidad creativa del artista barroco incluye en sí a las categorías de magia, desdoblamientos, juegos, etc. Resulta entonces que, la gran realidad del relato de Cervantes (el mundo ficcional), se encuentra habitado por ficciones encubiertas (parodias), y la sutileza que de ellas emerge se apodera de todo el referente: se vuelve realidad (ficción)[9].

¿Imaginó Don Quijote una burla mayúscula para sus amigos, y luego se quedó dormido? ¿Realmente soñó y después elaboró de manera oral su historia, para desconcierto de sus oyentes?

La comicidad del mundo quijotesco no es la deformación satírica, ni el grotesco amargo. Más bien, es el ingenio aplicado a costas de la simplicidad o la excentricidad. Para esta actitud, el vocabulario de la novela reserva el concepto de "donaire". El donaire es la capacidad de reírse del mundo amenazante, salir del paso frente a los ataques de los chuscos o de los

[9] María Gracia Núñez, "Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del Quijote", en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/cervante.html

www.cepchile.cl

importunos con otro disparate aún más grande. Dorotea y Don Fernando dicen donaires con discreción siguiendo los argumentos del Quijote; discreción (Gracián) es saber condescender a la mala intención del Vellido o Galalón taimado y a la simplicidad del sandio sin dejar de usar las herramientas de la visión dialéctica del mundo barroco. Dorotea, como mujer discreta, condesciende frente a Don Quijote y Sancho sin dejar de ser la doncella doliente real, pero interpretando su papel de doncella menesterosa; Marcela argumenta dialécticamente el relativismo del amor con la misma persuasión que emplea Don Quijote para sostener la visión de su fantasía. Todo el relato del descenso quijotesco no es sino un ejemplo sublimado del donaire de Don Quijote. Una lúcida locura, literatura.

Pero, también, el descenso a la Cueva de Montesinos ha sido considerado, con justa razón, el episodio central de la Segunda Parte. En palabras de Menéndez Pidal, es aquí donde Don Quijote, librado a su fantasía, puede desplegar esa inventiva que tempranamente lo impulsó a tomar la pluma. Su experiencia no es falsable, no hay testigos que lo contradigan, y la articulación tragicómica de su relato, punteado por las observaciones absurdas del primo, presenta una coherencia digna del ingenio barroco, que repara en la degradación del mundo y la proyecta como una escena en que el intelecto, en su libre juego, puede compensar a través de la fantasía las falencias de la realidad[10]. La degradación del corazón y de la hermosura de las mujeres nobles, la aparición de la legalidad financiera, la erudición inútil —el primo parece estar construido sobre las objeciones de Séneca a las erudiciones ociosas—, son reorganizadas como una visión esperanzadora, un compuesto de dislate y razón, que da continuidad al romance sobre el Guadiana y el destino de los caballeros andantes. Insistimos: la capacidad mitopoyética del Quijote brilla aquí como relato que suspende el ánimo y maravilla a sus oyentes; la mezcla de lo grotesco (el corazón amojamado) con lo sublime (las profecías de Montesinos) van construyendo una trampa en la que el sentido común queda inmovilizado; Sancho, sin poder reconocer la ingeniosa parodia de su amo, siente que le están tomando el pelo. El despliegue de ingenio del Hidalgo es digno de su discreción. En palabras de Mark van Doren: "Lo que dice que ha visto deja atónito a Sancho, no sólo por contener tantas de las maravillas de las antiguas novelas, sino porque se trata principalmente de una visión de Dulcinea que no corresponde a la descripción habitual de Don Quijote, sino a la de la mismísima aldeana que Sancho le enseñó en el Toboso. Está encantada, desde luego, como Sancho sabía que su señor pensaba. Sancho ha caído en sus propias redes y tendrá que

[10] Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega* (Madrid: Espasa Calpe, 1958), 5ª edición.

www.cepchile.cl

soportarlo toda su vida. Ahora él ha sido engañado, y por un hombre que si está tan loco como piensa la gente, no sería capaz, ni mucho menos, de gastar esa broma"[11].

Así como la locura no le impide a Cardenio hilvanar de manera amena su historia, por lo menos hasta el punto en que Don Quijote lo interrumpe, así las cuitas reales de Dorotea no le impiden improvisar una historia caballeresca para interpelar al Don Quijote. Con la diferencia de que ni ella ni Cardenio son poseedores totales de sus historias, pues no saben cómo han de terminar: sólo Don Quijote posee la libre fantasía para combinar romances y materia novelesca en inesperado consorcio.

Sabemos que Don Quijote es elocuente y que habla mejor que muchos caballeros andantes del pasado, librescos o no. La narración que Alonso Quijano hace de su descenso y estadía en la Cueva reúne materias diversas: desde el romance a la tosca y grotesca descripción de Sancho, pasando por la pura invención. La incorporación de la doncella de Dulcinea, imaginada por Sancho, haciendo cabriolas arriba de una mula, recuerda las zapatetas y cabriolas del propio Quijote en Sierra Morena. Los actos ridículos o inmotivados lastiman la dignidad del caballero, pero, en un extremo de coherencia, certifican la seriedad de su penitencia. Así también, la visión extravagante de la Cueva de Montesinos ¿no refuerza la capacidad fabuladora del caballero, potencia ficcionalizadora sin límites? Pues en el mundo real, lo sublime es escaso y cuando aparece, siempre está mezclado con algo bajo o ridículo. El relato del Quijote humaniza y realiza los personajes del romancero; verosimiliza lo inverosímil, de manera que la sospechosa presencia de "las fantasmas" es desplazada por la realidad más concreta de los "encantados". Esta operación sólo puede ser realizada por la discreción y el ingenio. Interactuando con los encantados, habiendo sido él mismo víctima de encantamientos y azotado por manos pegadas a cuerpos de fantasmas, Don Quijote declara la guerra a las apariencias y trata, en lo posible, de familiarizar a los encantados; sólo el lenguaje creador puede producir una realidad en la que lo maravilloso (pie forzado de la novela de caballería) conviva armoniosamente con lo prosaico y rutinario. Lo verosímil de todo el relato del Quijote es la categoría estética más alta de toda la literatura, y uno de los grandes momentos de la novela. Concuerdo plenamente con María Gracia Núñez:

> La retórica aristotélica de la que Cervantes se sirvió, le enseñó a igualar lo posible a lo verosímil, y a oponerlo totalmente

[11] Mark Van Doren, *La profesión de Don Quijote* (México: FCE, 1962), pp. 65-66.

www.cepchile.cl

> a lo inverosímil, asuntos que no tenían nada que ver con la verdad o falsedad de lo acontecido. Asimismo el concepto de verosimilitud se extiende además al efecto que produce sobre el espectador el plano ideal que la novela propone, porque justamente Aristóteles llamaba verosímil a lo que el espectador prestará su asentimiento después de haber ingresado en la lógica de la obra de arte. El lector del Quijote debe jugar a creerse lo narrado, y percibir simultáneamente que el objeto representado está estructurado de manera tal que puede ser tomado como si fuera real, y por lo tanto creíble, aunque no guarde analogía con seres o acciones que existieron objetivamente[12].

Para nuestra sensibilidad postmoderna, escéptica pero no desengañada, los juegos formales del Quijote nos suenan a ficción dentro de la ficción. Pero, manteniendo un mínimo de respeto por el horizonte temporal que nos separa del siglo XVII, habría que reconocer que los juegos formales de los personajes quijotescos no obedecen a la necesidad de novedad y transgresión propia de nuestra época de silicón. El donaire ingenioso, la burla incluso, hacen soportable el mundo porque descansan sobre un pacto de inteligencia apuntado hacia el propio, discreto lector; a ese lector, muy real para la época y nada de teorético, van encaminadas las ambigüedades del relato. Cito nuevamente a María Gracia Núñez:

> Es así que podemos observar que el autor juega con la verosimilitud de los personajes y también con la verosimilitud referida al lector. Por ejemplo, mientras Cervantes proporciona datos aparentemente contradictorios, pregunta acerca de si se trata de un sueño o de una invención lo acontecido dentro de la cueva, el lector deberá averiguar si es cierto o no, lo que le sucede a don Quijote dentro de la Cueva de Montesinos. Con lo cual el autor está afirmando que la verdad artística es difícil de resolver . . .

Parecería que el Cervantes autorial se desdobla en Cide Hamete, autor verdadero pero afecto de sospechas y pruritos de autenticidad, al relativizar la materia quijotesca y suspender, al mismo tiempo, el juicio definitivo sobre materia tan controversial:

> . . . considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio

[12] María Gracia Núñez, "Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del Quijote", *op. cit*.

www.cepchile.cl

> tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más. (Vol. II, p. 170.)

Vemos que el dato verosimilizador decisivo, para el autor morisco, es la imposibilidad de inventar tamaña historia en unas cuantas horas; pero si asumimos que el Quijote conoce al revés y al derecho las obras que ha leído, entonces todo el relato no es sino una fácil improvisación, indicio del estro creativo de alguien que, antes de tomar la espada, pensó seriamente en tomar la pluma.

3. El argumento sobre el sueño: tópico barroco

Así como la visión implica un vínculo, aunque ligero, con la tradición medieval y heroica, el ejercicio de la observación ingeniosa y su inevitable desembocar en el donaire nos acercan peligrosamente a una visión desengañada de mundo. La discreción, al separar lo sublime de lo cotidiano, lo vulgar de lo eminente, nos revela el dualismo apariencia-realidad que tan caro resulta para el espíritu barroco. Como lo expresa el desengañado autor del epígrafe que encabeza este ensayo, son pocos los que se atreven a mirar por dentro al mundo; hay que descender a las cosas que están ahí, solicitando nuestra curiosidad con su fama, pues "no basta tener razón con cara de malicia" (lo que hacen a menudo las criaturas simples o cómodas como Sancho). Luego el descenso material del Quijote es metáfora de este descenso a las cosas, o bien, de su descenso a la materia ambigua del lugar común, el romance. Atreverse a ver "el mundo por de dentro", según la frase de Quevedo (*Sueños*), es también empresa heroica, si bien más propia del heroísmo mediocre que ya empieza a asomar en la novela moderna; aunque no haya un peligro real en el antro de Montesinos, Don Quijote sí enfrenta un riesgo actual y seguro: confrontar sus propios fantasmas.

> Y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos y vi que no dormía sino que realmente estaba despierto; con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo

www.cepchile.cl

> mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora. (Vol. II, p. 160.)

La crítica ha señalado la semejanza de este pasaje con el argumento cartesiano para plantear y refutar la duda en el sueño como un posible contraste a la vigilia. Sin embargo, hay que insistir en que el Quijote recurre al argumento fantasmático dentro del sueño, en un gesto de coherencia con la novela de caballería y con su propia experiencia; no hay que olvidar que las fantasmas pueden tener consistencia e incluso hacerse sentir.

De acuerdo con Anthony J. Cascardi:

> El sueño de Don Quijote en la Cueva de Montesinos sugiere una comparación con el argumento de Descartes sobre el soñar, presente en las *Meditaciones*. En realidad, Cervantes y Descartes parecen decir cosas muy similares sobre el sueño[13].

El argumento cartesiano se encuentra en la "Primera meditación", y dice relación con la autoconciencia corporal como una forma engañosa de diferenciar el sueño de la vigilia:

> ¡Cuántas veces no me ha sucedido de noche soñar que me hallaba en este sitio, que estaba vestido, que me encontraba junto al fuego, aunque yaciera desnudo en mi lecho! En este momento me parece que no miro este papel con ojos dormidos, que esta cabeza que muevo no está adormecida . . .[14]

Así como Descartes imagina tocarse, Don Quijote se tantea para saber si está despierto. Puede estar engañado, pero sigue siendo el mismo; no es una "fantasma" en tierra de apariencias; es un sujeto en un mundo de gentes encantadas. En otra parte de la novela, Don Quijote vuelve al argumento de la corporalidad, para refutar las afirmaciones del Caballero del Bosque sobre un falso Quijote, humillado y vencido:

> Por otra parte, veo con los ojos y toco con las manos no ser posible ser el mesmo, si ya no fuese que como él tiene muchos enemigos encantadores (especialmente uno que de ordi-

[13] Anthony J. Cascardi, "Cervantes and Descartes on the Dream Argument", *op. cit*. La traducción es mía.

[14] Renato Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Selección, glosas y notas de Juan de Dios Vial Larraín (Santiago: Ed. Universitaria, 1974), p. 16.

www.cepchile.cl

> nario le persigue), no haya alguno de ellos tomado su figura para dejarse vencer . . . (Vol. II, p. 96.)

El recurso del encantador enemigo es asimilable al "diablito" de Descartes, especie de genio propedéutico que el filósofo usa para separar la posibilidad del engaño de la naturaleza de Dios:

> Supondré, pues, que existe, no por cierto un verdadero Dios, que es la fuente soberana de verdad, sino cierto genio maligno, tan astuto y engañador como poderoso, que ha empleado toda su habilidad en engañarme[15].

La organicidad de la argumentación del Hidalgo representa la continuidad de la experiencia y la lucidez de la imaginación creadora. La fantasía, puesta al servicio del deleite y el gusto estéticos, admite la presencia del engaño en plena vigilia, por obra de encantadores. Estos encantadores, malentendidos por el escéptico sentido común del Cura y el Barbero, lejos de cerrar la puerta a lo verosímil, la despejan hacia un mundo de posibilidades que alimentan y sostienen la fantasía, única forma de sobrevivir en el mundo prosaico de los arrieros y Maritornes.

Por lo menos en otra memorable ocasión, Don Quijote argumenta lo verosímil fantasioso de la novela de caballería frente a lo útil y agradable de la estética renacentista. Respondiendo a las objeciones del Canónigo (I parte, capítulo XLIX), el Hidalgo hace suponer, por medio de la narración, una aventura completa del Caballero del Lago. Sobre este pasaje, Cascardi opina:

> Los críticos (de Don Quijote), insisten, sin embargo, en interpretar situaciones como ésta como si fueran predicciones y no suposiciones. Insisten en juzgarlas como posibles, imposibles, probables o improbables. Se equivocan, porque una suposición simplemente nos pide considerar ciertas circunstancias, proyectando una situación, sin compararla con la realidad[16].

El juicio maravillado, que suspende las categorías de lo probable e improbable, además de experimentar la admiración estética, obtiene un mejoramiento moral de índole muy diferente a la purificación aristotélica de las pasiones:

---

[15] Renato Descartes, ibídem, p. 12.

[16] Anthony J. Cascardi, "Cervantes and Descartes on the Dream Argument", *op. cit*. La traducción es mía.

www.cepchile.cl

> Vuestra merced . . . lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. (Vol. I, pp. 445-446.)

El recurso al argumento del sueño está respaldado por la presencia del tópico. Lejos de ser una débil prueba para diferenciar la realidad de la fantasía onírica, representa, como señala Cascardi, la continuidad del sujeto quijotesco en ambos mundos, el de la visión y el de la narración. Si la vida es sueño, entonces despertar de éste a la vigilia es ver al mundo tal cual es. Don Quijote no ha dormido por tres días, por lo tanto su estado de lucidez se ha acrecentado; por otro lado, es el Caballero Durandarte quien no despierta, y que habla en sueños palabras de una discreción dudosa. Por lo tanto, es el modelo original el que se ha degradado, frente al modelo quijotesco, que no puede sino salir fortalecido de su experiencia inframundana. Insistiremos en que la noción de apariencia y realidad, de sueño versus vigilia, ha sido trastocada o desplazada varias veces en el relato, hacia la distinción entre "las fantasmas" y el mundo de las personas de carne y hueso. Las fantasmas, apariencias, aunque figuren en un sueño, tienen la consistencia que el soñador le atribuye. Los encantados, por contrario, pueden padecer necesidades materiales y enojosas, pueden ser enjaulados y manteados. El mundo encantado es el mundo en que puede actuar el Quijote, aunque sea para que le den palos.

El descenso de Don Quijote a la Cueva de Montesinos es un acto liberador. Su fantasía se desata y alcanza, en su relato, cotas de amenidad equivalentes a sus mejores momentos en la venta que imaginaba ser castillo. La fantasía creadora denuncia "las fantasmas" y reconoce la legalidad de los encantados allí donde aparece. Suspendido el juicio de Cide Hamete, solamente el narrador básico puede sancionar la mezcla de locura, donaire y fantasía como estado lamentable del sujeto. Sin embargo, el narrador refuerza, cuando puede, esta ambigüedad en el lector, para colocarlo en la posición trascendente de dudar y maravillarse frente a la diversidad del mundo:

> Desde el principio de su aventura, el lector de Cervantes posee, simplemente, un punto de vista más abarcador que la situación soñada de Descartes. En cierto sentido, el lector de Don Quijote se encuentra en la posición de conocimiento trascendental que el alter-ego meditativo de Descartes lucha por alcanzar[17].

[17] Anthony J. Cascardi, "Cervantes and Descartes on the Dream Argument", *op. cit*. La traducción es mía.

www.cepchile.cl

Conclusiones

Atravesando comarcas llenas de pastores y caballeros disfrazados, de rebuznadores, de mozos de mulas cantantes y de titiriteros, Don Quijote debe mantener su identidad frente a la dispersión de roles y papeles en el gran teatro del mundo. El desengaño de contemplar la degradación de los modelos y de constatar la fugacidad de los deleites y la abundancia de estupidez, requiere un núcleo de persistencia subjetiva que mucho se asemeja a la locura. Concluye Cascardi:

> Sus sensaciones lo llevaron a una conclusión sobre la identidad personal, o sobre la realidad; el argumento podría ser usado como una buena evidencia de la continuidad del ego a través del tiempo, pues la autoconciencia es una función de la memoria (lo que Hobbes llamó *discurso mental*), pero no una evidencia del estado de vigilia[18].

Para el hombre del siglo XVII, el desengaño era la conclusión inevitable de la caída de los antifaces. En la venta de marras, cayeron muchas caretas y se desataron muchos nudos; en los campos de La Mancha, muchos caballeros supuestos y escuderos improvisados fueron apaleados y avergonzados. Sólo Don Quijote sigue siendo él mismo. Y en el momento final de la solemne abjuración, el desengaño del Quijote es el doloroso reconocimiento del hombre quien, no pudiendo ya vivir, tampoco puede imaginar.

> Negar la imaginación, o limitarla para circunscribir la experiencia humana dentro de los límites de lo "posible" o lo "probable", es restringir una capacidad humana innata de manera incierta. Lo que Cervantes busca es la defensa de la imaginación que no sacrifique la distinción entre imaginación y realidad . . . Cervantes se esfuerza en mostrar a sus lectores que reconocer y aceptar nuestros sueños no nos limita nuestra capacidad de conocer, que ambas no son mutuamente excluyentes, que ambas son, de alguna manera, posibles[19].

La contienda interpretativa levantada por la obra de Cervantes representa uno de los puntos importantes de la teorización sobre la novela que se ha venido haciendo desde el siglo XIX. Héroe decadente, libresco, man-

[18] Anthony J. Cascardi, "Cervantes and Descartes on the Dream Argument", *op. cit*. La traducción es mía.

[19] Anthony J. Cascardi, ibídem. La traducción es mía.

www.cepchile.cl

chado, moderno, su trayectoria vital no se puede medir con los criterios del romanticismo del siglo XIX y el pragmatismo utilitarista del siglo XX. Cuando Carla Cordua reconoce que Don Quijote "tiene un desdén hacia la realidad que nadie empeñado en un verdadero proyecto de vida puede tener"[20], acierta al diagnosticar el mal de que padece el menguado caballero, pues éste es mal del siglo y ecuménico. Es la enfermedad del desengaño. Hay que reconocer aquí que, como afirma Milan Kundera, el mal que aqueja al Hidalgo no es físico ni mental, sino metafísico:

> Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el Universo y su orden de valores . . . Don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste . . . apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo[21].

Sería un desacierto hermenéutico suponer que sólo Don Quijote está mal y que el resto del mundo y su ambigüedad están bien, o que, dicho de otro modo, es señal de locura tratar de entender esa ambigüedad y tratar de restituir un orden (en este caso, *una* orden, la de Caballería). Pues, si Don Quijote ha pasado de la lectura a la práctica, ello es un caso límite de desengaño frente a la intransitividad del acto de leer, y no un simple rapto de locura. Más aún, también es un ejemplo de la barrera insalvable que la comparación del modelo estético con el mundo real (referencial) levanta instantáneamente.

Todo verdadero lector siente desengaño al dejar el libro que nos suspende y maravilla y que acabamos de leer; momento de pérdida en que quisiéramos suplantar, o cuando menos enriquecer nuestra realidad con los personajes de ficción. La imaginación creadora de Don Quijote trató de salvar ese obstáculo anulando el peso de la prosaica vida propia (y por lo tanto, de su propio proyecto vital, gloriosamente malgastado) con la búsqueda de la perfección estética literaria en un mundo imperfecto. Es maravillosa la percepción que Kundera tiene de la legalidad de mundo cervantina:

> Comprender, con Cervantes, el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incor-

[20] Carla Cordua, *Luces oblicuas* (Santiago: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello-Editorial Cuarto Propio, 1997), p. 210.

[21] Milan Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1987), p. 16.

www.cepchile.cl

> poradas a los egos imaginarios llamados personajes), poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto, exige una fuerza igualmente notable[22].

No sorprende, por lo tanto, que la legalidad de mundo novelesca sea tragicómica. Y que la locura sea el diagnóstico del complejo de Don Quijote. Tragicómicas son las burlas que los personajes cuerdos hacen de Alonso Quijano, pues harto asimétrico es el burlarse de alguien que vive y obra en un mundo de mediatizaciones estéticas; tragicómico es discutir sobre las manías del Hidalgo, como si efectivamente Don Quijote fuera el único ser que se ha vuelto loco en el universo, real o literario. Si la enfermedad es una respuesta del sujeto a las contradicciones entre su organismo y el medio, y entre el pacto social y su propia subjetividad, entonces habría que aprender, de una vez por todas, la lección que el caso de Alonso Quijano nos entrega: suspender el juicio frente al mundo autocontradictorio; desatar la imaginación contra "las fantasmas" que la desacreditan; vengarnos de los toscos burladores con el donaire de nuestras imaginaciones. Como concluye Cascardi:

> La narración de Don Quijote sobre el Caballero del Lago es imposible de excluir como falsa; siendo simple suposición, no hay evidencia posible que pueda valer en contra de ella, pero es igualmente imposible verificarla como verdadera. La réplica ejemplar de Don Quijote a sus críticos muestra que la situación imaginada o supuesta no representa un desafío al conocimiento, o a la ciencia del conocimiento que ellos profesan, sino que simplemente existen términos para los cuales los asuntos de la epistemología son irrelevantes. Aquí, el problema no es que Don Quijote confunda la realidad con la imaginación, sino que haya una asimetría entre él y sus críticos, un punto de incongruencia entre su mundo y el de ellos; ambos están, como diríamos, en papeles opuestos del cuento[23].

¿Cuál sería, pues, una lectura desengañada del Quijote en este siglo XXI de formalita y de malos alquitranes? Simplemente, reconocer que, con todo y nuestras teorías multitudinarias y globalizantes, jamás llegaremos a los extremos de coherencia y discreción a que llegó el personaje inmortal de Cervantes. Ni en nuestras lecturas, ni en nuestras vidas. □

[22] M. Kundera, *El arte de la novela, op. cit*., p. 17.

[23] Anthony J. Cascardi, "Cervantes and Descartes on the Dream Argument", *op. cit*. La traducción es mía.

www.cepchile.cl

QUIJOTADAS

Arturo Fontaine T.

A partir de un comentario de la aventura del ataque a los rebaños de ovejas y al retablo de títeres de maese Pedro, se examina la forma en que don Quijote, con tenacidad y cómica y asombrosa necesidad de coherencia, se da maña para salvar su utopía caballeresca ante hechos que, a primera vista, la contravienen. La utopía se demuestra irrefutable. La locura de don Quijote consiste en que lee libros de ficción como si fuesen libros de historia y desde ellos inventa su proyecto. La distinción entre los conceptos de ficción y de historia, entre lo imaginado y lo real, es un supuesto de la comicidad de la novela. Cervantes ironiza los trucos metanarrativos de los libros de caballerías en los que el autor se presentaba como editor de manuscritos encontrados y comparaba versiones dispares de los mismos acontecimientos. La realidad cobra su venganza porque don Quijote no es omnipotente. La realidad no es un espejo de nuestros deseos. Pero en el fracaso actúa con la grandeza moral que admira en los

ARTURO FONTAINE TALAVERA. Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile. M. A. y M. Phil. en Filosofía, Columbia University. Director del Centro de Estudios Públicos. Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile. Autor de los libros *Nueva York* (poesía) (Editorial Universitaria, 1976); *Poemas Hablados* (poesía) (Francisco Zegers, Editor, 1986); *Tu Nombre en Vano* (poesía) (Editorial Universitaria, 1995); *Oír su Voz* (novela) (reeditado por Alfaguara, 2003) y *Cuando Éramos Inmortales* (novela) (Editorial Alfaguara, 1988).

caballeros andantes. La utopía se abandona, y sin embargo, a pesar de todo, hay en ella un fondo ético que rescatar. La vivacidad de la conversación, sus múltiples cambios de tono y puntos de vista, la ironía y la risa en medio de la amistad de don Quijote y Sancho sobreviven a las derrotas y son, quizás, lo más entrañable de la novela. En su desengaño, don Quijote abandona con entereza lo que creyó ser y ante la muerte dedica sus últimos momentos a favorecer a quienes le son próximos. La movida final de Cervantes: el personaje de ficción se sale de la ficción y regresa a la dura belleza de lo real, mientras el lector huye de la realidad y quisiera envolverse en la ficción.

1. Ataque a los rebaños*

"¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando". Es tanta la convicción de don Quijote en este episodio del capítulo XVIII de la Primera Parte, que Sancho llega a dudar y pregunta "¿qué hemos de hacer nosotros?". A lo que don Quijote responde según el código de los caballeros andantes: "Favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos" (I, Cap. XVIII, p. 189). Don Quijote y su escudero suben a lo alto de "una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejércitos, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista" (I, Cap. XVIII, p. 190)[1]. La nube de polvo esconde de Sancho —y del lector— los ejércitos que don Quijote "con voz levantada" comienza a describir.

"Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de Plata; el otro de las ramas de las flores de oro . . . es el temido Micocolembo, gran duque de Quirocia; el otro de los miembros giganteos, que está a su derecha, es el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias, que viene armado de aquel cuero de serpiente y tiene por escudo una puerta, que según es fama es una de las del templo que derribó Sansón cuando con su muerte se vengó de sus enemigos. Pero vuelve los ojos a estotra parte y verás delante y en la

* Algunos aspectos planteados en este artículo aparecieron en mi columna del diario *El Mercurio* de Santiago, sección "Artes y Letras".

[1] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998). En adelante los números romanos "I" y "II" se refieren a la Primera y Segunda Parte, luego se indica el capítulo y las páginas entre paréntesis, que se refieren a esta edición.

www.cepchile.cl

frente destotro ejército al siempre vencedor y jamás vencido Timonel de Carcajona" (I, Cap. XVIII, pp. 190 y 191).

Los meros nombres que inventa Cervantes son divertidos. Ya Clemencín celebraba "la feliz formación de nombres ridículos" del novelista dando, entre otros ejemplos, el del gigante Caraculiambro, la ínsula Malindrania y don Parapilipómenon de las Tres Estrellas[2]. Cervantes exagera y vuelve cómicos los nombres que los autores de las novelas de caballerías empleaban en serio buscando el efecto de lo exótico y remoto. Por ejemplo, en el Amadís de Gaula se lee: "Rey . . . yo desafío a ti y a todos tus vasallos y amigos de parte de Famongomadán, el jayán del Lago Ferviente, y de Cartadaque, el jayán de la Montaña Defendida, y de Madanfabul, su cuñado, el jayán de la Torre Bermeja, y por don Cadragante, su hermano del rey Abiés de Irlanda, y por Arcalaús el Encantador"[3].

Todo esto puesto en boca de don Quijote nos hace reír. Lo cómico es una dimensión de la vida irreductible a otras. Se cuela interrumpiendo de manera inesperada la rutina de nuestro día. Aparece en cualquier momento, incluso en los más solemnes, como un duende no invitado. Lo cómico no depende de lo verdadero y no obstante es revelador. Y un chiste cruel puede ser moralmente condenable sin dejar de ser divertido. Lo cómico adopta distintas formas. Peter Berger habla de un humor benigno, del humor como consolación, del humor como ingenio (en Oscar Wilde, por ejemplo), del humor como arma en la sátira, en fin, del humor como signo del más allá[4]. Lo cómico en la novela de Cervantes es su mirada. La misma historia de don Quijote y Sancho pudo haber sido escrita en tono dramático. En la tragedia el personaje queda atrapado. El sentido del humor implica un cambio de perspectiva que permite salirse de la situación, liberarse de ella y verla desde afuera. La buena carcajada en cierta forma nos salva.

El gigantesco Brandabarbarán de Boliche trae como escudo una puerta del templo que echó abajo Sansón… El ataque al rebaño de ovejas es una de las aventuras paradigmáticas de la novela. Según Martínez Bonati "sintetiza prodigiosamente el periplo de todo el libro"[5]. La parodia del estilo de los libros de caballería resulta graciosísima, aunque el lector jamás haya

[2] Diego Clemencín, "Comentarios al 'Quijote'", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Ediciones Castilla, encuadernación especial de Alfredo Ortells Ferris, 1967), p. 1166, nota 9 al capítulo XVIII de la Primera Parte.

[3] García Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (Madrid: Cátedra 1996), tomo I, p. 764.

[4] Peter Berger, *Redeeming Laughter* (Berlin y New York: Walter de Gruyter, 1997). (Mi traducción.)

[5] Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela* (Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995), p. 117.

www.cepchile.cl

hojeado ejemplar alguno de aquellos benditos libros. El mismo estilo que imita y que el personaje hace vívido nos lo está diciendo. Como ha señalado Cascardi: "los diferentes tipos de habla entran al mundo del *Quijote* como expresiones (*utterances*), *i.e*. como actos de habla (*speech acts*), y no simplemente como otros 'objetos' más que Cervantes intentara retratar"[6]. El habla de cada personaje en la novela de Cervantes acarrea un mundo propio, es una forma de ser y de actuar. Esto es particularmente significativo en el caso de don Quijote en cuya habla se entrevera la imitación de los libros de caballerías. Y cuando ello ocurre la situación adquiere un carácter escénico. En don Quijote la palabra es ya acción.

Uno imagina de inmediato cómo han de ser y qué admira en esos héroes don Quijote. "Como el carácter de lo heroico", escribe Ortega, "estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico"[7]. Don Quijote es voluntad y es proyecto: "Yo sé quién soy . . . y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce pares de Francia" (I, Cap. V, p. 73). Según don Quijote "se instituyó la orden de los caballeros andantes para defender las doncellas, amparar a las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros . . ." (I, Cap. XI, p. 123). Admira un mundo épico en el que un solo individuo es capaz de restablecer la justicia, un mundo sublimado por la fantasía que se expresa en un lenguaje recargado, exagerado y arcaizante. A la vez, Cervantes ha intuido en esos sueños algo ancestral y poderoso que duerme siempre en el alma humana. De alguna manera es el ideal del hombre libre —tanto don Quijote al abandonar el palacio de los duques como Sancho al renunciar al gobierno de la ínsula invocan la libertad— que, como ya dije, se enfrenta solo, como individuo, a las injusticias institucionales que rigen en el mundo. El modelo, con mil variantes, por cierto, sigue resonando en los héroes de westerns como "The man who shot Liberty Valence" de John Ford, en Sherlock Holmes de Conan Doyle, el agente 007 de Fleming o en las hazañas de Batman. Y como en algunos de ellos —James Bond, el agente 007, es un caso notorio— los caballeros andantes enamoran mujeres muy bellas que se les entregan con rapidez, pasión y fuera del rito matrimonial. De don Galaor, por ejemplo, se

[6] Anthony J. Cascardi, "Don Quixote and the Invention of the Novel", en Anthony J. Cascardi, *The Cambridge Companion to Cervantes* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 62. (Mi traducción.)

[7] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* [primera edición: 1914] (Madrid: Cátedra, 2001), pp. 237-238.

www.cepchile.cl

cuenta, según don Quijote, "que fue más que demasiadamente rijoso" (II, Cap. II, p. 644) y el canónigo de Toledo opina que estos libros "son en las hazañas increíbles; en los amores lascivos" (I, Cap. XLVII, p. 549). Aunque también se da el caso del amante fiel que supera todas las pruebas, como Amadís. Dice sobre el caballero andante don Quijote: "¿Qué doncella no se le aficionó y se le entregó rendida, a todo su talante y voluntad?" (I, Cap. XLV, p. 529). Resulta fácil identificar el blanco de la comedia de Cervantes, porque como prototipo no ha desaparecido del todo.

¿Por qué el ideal del caballero andante permanece transformándose? ¿Qué fibra hay ahí? Creo que el caballero andante, más allá de las exageraciones y las absurdas faltas de realismo que ironiza Cervantes, representa de una manera intensa y extremada la libertad humana ante el poder del instinto de supervivencia individual. Amadís siempre está listo para poner en peligro su vida. Lo que da dignidad y honra es esa capacidad de arriesgarlo todo de cara a la muerte. Tal vez sea propiamente humano el comportarse como si no cualquier manera de vivir valiera la pena. El ser humano puede escoger la muerte antes que doblegarse y perder su forma de vida. "Por la libertad", dice don Quijote a Sancho, "así como por la honra se debe y puede aventurar la vida" (II, Cap. LVIII, p. 1094). Gracias a ese "aventurar la vida" el ser humano consigue ser reconocido y reconocerse como tal. "El honor", escribe Hegel, "combate únicamente para hacerse reconocer, para garantir la inviolabilidad del individuo"[8].

Don Quijote quisiera mimetizarse con el mundo de los libros de caballerías, lo que, por no ser posible, resulta cómico. El humor de la novela depende del contraste entre la visión de mundo de don Quijote y la que tienen, en general, los demás personajes. Lo cómico siempre supone una incongruencia. El narrador les confiere su confianza a ellos —y no a don Quijote—, lo que se transmite al lector desde las primeras páginas y hasta el penúltimo capítulo.

"No se trata de alucinación sino de interpretación", dice Edwin Williamson: "don Quijote no se guía por el criterio de los sentidos sino por la autoridad de los libros . . . Ahí donde no encuentre rasgos caballerescos, verá la realidad como otro cualquiera"[9]. Auerbach subraya el hecho de que

[8] G. W. F. Hegel, *Estética*, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos (Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1988), tomo I, p. 229. Hay elementos de la célebre dialéctica del amo y el esclavo que plantea Hegel en la *Fenomenología del espíritu* que pueden dar cuenta de la significación que tiene el desafío y la justa caballeresca.

[9] Edwin Williamson, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Volumen Complementario, Lecturas (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998), p. 55.

www.cepchile.cl

"cordura y locura aparecen claramente diferenciadas en él (don Quijote), al revés de lo que ocurre en los personajes de Shakespeare, en los locos del romanticismo y en las películas de Chaplin."[10]. Don Quijote era "tan cortés y tan amigo de dar gusto a todos", dice el narrador, que antes que el Caballero del Verde Gabán le pregunte nada, le dice: "Esta figura que vuesa merced en mí ha visto, por ser tan nueva y tan fuera de las que comúnmente se usan, no me maravillaría yo de que le hubiese maravillado" (II, Cap. XVI, p. 752). Por supuesto, el Caballero del Verde Gabán, ante la explicación de que quiere "resucitar la ya muerta caballería andante", lo tiene por mentecato. Pero la sabiduría con que luego le habla de la educación de los hijos que "son pedazos de las entrañas de sus padres, y así se han de querer, o buenos o malos que sean", deja al caballero del Verde Gabán admirado y tanto que fue perdiendo "la opinión que con él tenía de ser mentecato" (II, Cap. XVI, p. 759). Pero un momento después divisa una carreta y ya está encajándose a toda prisa el yelmo en la cabeza aplastando los requesones que Sancho ha guardado adentro, lo que le hace creer que se le derriten los sesos —situación que hace al lector soltar la carcajada— y obliga, entonces, a que se detenga la carreta en la que vienen dos leones enjaulados. Ordena, contra la opinión y los consejos de todos, que le abran la jaula: "¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos y a tales horas? . . . Apeaos, buen hombre, y echadme esas bestias fuera, que en mitad de esta campaña les haré conocer quién es don Quijote de la Mancha" (II, Cap. XVII, p. 762). Abierta la jaula, el narrador nos hace ver y sentir la presencia del león. Es una de las mejores descripciones de Cervantes: "Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula donde venía echado y tender la garra y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro". Don Quijote siguió impasible aguardando al león que "sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brazas". Armado de escudo y espada, el caballero esperó el ataque. Pero el león le volvió las espaldas, "le enseñó las traseras partes" y se echó en la jaula (II, Cap. XVII, p. 766). En este magnífico episodio triunfa la valentía de don Quijote, quien ha pasado violentamente de la sensatez a la intrepidez más loca.

Según Clemencín el modelo de la descripción de los ya señalados ejércitos no ha de buscarse en el catálogo de las naves que hace Homero en *La Ilíada* ni en *La Envida* sino en los propios libros de caballerías, tales como *El caballero del Febo* y *Palmerín de Inglaterra*. Pero a su juicio, el

[10] Erich Auerbach, *Mimesis* [edición original, 1942], traducción de I. Villanueva y E. Ímaz (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), p. 326.

www.cepchile.cl

modelo más cercano se encuentra en el libro cuarto de *Amadís de Gaula*, donde se presentan los ejércitos del Emperador de Roma y del Rey Pelión de Gaula[11]. Riquer sugiere que también hay aquí una sátira a "ciertos pasajes del libro tercero de la *Arcadia* de Lope de Vega"[12].

Sancho, que a pesar de todo, admira la sabiduría y buena intención de su señor, está oyendo a don Quijote "colgado de sus palabras" y, continúa el relato, "de cuando en cuando volvía la cabeza a ver si veía los caballeros y gigantes que su amo nombraba". Pero no los descubre y dice: "A lo menos yo no veo a ninguno". Don Quijote se extraña: "¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?" Sancho responde: "No oigo otra cosa . . . sino muchos balidos de ovejas y carneros" (I, Cap. XVIII, p. 193).

La situación ya está lista para una quijotada[13]. "[Q]ue todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos" (I, Cap. XXI, p. 224.) El conflicto típico surge del contraste entre la construcción utópica y voluntarista de don Quijote y la realidad que la desmiente. La comicidad de la quijotada surge de este choque.

Casi siempre don Quijote termina en el suelo. Es el porrazo clásico del payaso, del *clown*, de Chaplin que de repente toca inesperadamente un rasgo de humanidad profunda y conmueve. Es el aterrizaje forzado que nos arranca de las alturas y nos devuelve al polvo que somos y en el que nos convertiremos. "La gracia del humor", dice Rodríguez, "consiste en que no se toma en serio, está siempre saltando sobre sí mismo. En el humor se vacila, no sabemos si estamos hablando en serio o en broma, no sabemos si es sí o es no. Siempre en ese borde. Y quizás gracias al humor descubrimos que de verdad no somos ni tan buenos ni tan malos, que podemos ser un poco pícaros sin ser malvados, y eso nos provoca una inesperada y extraor-

[11] Diego Clemencín, *op. cit.,* nota 43 al capítulo XVIII de la Primera Parte.

[12] Martín de Riquer*, Para leer a Cervantes* (Barcelona: El Acantilado, 2003), pp. 154-155: "Aquel del yelmo de oro, con la sierpe por divisa y la lanza de invencible peso, casi igualada a la antena de una nave, es el britano Arturo . . ." A mi juicio, el texto que cita Riquer es el más cercano.

[13] Howard Mancing ha hecho un excelente análisis de la estructura típica de la aventura del *Quijote*. Me interesa en lo que sigue subrayar el esquema epistemológico que subyace a la estructura y, a mi juicio, le da sentido. Ver Howard Mancing, *The Chivalric World of Don Quijote* (Columbia y London: University of Missouri Press, 1982), pp. 112-118. La aventura más representativa resulta ser, en su análisis, la de los molinos de viento. Sin embargo, en mi opinión, el final de la aventura del ataque a los rebaños tiene todavía más variaciones, gracia y sutileza, lo que da una idea más fiel de la complejidad de la novela y de la relación entre sus protagonistas.

www.cepchile.cl

dinaria alegría; la de conformarnos con lo que somos y, para hablar en serio, la de aprender a amar nuestro destino"[14].

En este caso, el episodio —junto a los libros de caballerías— evoca además la locura de Ayax. En la tragedia de Sófocles enloquece y ataca a un rebaño de ovejas creyendo que se venga de Ulises y sus soldados. Ayax, claro, terminará suicidándose.

"El miedo que tienes", le replica don Quijote, "te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temes, retírate a una parte y déjame solo, que solo basto a dar la victoria a la parte a la quien yo diere mi ayuda". Ante la refutación, don Quijote responde justificando la visión de Sancho como un engendro del miedo. Y satisfecho con esta explicación "puso las espuelas a Rocinante y, puesta la lanza en el ristre, bajó la costezuela como un rayo". Sancho le grita que se vuelva, "que son carneros y ovejas las que va a embestir. Vuélvase, ¡desdichado del padre que lo engendró! ¿Qué locura es esta?" Pero don Quijote va gritando: "¡Ea, caballeros, los que seguís y militáis debajo de las banderas del valeroso emperador Pentapolín del Arremengado Brazo, seguidme todos! ¡Veréis cuán fácilmente le doy venganza de su enemigo Alifanfarón de la Trapobana!" (I, Cap. XVIII, p. 194). Como ocurre a menudo con don Quijote, lo cómico surge de la "disonancia entre su estilo y su destinatario"[15].

Don Quijote "se entró por medio del escuadrón de las ovejas y comenzó a lanceallas con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a sus mortales enemigos". Los pastores le gritan y al ver que el caballero no se detiene sacan sus hondas "y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño". Cuando Sancho se acerca a su señor, que yace en tierra con tres o cuatro dientes y muelas de menos, le pregunta: "¿No le decía yo, señor don Quijote, que se volviese, que los que iba a acometer no eran ejércitos, sino manadas de carneros?" (I, Cap. XVIII, p. 195).

¿Cómo puede sostener don Quijote su visión de las cosas ante una evidencia que la desmiente de modo tan palmario? Antes acudió a la explicación del miedo de Sancho. Ahora, acude como explicación a un encantamiento. Esto ocurrió por primera vez en el capítulo VII de la Primera Parte.

[14] Intervención de Ernesto Rodríguez, en Arturo Fontaine y Ernesto Rodríguez, "El sentido del humor como virtud", *Estudios Públicos* Nº 88 (primavera, 2002), Santiago, Centro de Estudios Públicos.

[15] A. J. Close, *Cervantes' Don Quixote* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p. 61. (Mi traducción.)

www.cepchile.cl

Cuando el cura y el barbero le hacen tapiar la pieza donde guarda sus libros, les advierten al Ama y a la sobrina "que dijesen que un encantador se los había llevado". De modo que quienes inventan el recurso a los encantamientos son el cura y el barbero. La sobrina le dice que el encantador montado en una sierpe se llamaba "el sabio Muñatón". Don Quijote discurre que ha de ser Frestón, "sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza" (I, Cap. VII, p. 90). Clemencín señala que Fristón era un encantador del libro *Belianís de Grecia*. En este lance, derrotado por los pastores que han huido con sus rebaños y siete ovejas muertas —daño real causado por la quijotada—, le dice a Sancho: "Como eso puede desparecer y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo. Sábete, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar desta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas" (I, Cap. XVIII; p. 195). El hecho resistente a la construcción utópica queda así disuelto en virtud de recursos contenidos en el mismo paradigma caballeresco. Lo mismo sucede después del ataque a los molinos de viento. Cuando Sancho le recuerda que él le advirtió "que no eran sino molinos de viento", don Quijote le responde: "aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos para quitarme la gloria de su vencimiento" (I, Cap. VIII, p. 96).

Vale la pena examinar con cuidado la forma en que don Quijote construye y reconstruye epistemológicamente su *imago mundi* y lidia con la experiencia recalcitrante. Buena parte de la ironía de la novela se basa en esto. "Cervantes se sirvió literalmente, y una y otra vez, del hecho de ser interpretables en forma distinta las cosas que contemplamos" y "se lanzó a organizar una visión de *su mundo* fundada en *pareceres*"[16]. Entre broma y broma, Cervantes revela algo acerca de cómo fundamos y enmendamos nuestra visión de la realidad y qué caracteriza al enfoque utópico. Ambos personajes ven una nube de polvo. Don Quijote colige que está atestada de guerreros, "cuajada de un copiosísimo ejército". Clemencín cree que se trata de un error de imprenta y que Cervantes quiso escribir "causada". No piensa lo mismo Rico, para quien ese "cuajada" equivale a "henchida", y busca parodiar las descripciones de los ejércitos de los libros de caballería[17]. Don

[16] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona-Madrid: Editorial Noguer, 1972), pp. 84 y 85.

[17] Diego Clemencín, *op. cit.,* p. 1166, nota 7 al capítulo XVIII de la Primera Parte. Francisco Rico mantiene el término "cuajada" en su edición citada en nota 1, tomo I, Cap. XVIII, p. 188, nota 14 en el mismo capítulo.

www.cepchile.cl

Quijote oye ruidos y concluye que se trata de caballos y trompetas y atambores. Sancho interpreta esos mismos sonidos como balidos de ovejas y carneros. Don Quijote admite este hecho recalcitrante a su cosmovisión, pero encuentra una explicación que le permita conservar su paradigma interpretativo. Sancho está asustado y "uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son". Después del combate Sancho confronta a don Quijote. Lo sucedido demuestra claramente que el paradigma de don Quijote es falso. Pero don Quijote no está obligado a abandonar su utopía caballeresca. Su visión aún puede salvarse. Hay una manera de acomodar esta experiencia que *prima facie* comprueba que su teoría es falsa: ". . . eso puede desparecer y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo". Y este acomodo —el recurso a los encantadores— muestra la enorme fortaleza y ductilidad de su *imago mundi*.

En esta aventura los enfoques de don Quijote y de Sancho son inconmensurables[18]. En principio ningún hecho es capaz por sí solo de refutar a don Quijote. Todo hecho significativo y no trivial se percibe entremezclado con una teoría o interpretación. Es al interior de un paradigma[19] que se pueden hacer valer experiencias que refutan aspectos o implicancias de él. Pero el paradigma mismo, como tal, no se demuestra falso en base a un hecho que lo contraviene. Lo que ello suscita es una revisión y reinterpretación que modifica y conserva la visión caballeresca[20]. Ejemplo característico de estas enmiendas es la bacía que don Quijote interpreta como yelmo pero que, como parece bacía, don Quijote cree haber sido transformado en bacía por un herrero a pedido de alguien que ignoraba su valor (I, Cap. XXI, pp. 224-226). Sancho lo llamará "baciyelmo" (I, Cap. XLIIII, p. 520).

---

[18] Uso el término en el sentido que le dan Isaiah Berlin, en "The Originality of Maquiavelli", publicado por primera vez en 1953 y luego en *Against the Current* (Londres: The Hogarth Press, 1979), y Paul Feyerabend en *Against Method* (Londres: Verso, 1975). Acerca del tema de la inconmensurabilidad de visiones ético-culturales en Isaiah Berlin, ver John Gray, *Berlin* (Londres: Fontana Press, 1995).

[19] El uso del término viene de Thomas Kuhn, aunque aquí se lo emplea con mayor amplitud. Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1962).

[20] Quizás el salvataje de su enfoque que plantea don Quijote ejemplifique, hasta cierto punto, la tesis de Pierre Duhem referida a la ciencia, en *La Théorie Physique. Son objet. Sa structure* (París: Marcel Riviére, 1914, reimpreso por Vrin, 2000), y reformulada y ampliada por W. V. Quine, por ejemplo, en "Two Dogmas of Empiricism", incluido en su *From a Logical Point of View* (Harvard: Harvard University Press, 1961), entre otras obras suyas. Se trata de la imposibilidad de un *experimentum crucis*, es decir, de que un hecho recalcitrante puro y aislado pueda obligarnos sin más a dar por falsa una teoría. El *dictum* de Quine es que "las teorías enfrentan al tribunal de la experiencia como un todo".

www.cepchile.cl

Pero el asunto de don Quijote va muy allá. Su interpretación utópica del mundo es inmune a cualquier intento de refutación empírica. El expediente de los sabios encantadores hace que su visión sea invulnerable[21]. La contrapartida es que tampoco don Quijote puede ofrecer pruebas de la verdad de su paradigma, salvo su manera de leer los libros de caballerías. No puede convencer con argumentos. Pero su visión sí puede persuadir con la fuerza de su propia convicción, con el ejemplo de su vida. Y, en algún grado, es lo que le ocurre a ese Sancho "quijotizado" del final.

Así y todo, don Quijote invita a Sancho a ensayar una comprobación empírica de su visión de mundo: "Si no, haz una cosa, Sancho, por mi vida, porque te desengañes y veas ser verdad lo que te digo: sube en tu asno y síguelos bonitamente y verás como, en alejándose de aquí algún poco, se vuelven en su ser primero y, dejando de ser carneros, son hombres hechos y derechos como yo te los pinté primero" (I, Cap. XVIII, p. 195). El esfuerzo de don Quijote por ser fiel a su manera de ver es tan extremo que el lector se asombra. Lo que causa admiración es su voluntad de coherencia, su lealtad a lo que cree, su resignación ante el fracaso que, sin embargo, no lo doblega. Hay en don Quijote, a pesar de los pesares, y en medio del ridículo, un individuo solo que enfrenta a un mundo hostil, que persiste sin desmayo y con fuerza moral sobrehumana y, en esa medida, tiene pasta de héroe. La caída no lo ha hecho perder su convicción y se muestra seguro y dispuesto a someter a prueba su tesis.

Pero Cervantes no deja las cosas así, da una nueva vuelta de tuerca. Sigue diciendo don Quijote: "Pero no vayas agora, que he menester tu favor y ayuda: llégate a mí y mira cuántas muelas y dientes me faltan, que me parece que no me ha quedado ninguno en la boca" (I, Cap. XVIII, p. 195). Aquí surge "la indibujable sonrisa de Cervantes", para usar la acertada expresión de Martínez Bonati[22]. ¿Significa esto que don Quijote propone a Sancho que compruebe la veracidad de su visión, pero le pide luego que no la lleve a cabo porque sospecha que el resultado del experimento será negativo? ¿Hay una pizca de temor a otra refutación en don Quijote? ¿O, por el contrario, está tan de buena fe y seguro de lo que cree que le parece que las comprobaciones pueden postergarse? En esta novela el arte de Cervantes nos deja siempre con una pregunta.

Don Quijote, que entre tanto ha vomitado a Sancho y recibido el vómito de asco de Sancho sobre él, con una mano sujetándose los dientes

[21] En conceptos popperianos el enfoque de don Quijote sería no falseable y, por tanto, al ser irrefutable no podría proporcionar conocimiento. Se trataría de una teoría propiamente "metafísica" en su concepción peyorativa del término.

[22] Félix Martínez Bonati, *op. cit*., p. 119.

www.cepchile.cl

que le quedan, toma la rienda a Rocinante y se acerca a Sancho que está apoyado en su asno, "con la mano en la mejilla a guisa de hombre pensativo". Y viéndolo tan entristecido le dijo: "Sábete, Sancho, que no es un hombre más que otro, si no hace más que otro. Todas estas borrascas que nos suceden son señales de que presto ha de serenarse el tiempo y han de sucedernos bien las cosas" (I, Cap. XVIII, p. 196). En la adversidad don Quijote se agranda y reflexiona aceptando el dolor y el sacrificio como lo haría un caballero andante. "Así que no debes acongojarte por las desgracias que a mí me suceden, pues no te cabe parte de ellas". Esto último sí que no lo puede aceptar Sancho. El humor de Cervantes cambia rápido el clima. "¿Cómo no? . . . Por ventura el que ayer mantearon ¿era otro que el hijo de mi padre? Y las alforjas que hoy me faltan . . ." Esto le gusta poco a don Quijote. Pasa bruscamente de las alturas de la meditación consoladora a la urgente exigencia de las tripas: "Dese modo, no tenemos qué comer hoy". Sancho replica con manifiesta ironía: "Eso fuera . . . cuando faltaran por estos prados las yerbas que vuestra merced dice que conoce, con que suelen suplir semejantes faltas los tan malaventurados andantes caballeros como vuestra merced es" (I, Cap. XVIII, p. 197). Don Quijote y Sancho han intercambiado papeles. Madariaga enfatiza esta idea de la "interinfluencia lenta y segura" entre don Quijote y Sancho, la "Sanchificación del Quijote" y la "Quijotización de Sancho", que es a su juicio, "el mayor encanto y el más hondo acierto del libro"[23].

Algunas páginas antes, en el capítulo X de la Primera Parte, don Quijote ha dicho a Sancho que "es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano". Y luego: "No digo yo, Sancho . . . que sea forzoso a los caballeros andantes no comer otra cosa sino esas frutas que dices, sino que su más ordinario sustento debía de ser de ellas y de algunas yerbas que hallaban por los campos, que ellos conocían, y que yo también conozco". Sancho le contesta con ironía escéptica: "algún día será menester usar de ese conocimiento" (I, Cap. X, pp. 117-118). Pero ahora don Quijote no quiere acordarse de ello. Tiene hambre y no hay más: "Con todo eso . . . tomara yo ahora más aína un cuartal de pan o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscóride, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna" (I, Cap. XVIII, p. 197). Es cómico ver a don Quijote súbitamente "sanchificado".

[23] Salvador de Madariaga, *Guía del lector del "Quijote"* [primera edición: 1926] (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972), p. 127.

www.cepchile.cl

Esto de incorporar en la literatura la vida corriente con todas sus necesidades le gustaba a Cervantes —o al menos al cura en la novela como se ve en el escrutinio de los libros: ". . . Por su estilo", dice el cura acerca de *Tirante el Blanco*, "es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento . . ." (I, Cap. VI, p. 83). Close sostiene que esta "visión integral era el don de la comedia según Cervantes"[24].

Don Quijote parafrasea el evangelio: ". . . Dios, que es proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar . . . pues no falta a los mosquitos del aire ni a los gusanillos de la tierra". Sancho comenta que parece más predicador que caballero andante. Pero don Quijote le contesta que hubo en el pasado caballeros andantes capaces de hacer "un sermón o plática en mitad de un campo real" como si fueran graduados por la Universidad de París, lo que confirma, añade, que "nunca la lanza embotó la pluma, ni la pluma la espada" (I, Cap. XVIII, p. 197). Y vuelve a la cuestión de las muelas perdidas: "Atiéntame con el dedo y mira bien cuántos dientes y muelas me faltan".

De esta manera, con un don Quijote que ha perdido con dolor varias muelas y reflexivo —"te hago saber, Sancho, que . . . en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante"— y harto hambreado se va cerrando este episodio que termina en el instante en que Sancho "quiso entretenelle y divertille diciéndole alguna cosa, y entre otras que le dijo fue lo que se dirá en el siguiente capítulo" (I, Cap. XVIII, p. 198). La amistad, la conversación y la risa de caballero y escudero sobreviven a la derrota.

Cuando don Quijote se encuentra con los cabreros convida a Sancho a sentarse con él a comer y a beber pasando por alto desigualdades sociales: "quiero que aquí a mi lado y en compañía de esta gente te sientes, y que seas una mesma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere; porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala". Sancho, claro, no se deja halagar por ello y le dice que mejor convierta esa merced en "otras cosas que me sean de más cómodo y provecho" (I, Cap. XI, pp. 119-120). Don Quijote lo toma del brazo y lo fuerza a sentarse con ellos.

En verdad, en los libros de caballería no hay nada que se parezca a las ingeniosas y variadas conversaciones que inventa Cervantes y, en particular, a las de don Quijote y Sancho. El sabor y vivacidad de la novela están aquí. En esta amistad don Quijote y Sancho se vuelven entrañables. Las

[24] A. J. Close, *op. cit.*, 1990, p. 41.

www.cepchile.cl

relaciones de Amadís con su escudero Gandalín carecen de interés. El propio don Quijote le comenta a Sancho que "jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo" (I. Cap. XX, p. 221). Cuando don Quijote le ordena a Sancho que no le hable, no puede tolerarlo y a poco andar le dice: "querer vuesa merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida" (I, Cap. XXV, p. 271). Cervantes muestra la fuerza de esta amistad en el contraste de sus vidas, por ejemplo, cuando en la Segunda Parte, Sancho se va a su ínsula y don Quijote queda solo y melancólico en el castillo. Se le corren "dos docenas de puntos de una media que quedó hecha una celosía". Después "se recostó pensativo y pesaroso, así de la falta que Sancho le hacía como de la irreparable desgracia de sus medias, a quien tomara los puntos aunque fuera con seda de otra color, que es una de las mayores señales de miseria que un hidalgo puede dar" (II, Cap. XLIIII, pp. 984 y 985). Sancho es gobernador y él, pobre. En el discurso de las letras y las armas, don Quijote ha dicho: "quien es pobre no tiene cosa buena" (I, Cap. XXXVII, p. 444). Ha habido antes un instante, cuando Sancho acaba de recibir la ínsula, en que asoma en don Quijote un sí es no es de envidia contra la que lucha. "Yo, que en mi buena suerte te tenía librada la paga de tus servicios, me veo en los principios de aventajarme; y tú, antes de tiempo, contra la ley del razonable de discurso te ves premiado de tus deseos" (I, Cap. XVII, p. 969). Pero en definitiva, ese sentimiento incipiente quedará absorbido por la amistad que une a estos dos compañeros de aventuras. Más adelante, habiendo Sancho renunciado al gobierno de la ínsula, se lee: "y vamos a acompañar a Sancho, que entre alegre y triste venía caminando sobre el rucio a buscar a su amo, cuya compañía le agradaba más que ser gobernador de todas las ínsulas del mundo" (II, Cap. LIIII, p. 1068).

En muchos momentos don Quijote se ríe con ganas y el lector con él. "Rióse don Quijote del donaire de Sancho" (I, Cap. XIX, p. 206). Otras Sancho ríe de don Quijote: "¿De qué te ríes, Sancho?" (I, Cap. XXI, p. 225). Y cuando descubren que lo que los amenazaba y espantaba durante la noche eran nada más que "seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban", en la Primera Parte, se ríen ambos de sí mismos y contagiándose el uno con el otro: "Miró don Quijote a Sancho, y viole que tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melancolía tanto con él, que a la vista de Sancho pudiese dejar de reírse; y como vio Sancho que su amo había comenzado, soltó la presa, de manera que tuvo necesidad de

www.cepchile.cl

apretarse las ijadas con los puños por no reventar riendo" (I, Cap. XX, p. 219). Cervantes se las arregla para sorprender al lector y variar rápida y constantemente la situación. En este episodio —a diferencia de lo que el lector que lo vio embestir a los molinos de viento espera— don Quijote reconoce que la maquinaria es lo que es y se ríe de su engaño, de sí mismo se ríe, y como vemos se ríe a carcajadas con Sancho. Pero Sancho un instante después se burla de don Quijote, don Quijote se enoja y lo golpea. Luego, le pide perdón: "y perdona lo pasado". Doctor Johnson: "Friendship is an affair that needs constant repair".

¿Y qué le cuenta, entonces, Sancho después del ataque a las ovejas? No intenta sacar a don Quijote de su mundo utópico. Por el contrario, razona con él, al hilo de lo que dicen los libros de caballerías. Le sigue la cuerda. Y propone otra explicación de los fracasos: "Paréceme, señor mío, que todas estas desventuras que estos días nos han sucedido sin duda alguna han sido pena del pecado cometido por vuestra merced contra la orden de su caballería, no habiendo cumplido el juramento que hizo de no comer pan a manteles ni con la reina folgar" (I, Cap. XIX, p. 199). Es claro para el lector que Sancho le está tomando el pelo. Sancho da muestras aquí de su socarronería. Anticipa la conducta corriente de los personajes de la Segunda Parte, que le fabrican a don Quijote un mundo a su medida. El caso extremo serán las burlas que inventan los ociosos duques. El mismo Sancho, antes que los duques, engaña a don Quijote. En el episodio de Dulcinea encantada los papeles se invierten[25]. Don Quijote ve a una labradora y Sancho, en cambio, le describe con el exagerado estilo de los libros de caballerías a una bella y elegante princesa. Entonces don Quijote, se arrodilla ante la Dulcinea que no ve, y le habla con la elegancia de un caballero andante a la mujer de sus sueños. Después le comenta a Sancho que "no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea (según tú dices, que a mí me pareció borrica), me dio un olor de ajos crudos que me encalabrinó y atosigó el alma" (II, Cap. X, p. 709). Es una de las escenas más extraordinarias de toda la novela. Pero Cervantes se las arregla para que el humor y la risa del lector sean ambivalentes. El lector se ríe y sonríe y goza con la situación absurda, pero a la vez quisiera que las

[25] Ver Erich Auerbach, *op. cit*., p. 316 y siguientes.

www.cepchile.cl

cosas le resultaran a don Quijote, quisiera que se ajustaran a su descabellada visión caballeresca. No porque crea en ella sino porque le ha tomado cariño a don Quijote y le duele ver la utopía en que cree y por la que lucha desmentida siempre.

2. Ataque al retablo de maese Pedro

"Puestos, pues todos, cuanto había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir . . ." (II, Cap. XXVI, p. 846). Nuestros personajes están a punto de asistir a una presentación del teatro de títeres de maese Pedro. En el *Quijote* de Avellaneda, capítulo XXVII, hay un episodio análogo. Don Quijote interrumpe allí un ensayo de una obra de Lope de Vega[26]. Don Quijote interviene varias veces el relato del narrador o trujamán ya sea por motivos estéticos —para que evite digresiones y no use expresiones afectadas— como para corregir errores de hecho: los moros no usan campanas sino atabales (II, Cap. XXVI, pp. 848-850).

La historia trata, se nos dice al inicio del capítulo XXVI de la Segunda Parte, de "la libertad que dio el señor don Gaiferos a sus esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de los moros, en la ciudad de Sansueña". Vemos que Doña Melisendra "se descuelga del balcón para ponerse en las ancas del caballo de su buen esposo." Pero los moros los descubren y "miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los católicos amantes, cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan, cuántos atabales y atambores que retumban. Témome —sigue diciendo el muchacho cuyo relato acompaña la acción de los títeres— que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo" (II, Cap. XXVI, p. 850). En este momento irrumpe la clásica quijotada de Don Quijote.

> Viendo y oyendo, pues tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:
> —No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido ena-

[26] Ver Ignacio Arellano, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Volumen Complementario, Lecturas (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998), p. 157.

www.cepchile.cl

> morado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis, si no, conmigo sois en la batalla!
> Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. (II, Cap. XXVI, pp. 850-851.)

En esta aventura se muestra de manera nítida la actitud general de don Quijote ante los relatos de ficción. Con sus "cuchilladas, mandobles, tajos y reveses" cruza la línea conceptual que divide la acción ficticia de los títeres de la acción "real" que, vistas las cosas desde el interior de la novela, está ocurriendo en la venta. Interpreta lo que se dice como si se refiriera a hechos verdaderos; no a hechos imaginados. Esto es lo que resulta cómico. "Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros", se dice en el primer capítulo de la Primera Parte, "así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo" (I, Cap. I, p. 39). Don Quijote lee las novelas de caballería como si se tratara de crónicas históricas. "Es ese el dato esencial en la locura de don Quijote: dar por *historia … cierta* el contenido de los libros de caballerías y, por ahí, ver la realidad 'al modo de lo que había leído'" (I, Cap. II, p. 49)[27]. A ello se añade la voluntad de hacerse caballero andante, es decir, de transformarse él mismo en personaje de las historias que tanto admira.

Don Quijote, en una fase previa, consideró hacerse escritor para terminar la *Historia de Belianís de Grecia* que su autor, Jerónimo Fernández, dejó inconclusa: "alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran" (I, Cap. II, p. 38). Esos "mayores y continuos pensamientos" lo llevan a concluir que es "convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a

[27] Francisco Rico, en Miguel de Cervantes, *op. cit*., p. 39, nota 33.

www.cepchile.cl

buscar las aventuras y ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravios y poniéndose en ocasiones de peligro donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama" (I, Cap. I, pp. 40-41). El posible escritor se hace personaje, pero no de una novela, sino que de novelas que él leyó como crónicas. El proyecto de convertirse en caballero andante supone consagrar la vida a las armas y ponerlas al servicio de la justicia —el objetivo es deshacer todo género de agravios—, lo que implica correr peligros, en virtud de lo cual se alcanzará nombre y fama. En la Segunda Parte don Quijote en cierto modo cumple su aspiración. Circulan ya dos crónicas de sus hazañas —una de las cuales, la de Avellaneda—, él, como protagonista de ellas, se esmera en desacreditar.

Son estos juegos de espejos lo que más atrae a muchos lectores de hoy. A menudo se sostiene que apuntan a borrar la distancia entre realidad y ficción. Un viejo poema de Chuang Tzu (siglo IV AC) dice: "En tiempos antiguos, Chuang Chou soñó que era una mariposa. Así, revoloteaba y revoloteaba porque era una mariposa. En verdad lo era, yendo adonde quería. No entendía a Chou. De repente, despertó. Entonces fue enteramente Chou. Pero entonces ya no entendía si el sueño de Chou hizo la mariposa o si el sueño de la mariposa hizo a Chou"[28]. Este extraordinario poema taoísta resuena en los oídos actuales como si fuera una formulación primera de esa *mise-en-abyme* que planteó André Gide en su "metanovela" *Les faux-monnayeurs* (1926) y que se celebra en Borges, Calvino y tantos otros. Cervantes estaría en esta línea. La sugerencia es tentadora. Pero yo creo, por el contrario, que los diferentes "niveles de ficción" de *Don Quijote*, para usar la expresión de Allen, es decir, que estas verdaderas muñecas rusas —ficciones que contienen en su interior ficciones— las puede ir construyendo Cervantes sólo porque el concepto de relato de ficción y el de historia o crónica son distinguibles. La comicidad de la novela depende de esta diferencia. "El mundo ficticio del 'Quijote'", escribe Martínez Bonati, "se levanta sobre un solidísimo sentido de la realidad común al autor y a sus lectores y evocado en la obra desde un comienzo"[29].

"El poeta, él nada afirma, y por lo tanto nunca miente", afirma el poeta Philip Sydney. Podemos construir, entender e imaginar oraciones con independencia de su verdad o falsedad. Cuando alguien cuenta un cuento

[28] Kuang-Ming Wu, *The Butterfly as Companion. Meditations on the First Three Chapters of the Chuang Tzu* (New York: State University of New York Press, 1990), p. 153. (Mi traducción.)

[29] Félix Martínez Bonati, *op. cit.,* p. 128.

www.cepchile.cl

presume en su oyente la capacidad de imaginar lo que oye, sea esto verdadero o falso. Por eso puede ser engañado por un mentiroso. Y eso mismo hace posible un relato meramente conjetural o imaginario. Respecto de él la pregunta por su verdad, en su forma usual, no es pertinente. Al menos en su sentido literal. El relato ficticio —a diferencia del histórico o periodístico— queda, por así decir, suspendido. Carece de sentido preguntarse si el Gato con botas o Rocinante existieron. No es necesario conocer la respuesta a esa pregunta para que el relato tenga sentido. El objetivo del escritor de ficciones no es contar lo que ocurrió ni tampoco mentir acerca de lo que ocurrió, sino que hacer imaginables los hechos que narra. Que los hechos en cuestión sean reales o inventados no cambia el concepto con el que el lector se aproxima al texto. No ocurre lo mismo en un relato histórico o en una crónica periodística. En estos casos al relato se le exige dar cuenta de hechos verdaderos.

En la novela don Quijote no es el único que cree que los libros de caballerías relatan acontecimientos reales. De la misma opinión es el ventero que discute con el cura en la Primera Parte y defiende la existencia de Felixmarte de Hircania que "de un solo revés partió cinco gigantes por la cintura como si fueran hechos de habas" y de Cirongilio de Tracia que intentó estrangular una serpiente de fuego, que se sumergió con él y lo llevó al fondo del río donde se halló "en unos palacios y jardines tan lindos, que era maravilla" (I, Cap. XXXII, p. 372). Cardonio comenta que el ventero "tiene por cierto que todo lo que estos libros cuentan pasó" y en vano el cura intentará convencerlo de que se trata de "compostura y ficción" (I, Cap. XXXII, p. 373), que los tales libros se escriben para entretener como entretienen "los juegos de ajedrez, de pelota y de trucos". Lo único que el ventero concede, y en lo que se diferencia de don Quijote, es que "bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros" (I, Cap. XXXII, p. 374). En cambio, el Caballero del Verde gabán, cuando oye decir a don Quijote que "ha hecho mal en irse con la corriente de los que tienen por cierto que no son verdaderas" las historias de los libros de caballerías, "tomó barruntos . . . de que don Quijote debía de ser algún mentecato" (II, Cap. XVI, p. 754).

Hay evidencia de que Cervantes leyó ciertas crónicas de Indias. Algunos de sus autores explícitamente las distinguen de los libros de caballerías. Es el caso de Gonzalo Fernández de Oviedo, autor de una *Historia general y natural de las Indias* (1535) y que antes publicó una novela de caballerías, *Don Claribalte* (1519). También insisten en no estar escribiendo libros de caballerías sino que historia verdadera Pedro de Castañeda de

www.cepchile.cl

Nájera y Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Éste compara México con una visión encantada del libro de Amadís y luego se niega a describir algunos de los horrores de la matanza porque el lector no los creería por su semejanza con los libros de Amadís y de caballerías[30]. Es sabido que los libros de caballerías influyeron en el espíritu de muchos de los descubridores y conquistadores que llegaron a América. Por ejemplo, el nombre de "California" viene de un reino de amazonas del libro *Las sergas de Espladín* y el de "Patagonia" de unos monstruos de *Primaleón*.

El canónigo de Toledo, en el capítulo XLIX de la Segunda parte, le recomienda a don Quijote que si "todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y caballerías, lea en la *Sagrada Escritura* el de los Jueces . . .". Y continúa diciendo: "Un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; . . . un Cid, Valencia . . . cuya lección de valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren" (II, Cap. XLIX, p. 563). Don Quijote, tras una pausa, le replica que está tratando de convencerlo de que "no ha habido caballeros andantes en el mundo y que los libros de caballerías son falsos . . . y que yo he hecho mal en leerlos, y peor en creerlos, y más en imitarlos . . ." Y a continuación se lanza a defender la verdad "de una cosa tan recibida en el mundo . . . Porque querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra . . ." (II, Cap. XLIX, pp. 564-565). Su apasionada argumentación mezcla indistintamente hechos o figuras históricas —como Carlomagno o el Cid— con Aquiles, Tristán o Amadís.

Lo que sostiene la creencia de don Quijote es el deseo de que el mundo descrito en los libros de caballerías exista. La utopía quijotesca intenta, como toda utopía, una corrección del mundo a partir de la imaginación moral que desea una sociedad radicalmente diferente, cuyo fundamento son los libros. La cuestión hermenéutica es consustancial a las doctrinas que invocan como fuente de legitimidad al libro. Poner en duda la forma en que se leen esos libros fundacionales, como lo hace el canónigo de Toledo, hace tambalear todo el edificio. Hoy se diría que el planteamiento es "fundamentalista". Bloch, defendiendo el espíritu utópico, sostiene que surge en el mundo porque está inacabado, que en lo real emerge un horizonte de posi-

[30] Acerca de esto, ver Diana de Armas Wilson, "Cervantes and the New World", en Anthony J. Cascardi, *The Cambridge Companion To Cervantes* (Cambridge: Cambridge University Press 2002), p. 216. (Mi traducción.)

www.cepchile.cl

bilidades que forman parte de lo real. Y alude a Schiller, quien afirma que lo que hemos sentido bello algún día llegará a nosotros como verdadero[31]. Don Quijote lleva esta esperanza al extremo. Después de la aventura de los molinos de viento pierde su lanza y cuenta a Sancho la historia de un caballero español del Siglo XIII, Diego Pérez de Vargas, quien rota su espada hizo de un tronco una con la cual ganó gran fama. "Hete dicho esto", continúa don Quijote, porque de la primera encina o roble que se me depare pienso desgajar otro tronco, tal y tan bueno como aquel que me imagino" (I, Cap. VIII, p. 97). Y algo más adelante, en la aventura del vizcaíno, en la Primera Parte, leemos: "aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser, y son sin duda, algunos encantadores" (I, Cap. VIII, p. 99). Su voluntad de utopía debe aplastar la duda latente. Por eso cuando es recibido por los duques como un verdadero caballero andante se lee: "Y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico" (II, Cap. XXXI, p. 880). La utopía que es real en su cabeza pasa, en la novela, a formar parte del mundo real. "La realidad", escribe Ortega, "entra en la poesía para llevar a una potencia estética más alta la aventura." La realidad se abre para "dar cabida al continente imaginario y servirle de soporte, del mismo modo que la venta es esta clara noche un bajel que boga sobre las tórridas llanadas manchegas, llevando en su vientre a Carlomagno y los doce Pares, a Marsilio de Sansueña y la sin par Melisendra. Ello es que lo referido en los libros de caballerías tiene realidad dentro de la fantasía de Don Quijote . . ."[32]. Ortega compara a este respecto *Don Quijote* con *Madame Bovary*. Algo análogo le ocurre a Paola y Francesco, en la *Divina comedia* (Inferno, Canto V). Leyendo de los amores de Lancelote y la reina Ginebra, en el momento en el que Lancelote quiere besar "la sonrisa deseada" ("il disiato riso"), Paolo besa temblando a su cuñada Francesca y se desata la pasión que los lleva ambos, y al marido de ella, al Infierno. Casos, entonces, de "bovarysme" antes de Bovary: don Quijote, Paolo y Francesca.

Don Quijote carece del concepto de ficción. En eso consiste su locura. No sabe en qué consiste el juego. Ignora su primera regla: por hipótesis las proposiciones que tienen lugar en una ficción tienen su posible verdad (o falsedad) suspendida. Tanto la comicidad como el peculiar drama de don Quijote se desprenden de esta errada manera de tomar la ficción o, si se quiere, de negarla.

[31] Ernst Bloch, "Art and Utopia", en su *The Utopian Function of Art and Literature*, traducido al inglés por Jack Zipes y Franck Mecklenburg (Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1988), pp. 142 y 155. (Mi traducción.)

[32] José Ortega y Gasset, *op. cit.,* pp. 213-214.

www.cepchile.cl

> Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras . . . Hecho, pues, el general destrozo del retablo, sosegóse un poco don Quijote y dijo:
> —Quisiera yo tener aquí delante en este punto a todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes. Miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen don Gaiferos y de la hermosa Melisendra: a buen seguro que ésta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho algún desaguisado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven sobre la tierra! (II, Cap. XXVI, p. 851.)

Es un instante de exaltación. La realidad se deja leer como una novela de caballerías. Pero la ilusión dura poco. Las quejas que con voz enfermiza hace oír maese Pedro enternecen a Sancho. Maese Pedro ha perdido su medio de sustento. El Caballero de la Triste Figura le ha destrozado todos los títeres, el retablo y se ha huido el mono adivino que, en el capítulo anterior, sabía algo de las cosas pasadas, "y de las presentes, algún poco". Como le sucede a menudo, don Quijote intenta desde su utopía hacer el bien y de hecho hace un mal a una persona de carne y hueso. Sancho dice a maese Pedro que si Don Quijote "cae en la cuenta de que te ha hecho algún agravio, te lo sabrá y te lo querrá pagar y satisfacer con muchas ventajas". Maese Pedro recurre entonces a don Quijote, pero el caballero andante le replica que no sabe que tenga nada suyo.

> —¿Cómo no? —respondió maese Pedro—. Y estas reliquias que están por este duro y estéril suelo, ¿quién las esparció y aniquiló sino la fuerza invencible dese poderoso brazo? ¿Y cúyos eran sus cuerpos sino míos? ¿Y con quién me sustentaba yo sino con ellos?

Maese Pedro hace uso de un estilo acorde con los libros de caballería para que don Quijote caiga en la cuenta de lo que ha hecho. Lo halaga, incluso: ". . . la fuerza invencible dese poderoso brazo". Quizás en ese lenguaje caballeresco el mundo exterior pueda conectarse más fácilmente con el que habita don Quijote. Y, en efecto, don Quijote reacciona. Los hechos refutan su visión exaltada y victoriosa de hace un momento atrás, y él recapacita.

"—Ahora acabo de creer —dijo a este punto don Quijote— lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego

www.cepchile.cl

me las mudan y truecan en las que ellos quieren" (II, Cap. XXVI, p. 852). El lector, como vimos, conoce desde el capítulo VII de la Primera Parte, este mecanismo que repara y enmienda su visión de mundo original acudiendo a los maleficios del sabio Frestón. Ante un hecho que echa por tierra la construcción caballeresca de la situación, don Quijote salva su utopía explicando lo ocurrido como acción de los encantadores. De esta manera su visión se hace irrefutable. Ninguna experiencia sería capaz de contradecirla. Sin embargo, la manera a través de la cual don Quijote reconoce lo sucedido y salva su imagen del mundo por alguna razón despierta en el lector una mezcla de risa, admiración y piedad, y el caballero loco se engrandece.

> . . . Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. Por eso se me alteró la cólera, y por cumplir con mi profesión de caballero andante quise dar ayuda y favor a los que huían, y con este buen propósito hice lo que habéis visto: si me ha salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen; y, con todo esto, deste mi yerro, aunque no ha procedido de malicia, quiero yo mismo condenarme en costas: vea maese Pedro lo que quiere por las figuras deshechas, que yo me ofrezco a pagárselo luego, en buena y corriente moneda castellana. (II, Cap. XXVI, pp. 852-853.)

El mundo real desmiente su fabricación caballeresca y lo deja en una posición ridícula. Por eso nos da risa. Pero la impresión que tiene el lector es que cuando don Quijote se dirige a los testigos de su furia y derrota, es sincero y está estupefacto. Por lo demás no es primera vez que don Quijote reconoce la realidad y se desengaña. En la Primera Parte está en una venta que cree castillo, pero hacia el final de ese episodio se da cuenta: "Engañado he vivido hasta aquí . . . que en verdad pensé que era castillo, y no malo . . ." (I, Cap. XVII, 183). En estos casos, hay un matiz que distingue la situación del ataque a los molinos de viento y a los rebaños de ovejas. No es que de verdad había gigantes y ejércitos que los encantadores trocaron en molinos y ovejas, sino que de verdad eran títeres y una venta que los encantadores le hicieron ver a él como las personas reales de don Gaiferos y de Melisendra, y como un castillo.

Junto a la risa, nos da lástima, lástima de que don Quijote no sea ni pueda llegar a ser el Amadís que cree ser. ¿Por qué ocurre esto no sólo al lector sino al propio Sancho? A don Quijote le pareció que "todo lo que aquí ha pasado . . . pasaba al pie de la letra". Negar la ficción de sus novelas

www.cepchile.cl

lo ha llevado a eso. Ha actuado "con 'buen propósito'" y "si me ha salido al revés, no es culpa mía". El reconocimiento de la verdad, aunque sea parcial, y suponga una nueva ilusión, es doloroso. Porque exige aceptar que el caballero andante ha sido engañado y creyendo combatir por el bien ha causado un mal.

Don Quijote cree no tener culpa, en sentido moral, "deste mi yerro", pero pese a ello se obliga a pagar una recompensa para reparar los daños que ha causado por leer el mundo como si fuera un libro de caballerías. Hegel dice que en *El Quijote* "reina una verdadera ironía" y que "la institución que la novela destruye por el ridículo, conserva . . . su valor y su importancia"[33]. Madariaga afirma que "uno de los más altos logros de Cervantes habrá sido el de haber conservado intacto el conjunto de las virtudes que la caballería andante encarnaba, a pesar de la fuerza devastadora de la sátira contra ella dirigida en su libro"[34]. ¿Cómo podría entenderse esto? Creo que la rectitud de don Quijote —al interior, por cierto, del mundo ficticio de la novela— es real y en este plano sí se comporta según el ideal caballeresco. No todo en la utopía de los libros de caballería es desechable. Hay en ellos una base ética válida que don Quijote, a pesar de todo, logra encarnar, no desde la victoria, como los Amadises, sino desde la derrota. Sospecho que la novela invita al lector a explorar por sí mismo qué sea esa base ética válida.

3. La última Quijotada: "ya no soy don Quijote"

En el *Amadís de Gaula* el autor se presenta como un editor de un antiguo manuscrito que está "corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo", libro que "pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer"[35]. Al recoger en la escritura el proceso de escritura y sus vacilaciones, el narrador busca parecer veraz. Son trucos a través de los cuales se quiere lograr que el lector le entregue su confianza al escritor dando la impresión de que se trata de un cronista o

[33] G. W. F. Hegel, *op. cit.,* p. 265.
[34] Salvador de Madariaga, *op. cit.,* p. 184.
[35] García Rodríguez de Montalvo, *op. cit*., tomo I, pp. 224 y 225.

www.cepchile.cl

historiador puntilloso y crítico, que discrimina el material recibido. El autor admite a veces sus dudas y confiesa su incertidumbre acerca de lo sucedido ofreciendo diversas versiones de un episodio y recomienda alguna como más probable. Por ejemplo, de la relación de amor entre Amadís y Briolanja se nos dan cuatro versiones. Así introduce el autor un nuevo relato: "De otra guisa se cuenta esto que con más razón a ello dar fe se debe: . . ."[36].

Lo propio de Cervantes es que pone en cuestión estos recursos metanarrativos ironizándolos. Y en concreto, a lo que apunta su ironía es a desenmascarar los procedimientos retóricos que las novelas de caballerías toman de la historiografía. Esto es natural puesto que precisamente son ellos los que confundieron a don Quijote volviéndolo loco. Cervantes al poner una distancia entre los supuestos hechos y Cide Hamete Benengeli, se acerca al lector y establece con él una complicidad que es parte esencial del humor de la novela. Mancing afirma que "Cervantes, en su papel de editor, establece una clara oposición entre sí mismo (y el lector), por una parte, y el autor, Cide Hamete Benengeli, por otra"[37].

Cuando en la Segunda Parte don Quijote se entera por Sancho de que ha salido un libro sobre él, le inquieta que lo haya escrito un moro, es decir, alguien que en ese mundo era considerado poco veraz. "De los moros", dice don Quijote en el tercer capítulo de la Segunda Parte, "no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas" (II, Cap. III, p. 646). Ulises asiste en el palacio de Anquises a la narración que hace un poeta de sus propias hazañas. Nadie en la sala sabe que el personaje del que se habla está entre ellos. Al interior de la novela de Cervantes don Quijote no es un personaje imaginario en busca de su autor, como ocurre en la célebre obra de Pirandello. La angustia de don Quijote es la de una persona real ante la noticia de que se ha publicado sobre él una biografía probablemente mentirosa. Lo que logra Cervantes es que el lector se imagine a esa persona hojeando inquieto su biografía.

Pero ocurre que habrá dos biografías —la de Cide Hamete Benengeli y la de Avellaneda—. El efecto es maravilloso. Por una parte, hace más verosímil a don Quijote y le da cierto apoyo a su insólita visión del mundo: él ya ha dado pie a una crónica, ya es un caballero andante que cabalga adentro de un libro que lo inmortaliza. Reitera, en esta ocasión, que tanto Julio César y Alejandro Magno como Hércules, Amadís y Galaor son personajes históricos (II, Cap. II, p. 644). Por otra parte, la aparición de una supuesta biografía da pie a nuevas ironías. Sancho, ingenuo, dice "que me

[36] García Rodríguez de Montalvo, *op. cit.,* tomo I, pp. 612-614.
[37] Howard Mancing, *op. cit*., p. 209.

www.cepchile.cl

mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantando cómo las pudo saber el historiador que las escribió" (II, Cap. II, p. 645). La broma otra vez recae sobre el absurdo que se sigue de leer un relato de ficción omnisciente como historia real. Don Quijote, por su lado, desmentirá la crónica de Avellaneda decidiendo no ir a Zaragoza y torciendo en vez a Barcelona.

Cervantes sin aparecer disfruta. Hace cruzar a su personaje de un umbral imaginario a otro, y el lector queda asombrado. Era fácil, después de todo, mostrar que Avellaneda mentía. Era cuestión del propio don Quijote, de que se le antojara a él no ir nunca adonde se decía que había ido. Cervantes esconde la mano y don Quijote sigue enteramente fiel a su locura, que es negar la ficción de la ficción. "[D]ebe proporcionar la prueba", dice Foucault, "y proveer el signo indubitable de que ellos [los libros de caballerías] están diciendo la verdad, de que realmente son el lenguaje del mundo. Le corresponde a él cumplir la promesa de los libros"[38]. Don Quijote es un personaje literal. Niega la imaginación. Pero para hacerlo recurre a la imaginación. Más todavía: tanto ama lo que ha imaginado que olvida que lo ha imaginado. Y en esto nos reconocemos todos. Sabemos, por cierto, lo que debe venir: el desengaño. Un desengaño que ocurrirá en este caso dentro de la ficción.

Hay un momento crucial en el capítulo LXIIII de la Segunda Parte, en el que don Quijote se comporta con el coraje de un verdadero caballero andante. Derrotado, en el suelo, con la lanza del Caballero de la Blanca Luna en la visera, oye que le dicen: "Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío" (II, Cap. LXIIII, p. 1160). Don Quijote deberá admitir que la dama de su rival "es sin comparación más hermosa" que Dulcinea del Toboso. Pero entonces "molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma", don Quijote dice: "Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra" (II, Cap. LXIIII, p. 1160). Don Quijote alcanza aquí, más que en cualquier otro episodio de su vida, la valentía de los héroes. No se rinde. Por algunos segundos, la ficción y la realidad coinciden.

[38] Ver Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (Paris: Gallimard, 1966), capítulo III.

www.cepchile.cl

La derrota lo deja "seis días en el lecho, marrido, triste, pensativo, y mal acondicionado, yendo y viniendo la imaginación en el desdichado suceso de su vencimiento" (II, Cap. LXV, p. 1163). Comenzará entonces el regreso a su aldea, a la que vuelve "vencedor de sí mismo", según dirá Sancho Panza.

Es cierto que Cervantes da algunas señales y prepara al lector para lo que ocurrirá. Don Quijote va perdiendo su inclinación a transformar la realidad según sus libros y da muestras de mayor realismo y cierta melancolía. En el capítulo LXXI don Quijote y Sancho llegan a "un mesón, que por tal le reconoció don Quijote, y no por castillo de cava honda, torres, rastrillos y puente levadiza", se lee "que después que le vencieron con más juicio en todas las cosas discurría" (II, Cap. LXXI, p. 1202). Sin embargo, Clemencín considera que "la ocurrencia que sigue acerca de Dido y Elena, y la salida de don Quijote mostrando la falta que hizo en tiempos de dichas señoras . . . no prueban ciertamente que se hubiese mejorado su cerebro"[39].

En verdad, ya antes de su vencimiento, hay signos de melancolía y menos tendencia a transfigurar las cosas. Por ejemplo, don Quijote se pone en el camino para desafiar a quienquiera niegue la superior belleza —exceptuando, por cierto, a Dulcinea— de unas muchachas que han conocido disfrazadas de pastoras. Ellas los han reconocido y agasajado por haber leído ya el libro de sus hazañas. Toca que viene un grupo de hombres a caballo, con lanzas arriando toros. Le gritan a don Quijote que se aparte, que los toros lo harán pedazos. Responde: "¡Ea, canalla . . . para mí no hay toros que valgan aunque sean de los más bravos que cría Jarama en sus riberas! Confesad, malandrines, así, a carga cerrada, que es verdad lo que yo aquí he publicado; si no sois conmigo en batalla". Por supuesto, los toros lo pasan a llevar y don Quijote, Sancho, Rocinante y el rucio ruedan por los suelos. Don Quijote se levanta y los persigue gritándoles "¡Deteneos y esperad, canalla malandrina; es un solo caballero que os espera . . .!" sin lograr alcanzarlos (II, Cap. LVIII, p. 1106). Sin embargo, pese a que hasta aquí todo calza en el molde de la quijotada, al cabo de un rato, sentados en la hierba y mientras Sancho come pan con queso, don Quijote confiesa que lo sucedido le ha quitado "la gana de comer, de manera que pienso dejarme morir de hambre . . ." Y después de dormir, consejo de Sancho, y a poco andar llegan a una venta, y "digo venta", precisa el narrador, "porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos" (II, Cap. LIX, pp. 1107 y 1108).

[39] Diego Clemencín, *op. cit.,* nota 28, p. 1911.

www.cepchile.cl

Al entrar a su aldea don Quijote oye a un muchacho decir a otro "que no la has de ver en todos los días de tu vida". Hablan de una liebre que se agazapa a los pies del asno de Sancho, pero don Quijote piensa que es un mal agüero: "*¡Malum signum! ¡Malum signum!*"... Significa, teme don Quijote, que no verá a más Dulcinea (II, Cap. LXXIII, p. 1210).

Madariaga sostiene que "el final del *Quijote* es un lento y patético declinar del ánimo caballeresco del héroe . . . Una vez encantada Dulcinea, el caballero comienza a perder aquel vigor vital que le hacía a veces de serenidad y le daba fuerzas para imponerse a sí mismo e imponer a los demás una realidad creada por su imaginación"[40]. Riley afirma que uno de los anuncios de su ocaso ocurre cuando don Quijote sueña con Dulcinea como "una pobre rústica", lo que "simboliza que, en su inconsciente, él acepta que algo le ha ocurrido a su dama ideal. Ahora no le parece la misma. Esto sugiere que una de sus queridas creencias ha sido derribada; ello lo lleva a una profunda desilusión y representa un doloroso paso hacia la cordura"[41]. Martín de Riquer sostiene que, en la Segunda Parte, capítulos LX y siguientes, "desde que ha entrado en contacto con Roque Guirart, don Quijote ha perdido volumen. Al lado del bandolero queda relegado al plano de comparsa, pues por primera vez se ha topado con un aventurero de veras, no moldeado sobre libros de caballerías . . . En el combate naval se ha esfumado hasta borrarse de las páginas de la novela . . . Y es que el final de don Quijote está cerca"[42]. "El desencanto y la melancolía del *Quijote* no está", concluye Riquer, "como tanto ha dicho la crítica romántica, en el contraste entre el idealismo del héroe y la prosaica y vulgar realidad, sino en los capítulos que nos ocupan: todo el ardor caballeresco de don Quijote se desmorona y aniquila cuando la situación requiere valentía y heroísmo, confirmando que su locura es puramente intelectual o libresca y que la obra no es una sátira del héroe ni de las caballerías, sino de la literatura caballeresca". A su juicio, "este episodio funciona así como preludio del final del libro"[43]. Allen dice que "el elemento de duda respecto de sí mismo se hace gradualmente más punzante a medida que la Segunda Parte progresa"[44].

[40] Salvador de Madariaga, *op. cit*., p. 167.

[41] E. C. Riley, *Introducción al "Quijote"* [edición original, 1986] (Barcelona: Crítica, 1990), p. 172.

[42] Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes* (Barcelona: El Acantilado, 2003), p. 216.

[43] Martín de Riquer, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Volumen Complementario, Lecturas (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998), pp. 221-223.

[44] John Jay Allen, *Don Quixote: Hero or Fool*? (Gainsville, Florida: University Presses of Florida, 1980), p. 43. (Mi traducción.)

www.cepchile.cl

Con todo, creo que la conversión de don Quijote en Alonso Quijano del último capítulo de la Segunda Parte, toma por sorpresa al lector. El hombre se ha enfermado; eso es lo único que de verdad anticipa la llegada de un momento importante, quizás, la muerte. Según el médico le han enfermado "melancolías y desabrimientos" (II, Cap. LXXIIII, p. 1216). El cura, el bachiller, el barbero y Sancho piensan que enferma por "la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea" (II, Cap. LXXIIII, p. 1216). ¿Se deja morir de melancolía? ¿Se suicida como Ayax y Madame Bovary? El narrador no sabe si la enfermedad se debe a "la melancolía que le causaba el verse vencido" o a "la disposición del cielo" (II, Cap. LXXIIII, p. 1215).

La inesperada mutación ocurre durante el sueño. ". . . Durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas" (II, Cap. LXXIIII, p. 1216). El procedimiento es antiguo. Lo usó el Dante en la *Divina comedia* al comienzo del *Infierno* y del *Purgatorio*. Sirve para explicar una transición misteriosa. Durante ese sueño muere don Quijote y resucita Quijano. "Y no me pesa sino que este desengaño haya llegado tan tarde" (II, Cap. LXXIIII, p. 1217).

En rigor nada causa el cambio. No hay explicación. Salvo la "misericordia de Dios" (II, Cap. LXXIIII, p. 1217). La tenacidad con que don Quijote contra viento y marea se ha adherido a su utopía no permitía anticipar su transformación. Ni la enfermedad ni la muerte lo forzaban a desprenderse de su visión. Hay lectores como Thomas Mann que critican esta transformación: "Me inclino a considerar el final de Don Quijote un poco débil"[45]. Mancing parece concordar cuando afirma que "la única cosa significativa que hizo Alonso Quijano fue hacerse don Quijote, y su acto final es renunciar a esta parte de su vida. Don Quijote es superior a Alonso Quijano, y nada lo prueba mejor que el hecho de que este último muera"[46]. Creo comprender el punto, pero no estoy de acuerdo. Pienso que Alonso Quijano en su testamento se ocupa del bien concreto de las personas que lo rodean y de quienes se hace cargo en su testamento: Sancho, el Ama, la sobrina. Su interés, al sentirse enfermo, no es el más allá sino el próximo. No está en ánimo metafísico ni místico sino que práctico. Las últimas palabras de don Quijote antes de transformarse en Alonso Quijano van dirigidas a su sobrina y a su ama: "tened por cierto que, ahora sea caballero andante o pastor, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis

[45] Thomas Mann, "Voyage with *Don Quixote*", en Lowry Nelson Jr. (editor), *Cervantes: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, A Spectrum Book, 1969), p. 68. (Mi traducción.)

[46] Howard Mancing, *op. cit.,* p. 215.

www.cepchile.cl

por la obra" (II, Cap. LXXIII, p. 1215). Sospecho que el tránsito de la utopía al realismo implica un paso del bien deseado —pero que consigue un mal, como matar las ovejas de unos pastores o destruir su teatro de títeres a maese Pedro— a la posibilidad de un bien modesto, pero efectivo para las personas con los que está en contacto. Ya nos se trata de salir a buscar por los caminos a doncellas desamparadas, huérfanos y menesterosos, sino de favorecer a personas conocidas y que tiene a mano. Claro que una vida así, como la de "Alonso Quijano, el Bueno", difícilmente podrá dar pie a una novela que nos entretenga y conmueva. Pero tampoco una Bovary "sensata" permite escribir "Madame Bovary".

El hecho es que al despertar, enfermo, don Quijote ha recuperado la cordura y reconoce que los libros de caballerías no son verdad. Eso desmorona el proyecto al que se ha dedicado y desde esa pérdida se resigna a enfrentar su muerte. "Ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano" (II, Cap. LXXIIII, p. 1217). La situación es paralela, aunque más dramática y final, al desengaño de Sancho después del gobierno de la ínsula: "desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano" (II, Cap. LIII, p. 1065). Y "Así que, mis señores duque y duquesa, aquí está vuestro gobernador Sancho Panza, que ha granjeado en solos diez días que ha tenido el gobierno a conocer que no se le ha de dar nada por ser gobernador, no que de una ínsula, sino de todo el mundo" (II, Cap. LV, p. 1083).

Una utopía, como hemos visto, no se refuta. Se abandona. Y qué hace que un hombre la abandone es difícil de precisar. Rara vez es un hecho puntual. Don Quijote de pronto cambia su punto de vista, cumple "la más grande renuncia", dice Unamuno, la renuncia a su gloria y obra[47], pero, claro, el punto está en que tal gloria y obra eran ilusorias y ya lo sabe. Es la hora del desengaño. El suyo es un heroísmo de segundo grado: consiste en deshacerse de la visión heroica de sí mismo que se ha inventado y atreverse a ser quien es.

Según Hegel, el héroe trágico "abandona lo que se le arrebata . . . lo deja caer, pero no cae con él . . . puede perder la vida, no la libertad". Esta fuerza moral, esta independencia y dominio de sí, le permite "conservar la calma y la serenidad en medio del dolor"[48]. Don Quijote se comporta así en esa última escena. Se desprende con humildad de lo que ha creído y querido ser, de lo que más ha amado, de su bello engaño, y alcanza otra forma de grandeza. Porque a diferencia del héroe trágico que tiene en mente Hegel, él

[47] Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho* [primera edición: 1905] (Madrid: Cátedra, 1988), p. 511.

[48] G. W. F. Hegel, *op. cit*., p. 61.

www.cepchile.cl

nunca tuvo lo que pierde. Su desasimiento, sin embargo, roza lo heroico y le permite habérselas con la realidad de los demás y con su propia muerte. Es un final triste. Cervantes logra lo que la tragedia clásica: suscitar la compasión, sólo que la catarsis se produjo a través del humor. A lo largo de mil cuatrocientas páginas hemos reído, a veces con Sancho, otras con don Quijote y, al final, la tristeza y la compasión. Para esto se lee una novela, para sentir con. Pero si todo lo ocurrido en estas páginas no fue más que ilusión, ¿no queda entonces nada sino el silencio después de la risa?

Se ha derrumbado la utopía de los libros de caballerías y, con ellos, de alguna manera, toda utopía. La realidad no es un espejo de nuestros deseos. El espíritu de la utopía se expone en toda su grandeza, pero en definitiva se revela su impotencia. La fuerza de la utopía es la del deseo. Pero para poder mejorar la vida de los demás, para sentir con ellos, hay que tener un deseo de realidad. Ese es el amor que mueve a Alonso Quijano en sus momentos finales.

La libertad para construir un mundo no es total, tiene límites. Don Quijote no es omnipotente. Ahora sabe que lo espera la tierra. No la de los porrazos sino la que viene después de la hora de la muerte. Le pide perdón a Sancho: "Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en el que yo he caído" (II, Cap. LXXIIII, p. 1219). Y ahora, claro, Sancho y el bachiller Carrasco y maese Nicolás, el barbero, no quieren que muera y temen que sea la tristeza del desengaño la que lo mata. El lector está con Sancho. Como él, lo quiere. Y no quiere, claro, el dolor de la verdad que Alonso Quijano asume con fortaleza de caballero andante y concreta generosidad para con sus prójimos. El lector se siente engañado. Quisiera culpar a Frestón o algún otro sabio encantador de haberse robado a don Quijote y hecho aparecer en su lugar a Alonso Quijano. Quiere que don Quijote siga vivo, incombustible, leal e intransigente con su imposible utopía y divirtiéndolo en las páginas de un moro mentiroso. El lector quiere que Quijano siga engañado porque quiere él seguir engañado y enganchado en la ficción de Cervantes.

La última movida de Cervantes: el personaje de ficción se sale de la ficción y regresa a la dura belleza de lo real, mientras el lector huye de la realidad y quisiera envolverse en la ficción. El lector entonces es dos veces Alonso Quijano. Es el del primer capítulo, el que quiere imaginar y olvidar que imagina. Pero sabe, también, como el del último, que al final le espera la tierra y que ninguna ficción ni utopía podrá arrancarlo de ella. Parece que hubiera una verdad irreductible a la verdad y que una ficción irreductible como *Don Quijote* nos hiciera presentirla.

www.cepchile.cl

Cervantes nos engaña para desengañarnos y su risa nos acoge, nos contagia y nos comprende. La novela explora el insalvable abismo que hay entre lo que queremos ser y lo que podemos ser. Tocó, si es ello posible, el fondo mismo de la existencia humana. Ante la desazón de la razón de la sin razón, quizás sólo una sonrisa nos permita sobreponernos y ser redimidos. Cervantes veía bajo siete mares. Su sentido del humor le dio esos ojos. ¿Sí? Y, con todo, ¿qué será lo que se nos queda después de esa sonrisa? □

www.cepchile.cl

EL *QUIJOTE* Y LA CRÍTICA EN EL SIGLO XX

Nicolás Salerno y Pablo Tenekedjian

En este ensayo se revisan los principales hitos de la crítica literaria en torno al *Quijote* durante el siglo XX, tanto en la órbita hispánica como anglosajona. Con respecto a la primera, el acento se pone en la función crítica y en la intención, ligándolas a los desarrollos anteriores y posteriores de la crítica cervantina. Respecto a la crítica anglosajona, sin dejar de establecer relaciones, el trabajo se centra, de manera más lineal, en la exposición de aspectos temáticos.

NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ. Ayudante becario de magíster en literatura, Universidad de Chile. Licenciado en lengua y literatura hispánica. Candidato a magíster en literatura chilena e hispanoamericana, Universidad de Chile. En *Estudios Públicos*, 94 (2004) apareció su "Neruda: Sus críticos y sus biógrafos".

PABLO TENEKEDJIAN PAYER. Profesor de literatura española, Universidad Diego Portales. Licenciado en lengua y literatura hispánica. Candidato a magíster en literatura española, Universidad de Chile. Autor de ensayos de crítica literaria y de poesía.

Proponerse una revisión exhaustiva de los estudios o crítica sobre el *Quijote* es realmente una quijotada; pero se pueden arriesgar otros términos: acercamientos, aproximaciones a textos que han hecho historia y que nos permitirán esbozar una imagen de la vigencia de esos tiempos para la crítica literaria. Temas recurrentes, repetidos; temas que vuelven y caracolean y ensayan disidencias.

Nuestro trabajo busca centrarse en la crítica principalmente española y anglosajona del siglo XX, comentando sus conexiones y sus deudas históricas con textos también fundamentales, iniciadores de lo que aquí llamamos vertientes o líneas o temáticas críticas. Conscientes de la infinita vastedad de la materia, asumimos las deudas inevitables[1]. No obstante, la unidad del trabajo está dada por la descripción somera, pero decidora, de la función crítica de las obras revisadas, y por una reseña de su intencionalidad y de su apego a (o ruptura con) formas genéricas y puntos de vista interpretativos del *Quijote*.

Cabe señalar que en gran medida la crítica anglosajona aquí considerada nace y se desarrolla como parte de escuelas de pensamiento, mientras que la crítica hispana e hispanófila[2] se desenvuelve independientemente, pero dentro de una tradición no fijada en cuanto a sus premisas metodológicas y críticas, lo que la torna mucho más heterogénea. De la misma forma, debe tenerse en cuenta que la crítica anglosajona alcanza su madurez en la segunda mitad del siglo pasado, estando por ello más condicionada por las grandes sistematizaciones teóricas y metodológicas de la literatura (nueva crítica norteamericana, estructuralismo, semiótica, psicoanálisis, post-estructuralismo, etc.) que la hispana e hispanófila, que, a su vez, aquí revisamos desde principios del siglo.

En la primera parte de este artículo procuramos conciliar aspectos de función crítica e intención, ligándolos al desarrollo anterior y posterior de la crítica cervantina; por lo mismo, hay un énfasis más relacional que descriptivo. En lo concerniente a la crítica anglosajona de la segunda mitad del siglo XX, sin dejar de establecer relaciones prospectivas y retrospectivas, hemos preferido centrarnos, de manera más lineal, en los aspectos temáticos que desarrollan los autores, pues deseamos, además, divulgar someramente

[1] Autores tan importantes que abren el siglo, como Menéndez Pelayo, Bonilla, San Martín, Ramón y Cajal, Navarro Ledesma, Menéndez Pidal, Savj López, o posteriores como Dámaso Alonso, Leo Spitzer y Amado Alonso, Predmore, Van Doren, así como muchos otros, son abordados sólo lateralmente.

[2] Cuando hablamos de hispanófilos, nos referimos a connotados hispanistas europeos tales como Hatzfeld, Spitzer, Canavaggio y Bataillon, por citar algunos.

www.cepchile.cl

sus visiones sobre el *Quijote*, en gran medida desconocidas por el lector y el crítico de habla castellana, debido, en parte, a la ausencia de traducciones.

I. CRÍTICA HISPANA E HISPANÓFILA

Las *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset, aparecieron por primera vez en 1914 (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid), y sus alcances fueron poco comprendidos en su momento. No hubo una lectura avezada que entendiese sus fines y planteamientos, los cuales suponen una modificación sutil y extrema del para qué se lee, del qué es leer y del cómo se lee. En la edición comentada que manejamos (Cátedra, 2001), Julián Marías muestra la problemática que se presenta para la comprensión adecuada de este primer libro de Ortega y Gasset: "No se entiende su sentido si no se ve el nacimiento de una vocación filosófica creadora, por primera vez en España desde hacía varios siglos" (Ortega, 2001, p. 10)[3].

Sin embargo, el libro de Ortega poco a poco se ha transformado en canónico. No es porque diga demasiado sobre el *Quijote* mismo, o porque lo aborde directamente y sin volteretas discursivas, sino porque, justamente, las *Meditaciones del Quijote* apuntan directo a la trascendencia de la obra cervantina en el alma española. Ortega sólo presenta algunos puntos, pero esos puntos son cruces fundamentales, estéticos, poéticos, culturales, que a nuestro ver han despertado una serie de líneas e inspirado otras corrientes interpretativas, pero nunca continuaciones. De ahí la gran importancia de las *Meditaciones del Quijote* para autores como Castro o Madariaga (incentivados absolutamente por las reflexiones de Ortega) y para los estudiosos de la novela moderna en el *Quijote* (Riley, Auerbach, etc.), seguidores y detractores.

Ortega expone en el prólogo de su libro la temática que lo mueve: ". . . temas de alto rumbo; otros . . . más modestos, algunos . . . humildes . . . todos, directa o indirectamente acaban por referirse a las circunstancias españolas" (Ortega, [1914] 2001, p. 44); y aclara sus motivaciones: "el afecto que a ella me mueve es el más vivo que encuentro en mi corazón" (ibídem).

[3] En el capítulo VI de la Segunda Parte, en conversación con Sansón Carrasco, don Quijote afirma: "Y así debe ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla". Probablemente las mismas palabras valgan para este texto de Ortega que aún hoy se nos escapa a españoles e hispanoamericanos. Según Julián Marías, su comprensión adecuada es una dificultad intrínseca que depende (no para los extranjeros, que quedan absolutamente fuera, por no conocer profundamente la verdad histórica española) del dominio del pensamiento alemán, regidor de Ortega, por ejemplo.

www.cepchile.cl

Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual, vinculados en su historia genérica a las llamadas "salvaciones" del siglo XVII[4].

Se ha visto el *Quijote* como una forma de huida ante una realidad adversa, soez, símbolo del presente histórico de España que le tocó vivir a Cervantes. Desde ese punto de vista, no es extraño que la obra cervantina sirva a diferentes épocas, pero sobre todo a la Generación de José Ortega y Gasset, como una realidad que permite trascender el aspecto literario, engarzándolo al filosófico y sociológico para explicar la Historia de España[5]. Es la lucha del héroe que quiere ir por otra realidad, una realidad perdida. Así, se explica que el caballero cruza su materialidad en pos de su idealidad[6], y este cruce heroico lo desgarra y lo lleva a un destino trágico, a su fracaso. Imagen de España, para muchos.

Ortega anticipa en varios aspectos la tesis que expone Américo Castro en *España en su historia* (1948) sobre el pesimismo en el devenir español, sobre el quiebro de un Imperio venido a menos en el constante autodefinirse (historia de una "inseguridad", de un percibir el presente como problemático, con el lastre de un favorable antepresente, liado a la creencia española de tierra y raza con ciertos privilegios naturales), llevando la tesis a una reflexión de "meditación", a una salvación. Don Quijote, entonces, sirve, porque don Quijote es alma de España, representa esa realidad contradictoria, representa el problema de su destino[7]. Algunas palabras de Ortega ilustran lo anterior de manera muy clara: "Cuando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la acre hostilidad de su porvenir, desciende entre ellos Don Quijote" (Ortega, [1914] 2001, p. 324).

---

[4] Tales salvaciones "buscan la plenitud del significado; esto se consigue poniendo el tema en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la humana preocupación. Una vez entretejido con ellos queda transfigurado, transubstanciado, salvado" (nota 11 de Julián Marías). Aunque Ortega explica en detalle el sentido de estas conexiones, hemos preferido la nota a pie de página de Julián Marías que resume el concepto.

[5] Es Schelling quien desarrolla esta idea principalmente en *Philosophie der Kunst*: realismo y comicidad como confrontación con el ideal en la Primera Parte del *Quijote*, y la degradación del mismo atrapado en la sociedad durante la Segunda Parte. Por otro lado, con las consideraciones de Friedrich Schlegel nace lo histórico nacionalista en la crítica cervantina del XIX. El *Quijote* es icono y retrato de la España de Felipe II. Cfr. las notas de Martínez Bonati en *El Quijote y la poética de la novela* (2004).

[6] El "Análisis del *Quijote"*, de Vicente de los Ríos (prólogo a la edición de la Real Academia Española en 1780), fue una de las más importantes interpretaciones del siglo XVIII. Reconocida por Menéndez Pelayo, introdujo la fundamental y más seguida de las distinciones, en varios niveles, de la acción de la novela: ilusión y realidad.

[7] En este sentido, Ortega retoma postulados románticos en que el *Quijote* es imagen del sentido universal de la vida. Rico refiere que Ortega, pero también el 98', muestran herencias románticas en sus interpretaciones, sin mucha conciencia de ello. La influencia del Romanticismo alemán se deja ver en las interpretaciones a partir del 1800.

www.cepchile.cl

La necesidad española, que para Américo Castro es de autocomprensión del pueblo como una forma de desactivar un destino de identidad, de seguir ese pasado como precursor de un destino hipotético, sobre todo como un cambio de mirada valorativa, toma en Ortega un sesgo nacionalista de deber, de acción histórica como contribución a la nueva España, que supone sacar a la Nación de su morada íntima presente y combatir sus aspectos negativos como la incomunicación y la individualidad. El caballero de la Mancha, icono de la derrota, pasa a conformar un icono de la ejemplaridad para el español de comienzos de siglo XX, de acuerdo con la idea de "aventura" (opuesta en cierta forma a la de "hazaña", que se sustenta en valores utópicos y que es más propia de escritores como Unamuno), en la que el hombre es hombre en su circunstancia, y, por tanto, tiene el deber de tomar conciencia de sus fuerzas y posibilidades. Es un cambio estético y anímico, una manera de torcer el ser histórico español con un "salir de sí", de su forma histórica de interpretar y vivir la realidad. La posibilidad de ello la podemos resumir en una pregunta retórica que se formula el mismo Ortega: "¿cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es otra cosa alguna determinada —sino una perspectiva?[8]" (Ortega, [1914] 2001, p. 71). El *Quijote*, es, pues, para Ortega, un ejemplo estético.

El lector habrá notado que en su manera de acercarse a la obra cervantina las *Meditaciones del Quijote* no siguen una corriente prepuesta o continuada luengamente por la crítica. Su modo de aproximación se opone diametralmente, en varios aspectos, a los que comentaremos posteriormente. La crítica, para Ortega, no es biografía[9] ni se justifica como labor inde-

Con sus consideraciones del modelo genérico en la novela, la obra no sólo formó parte de un modelo, sino que se hizo ese modelo. Las implicaciones estéticas de estas opiniones llevaron a una idealización que operó, incluso, como modelo de vida, en base al destino histórico del hombre. Dio lugar a la ejemplificación de la ironía romántica, la oposición entre lo ideal y lo real.

[8] El perspectivismo, el subjetivismo, la ambigüedad han sido centrales en las interpretaciones triviales, rectas y simbólicas del *Quijote*. En esto llevan la delantera Leo Spitzer (con los reparos sutiles de Martínez Bonati) y Manuel Durán, quien realiza el rastreo histórico de dicha actitud como consecuencia de la interiorización de la verdad en fuentes literarias (Petrarca) y filosóficas y religiosas (Santo Agustín). Habría que agregar los nombres de Eduard C. Riley y Mia Gerhard. La importancia de la ambigüedad y las paradojas quijotescas han sido fundamentales en posturas filosóficas (Émile Cioran) y en grandes escritores que abordan la novelización de la realidad occidental (Milan Kundera).

[9] La vida y la obra de Cervantes se abren como parte de la investigación y de la crítica con *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, conocido texto de Mayans y Siscar, encargado por John Carteret para prólogo a la edición de Jacob Tonson, Londres 1738, enviada por el mismo Carteret a la reina Carolina. Las voces eruditas se continuaron hasta nuestros días: entre las más importantes cabe mencionar la obra de Sebastián Juan Arbó, *Cervantes* (1945); los artículos de Luis Astrana Marín (1960) y los libros de McKendrick y Canavaggio en nuestros días.

www.cepchile.cl

pendiente, sino que se propone completar la obra. Esto quiere decir que el crítico debe considerar en su trabajo todos los elementos sentimentales e ideológicos con los cuales el lector medio puede recibir una impresión más intensa y clara de la obra.

En las *Meditaciones del Quijote* se intenta hacer un estudio del Quijotismo. Se confunde, sin embargo, quien piensa que Ortega toma a don Quijote en su individualidad. El sentido de esta palabra, que no es el mismo en un Azorín o un Machado, es aclarado por Ortega:

> Mi quijotismo no tiene nada que ver con la mercancía bajo tal nombre ostentada en el mercado. Don Quijote puede significar dos cosas muy distintas: Don Quijote es un libro y Don Quijote es un personaje de ese libro. Generalmente lo que en bueno o en mal sentido se entiende por "quijotismo" es el quijotismo del personaje. Estos ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro (Ortega, [1914] 2001, pp. 84, 85).

El Quijotismo de Unamuno, por el contrario, tiene mucho más que ver con el personaje, desligado de la figura del autor[10]. En este segundo aspecto coincide sin embargo Ortega, al separar Quijotismo y Cervantismo[11], y evitar menciones biográficas y eruditas[12].

[10] En sus artículos publicados en 1905, "Sobre la lectura e interpretación del Quijote" y "Sobre la Erudición y la crítica" (*Ensayos*, Vol. V, 1917 [1966-1971]), Unamuno critica duramente la erudición del Cervantismo y se muestra partidario de lo que se llamará Quijotismo: una apología del personaje desheredándolo de toda conexión con el autor. Ésa es la interpretación que Unamuno hace en *Vida de don Quijote y Sancho* ([1905] 1966-1971), y que para Ortega es una reducción que perjudica al personaje mismo, ya que no toma en cuenta a la obra en su totalidad.

[11] Debemos algunas palabras a lo que se ha llamado Cervantismo. En el siglo XVIII la figura de Cervantes fue elevada. Diversos estudios muestran que se lo comenzó a citar cada vez con más frecuencia, agregándoselo como modelo a textos tan importantes como la *Retórica castellana* (1757) de Gregorio Mayans y Siscar, para dar un ejemplo. En esto, los ingleses (los primeros en traducir el *Quijote* y los primeros en editarlo con estudios e ilustraciones) dieron impulso a una estima en creces en la propia España. La Ilustración española, por otra parte, con su espíritu normativo, con su valoración de los motivos neoclásicos y con su afán purista opuesto a lo que consideraba decadente, sirvió para hacer de aquella ironía en la dedicatoria de la Segunda Parte —la solicitud del emperador de China de enseñar su lengua y de hacer rector a Cervantes—, una doble ironía, como señala Riquer, una de las pocas que pasó de moda porque se acercó a la realidad: la institucionalización pedagógica de su lengua. A esto se opone Unamuno con ironía.

[12] Especial atención merece el capítulo que M. de Riquer destina al "Cervantismo" (en *Para leer a Cervantes*, 2003), en el que comienza considerando la voz de Lope de Vega, las primeras traducciones (al inglés, por Thomas Shelton —Londres, 1612— y al francés, por César Oudin —París, 1614—), pasando por el licenciado Márquez Torres, Nicolás Antonio, Tirso de Molina, el siglo XVIII, el Romanticismo, hasta el siglo XX (Menéndez y Pelayo, Ortega, Rodríguez Marín, etc.). Otros textos importantes que refie-

www.cepchile.cl

El problema "autor real-pensamiento real" concitó el interés de Ortega y el de toda la crítica posterior, ya que a pesar de que las interpretaciones de Mayans y Siscar (1757) que homogeneizaban "vida" y "obra" habían sido cuestionadas, este último fue seguido por el neoclasicismo español, dando génesis a corrientes superadas a medias o desestimadas o retomadas a comienzos del siglo XX, como lo hace la Generación de Ortega. La más importante de esas interpretaciones, quizá, es la de creer que las palabras de personajes como el Cura y el Canónigo de Toledo representan la poética cervantina[13]. Esto dio cabida no sólo a la idea de que los manifiestos teóricos que se transmiten por boca de estos personajes operan como reguladores de la obra, dando un principio de unidad y de hiperconciencia a la creación (pensando en un sistema coherente creativo), sino también permitió una apertura hacia un tipo de cervantismo apologético[14] en torno a su apego a las reglas formales neoclásicas y como defensa ante las acusaciones de Avellaneda en el *Quijote* Apócrifo, que tantos problemas trajo e iba a traer en la historia española de la recepción.

Una de esas consecuencias derivadas del problema autor-pensamiento real puede verse en *Guía del lector del Quijote*, de Salvador de Madariaga, publicado en serie entre junio de 1923 y febrero de 1925 en *La Nación* de Buenos Aires. El subtítulo, "Ensayo psicológico sobre el Quijote", nos muestra el carácter de la obra[15]. La misma intención aclaratoria

---

ren la recepción del *Quijote* son el artículo de A. Close, "Las interpretaciones del Quijote" y su *The Romantic Approach to 'Don Quijote'* (1978); José Montero Reguera, *El Quijote y la crítica contemporánea* (1997), y Francisco Rico, "Las dos interpretaciones del *Quijote*" (1991), pp. 139-161.

[13] Por ejemplo, entre las identificaciones que sobrevinieron tiempo después a las interpretaciones de Mayans y Siscar está la que se conoce como benjumeización del *Quijote*, en alusión al pensamiento de Nicolás Díaz de Benjumea, quien sostenía que la obra era eminentemente una alegoría de la vida de Cervantes en la vida de don Quijote. Dicha vertiente, que además mantenía una postura sobre la teoría de la historia (crisis) y la oposición a la crítica neoclásica, tuvo representantes que superaron esta aproximación, como Hippolyte Taine, ligado al nacionalismo determinista bajo las ideas de raza, espacio y circunstancia histórica. Desde los artículos de Taine comienza la recepción del idealismo fracasado, el derrotismo y las meditaciones sobre la raza española, como sabemos, centrales en Ortega y en Castro. Cfr. Close, *The Romantic Approach to 'Don Quijote'* (1978).

[14] En general los editores, comenzando por Francisco de Robles en el XVII, siguen la apología de Cervantes. Agreguemos al pensamiento de Siscar, el de John Bowle y Juan Antonio Pellicer.

[15] Desde la psicología los acercamientos han sido varios. Podemos rescatar a S. Peña y Lillo: *El príncipe de la locura. Hacia una psicología del Quijote* (1993). Se allegan a este aspecto con gran profusión mucho de la crítica posmoderna, influenciada por el pensamiento de Freud y Jung, en conjunto con la interiorización de aspectos antropológicos y de la psicología social (Segre, Moner). Desde nuestro punto de vista,

www.cepchile.cl

tienen algunos párrafos que anteceden a la "Introducción" propiamente tal, y cuyo título, "Al lector", reconocido por cualquier quijotista, nos dice algo más: la idea de una crítica artística; la idea, mejor dicho, de que "la crítica es arte o no es crítica".

Madariaga intenta desnudar la estructura discursiva y su juicio crítico respecto a la figura de Cervantes. Después de describir la génesis de "Al lector" (conferencia en la Universidad de Cambridge), relaciona la plurisemanticidad de las "obras de la mente humana", en el proceso de lectura, con una forma de búsqueda de lo propio: se lee lo que uno lleva en sí, explicando de este modo su lectura atenta a aspectos psicológicos, correspondiente a lo que él llama sus dos series de estudios. En la primera serie analiza algunos de los problemas que sugiere el genio tan complejo y singular de Cervantes en su actitud para con el Quijote y los libros de caballerías. En la segunda, estudia algunas cuestiones psicológicas que plantea la misma obra. El tiempo, así como la consideración por entonces de la figura de Cervantes, debieron importar para que Madariaga agregara "Al lector" otro párrafo, en el cual desviste (no más de lo que lo hace el ensayo) su opinión: no ve a Cervantes como genio[16], sino como hombre excepcional de quien rescata su poder creador.

Posiblemente lo más loable de este crítico-creador sea su intención de evitar un anquilosamiento crítico, notado por pocos en la época. Espera provocar un renuevo de interés en la lectura del *Quijote*, que "tiende lastimosamente a convertirse en figura de museo" (Madariaga, [1923-1925] 1972,

---

pocas reflexiones logran seguridad y pertinencia en la lectura, casi todas tienden a alejarse de una correspondencia mayoritaria. Un caso diferente lo constituye Maurice Molho, *Raíces folklóricas* (1976).

La ligazón entre lo popular, el folklore y el *Quijote* (pero centrado en "el retablo de las maravillas" en la Primera Parte; y sí, en Cervantes, en la Segunda), así como un trato extensivo y profundo en la caracterización de Sancho Panza, aparecen en este libro de Madariaga como pocos en tal materia. Crítica atípica, si se quiere, analizando una base folklórica que descubre arquetipos cuyos funcionamientos y cuyas estructuras responden a un dialoguismo, a una comunicación y creación del vulgo, reelaborado por el escritor y tomando una nueva dimensión en ello, modificando a la vez su propia base. Madariaga ofrece una teoría literaria que aúna la materia lingüística, sociológica y sicológica y que, atenta al desarrollo receptivo, histórico, de este folklore, se permite reinterpretar el contexto y el significado de varios pasajes importantes —y cuál no— del *Quijote*.

[16] La idea del genio inconsciente nace con la edición de Clemencín (1833-1839), considerado como neoclásico a pesar de vivir en el XIX, y como reacción a la crítica dieciochesca, apologética y enmarcadora de un Cervantes bajo preceptivas neoclásicas, como monumentos conscientes. Cabe señalar que bajo la misma estética (antihistoricidad de la pureza lingüística y reglas) la postura sirve para comenzar a mostrar lo que sería otra de las vertientes comunes de la historia crítica: las incorrecciones (cronológicas, gramaticales, espaciales, etc.).

www.cepchile.cl

p. 11)[17], suponiendo un cambio que se asume desde la psicología (o, sin tanta pretensión, desde aspectos psicológicos). Sin embargo, la reflexión de Madariaga no tiene que ver con la nueva vertiente, probable, de la psicología, sino con la idea de un *Quijote* disecado, contemplado, cerrado a la vida para ser admirado. A Madariaga le molestaba esto (pero no a Castro, como veremos) por dos razones; primero, porque no ve a Cervantes como genio; y segundo, pero principalmente, porque postula que cada lectura da una obra diferente, entrega al lector un privilegio que tenía el autor, el de cerrar o abrir una verdad propia y acrecentar la obra mediante un desarrollo constante. Es el primero en proponerlo con conciencia crítica de la recepción entre los españoles.

Quizá un buen aporte de sospecha de este "Al lector" es dado con sutileza en una nota a pie de página, en la que hace referencia a publicaciones como la de Ortega (*Meditaciones*...) y Unamuno (*Vida de don Quijote y Sancho*) que precedieron a los *Ensayos en simpatía*, de Maeztu, y *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro. Abre, pues, un camino, una forma crítica que, nótese, pertenece más a creadores que a críticos literarios. La influencia que Madariaga ejerce sobre Castro es notable, y es notada por el mismo Castro, que en sus deudas es muy claro[18].

Leer a Madariaga es respirar desengaño, en cierta forma un desengaño cervantino que bajará toda figura a hombre raso, sobre todo a hombre iluso o terrestre. La crítica posterior repite ese modelo: se trata de ensalzar, quizá como oposición a la razón, el poder de creación, y de desmitificar, haciendo notar que fue la crítica quien encontró genio, estrategias y plena conciencia donde había intuición, inspiración u obra del espíritu. De esta manera, la historia crítica es excusa para exponer una visión decadentista o desencantada de la realidad.

El juicio de Madariaga se resume en la idea de una estética cervantina basada en el sentido común, cuya comprensión de la naturaleza y de la vida es más honda. El artista es definido como "el que ve las cosas en conjunto y con la intuición" (Madariaga, [1923-1925] 1972, p. 28). Apunta que la crítica que realiza Cervantes es la de un intelectual clásico contra las

[17] Debemos tener presente que en el siglo XVII, como apunta Riquer, la recepción del *Quijote* adquiere un tono crítico y erudito, "debido a que el *Quijote*, considerado ya una obra clásica, precisa de interpretaciones, de comentarios, de notas, de aclaraciones . . . se debate sobre la invención y plan del *Quijote*, se discute si se amolda o no a las 'reglas', se aquilata la propiedad del lenguaje, se eliminan sus 'errores' en su cronología, y se tiene una curiosa inclinación a compararlo con las obras de Homero" (Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, 2003, p. 263).

[18] Por supuesto, Castro, que tiene una postura absolutamente diferente, utiliza la obra de Madariaga como ejemplo de lo que no se debe seguir, como veremos de inmediato.

www.cepchile.cl

obras descabelladas de *extravagantes* románticos. Aquí, romántico es idealista. Madariaga asume, pues, que los rasgos típicos —para él, claro— de los libros de caballería son esencias de un romanticismo que pervive bajo diferentes formas, adecuadas a diferentes épocas[19]. Y los libros de caballería eran el melodrama de la época de Cervantes.

Por otra parte, le molesta sobremanera que la literatura se justifique ante el contexto. Madariaga no pretende ver la literatura, sino dictar su "deber ser". A su juicio, en la época se tendía a juzgar y a justificar toda obra dándole una utilidad política —y alude a un prólogo de Víctor Hugo[20]—, una intención moral y didáctica. Esto lleva a Madariaga a adivinar y arriesgar una interpretación de la intención de Cervantes.

En *La guía del lector*... se repiten varios puntos que son habituales en las primeras dos décadas del siglo XIX, y se agregan otros. La conciencia de una historia crítica, la idea de personajes estereotipados, una visión de Estado decadente y negativa, una profunda sensación de desengaño, de caída del ideal, la insistencia —y el riesgo— de que "todo en el Quijote revela improvisación", falta de conciencia (Madariaga, [1923-1925] 1972, p. 18). En su óptica, la conciencia de cambio de circunstancia histórica (como en Maravall, por ejemplo) es fundamental y está siempre presente, ya se muestre como melancólica visión de Estado, ya como imposibilidad de recrear horizontes.

Tal como señala Francisco Rico[21], el pensamiento burckhardtiano, la tesis de una historia y el concepto de Renacimiento, que tantos problemas han traído a los críticos españoles, ingresa a España por *El pensamiento de Cervantes* ([1925], 1972), de Américo Castro[22]. Libro polémico en su visión[23], rescata la idea de un *Quijote* renacentista, humanista, y de

[19] No olvidemos que durante el Romanticismo don Quijote es "considerado el hombre idealista que constantemente ve destrozadas sus ilusiones, el espíritu selecto y noble inmerso en un mundo trivial, mezquino e injusto, se va agrandando y trascendiendo hasta convertirse finalmente en un símbolo" (Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, 2003), p. 265. Por lo que se entenderá el cuidado con que deben tomarse las palabras de Madariaga.

[20] Casualmente, un poema de Hugo, "El puntal de los imperios", hace alusión al *Quijote* en este sentido.

[21] Francisco Rico, "Temas y problemas del Renacimiento Español" (1994), pp. 1-27.

[22] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (1925, primera edición). Manejamos la versión ampliada y corregida de Noguer, 1972.

[23] Criticado sistemáticamente por F. de Onís, O. Grenn, Aubrey Bell o J. A. Maravall, el texto de Castro ha despertado polémicas incluso al interior de su obra. En libros posteriores como *España en su historia* (1948), o en su versión siguiente *La realidad histórica de España* (1954), sus planteamientos cambian o son reformulados desde una perspectiva histórica y literaria diferente.

www.cepchile.cl

un Cervantes laico, escéptico, con trazas de modernidad. Rico hace notar —deudor de Arnold Hauser en esto— que la postura de Castro amerita una reflexión desde el espacio crítico, desde la oposición a las tesis románticas de la historia y desde su plegamiento a una visión ilustrada del Renacimiento y del *Quijote*. La obra de Castro significa un quiebre con la crítica anterior seguidora de Menéndez Pelayo.

Castro critica a los estudiosos modernos que en sus trabajos no revelan suficiente meditación; por otra parte, sostiene que su libro nace del autoimperativo de "llenar huecos", de cumplir con lo que a su juicio falta en ese momento: un "libro Cervantino de conjunto". Con esta expresión se refiere al pensamiento de Cervantes entendido como un conjunto coherente que se expone en cada una de sus obras. En esta obra de Castro, arte y pensamiento individual se aúnan para entender la producción cervantina desde el pensamiento propio del autor del *Quijote* y no desde su plegamiento cautivo a las tesis renacentistas (aun cuando Cervantes conociera sus poéticas, y fuera deudor de ellas y suscribiera sus valores).

La visión negativa que tiene Castro de la crítica española, por su leve interés en la historia literaria, y el hecho (de fondo, y curioso, por cierto) de que, para la gran mayoría, el valor artístico y la "grandeza íntima" de las obras de Cervantes ya se conocen[24], es decir, están cerrados, son las dos razones que Castro esgrime para explicar el vacío. Al adaptar a Cervantes al nuevo siglo, Castro lo dota de una ambigüedad y de sobreintenciones impensables para la Restauración.

Nuestro interés, en este sentido, se centra en una crítica cuya visión parece haberse cerrado sobre sus interpretaciones (Ortega, casi a la par, había afirmado "el *Quijote* es un equívoco", nada de lo dicho parece poder asirlo, agotarlo). Castro señala, pues, una opinión —que se hará fuerte en otros— acerca de una crítica limitada, autolimitada, que impide un trabajo científico en torno a Cervantes y al *Quijote*[25]. Este principio, que indica como *ne varietur,* nos muestra que la función crítica ha estado sobrecargada de valores morales despegados de un (libre) repensar o un abrir brechas, quedándose en una "repetición permitida", política, de las figuras y de los decires canónicos. Desde este punto de vista, reconstruyendo la visión del *Quijote*, la nota más polémica es su opinión sobre la historia crítica española, a la que juzga como anormal en el siglo XX, porque según sus notas, a la crítica neoclásica que identifica con Clemencín, quien sólo se centraría en

[24] Según A. Castro, se piensa que sólo faltaría ampliar y determinar puntos de estilo, lenguaje y profundizar en obras menores (Castro, *El pensamiento de Cervantes* [1925], 1972, p. 1).

[25] Castro se refiere a un ambiente fetichista en torno a la figura de Cervantes y al posible "pecado" de esoterismo, otras de las formas del Cervantismo.

www.cepchile.cl

aspectos como imitación, reglas, fábulas y verosimilitud, tendría que haber seguido una crítica que desarmase a la anterior en sus principios estéticos, e impusiera una comprensión de la materia como "propuesta cervantina", explicable desde la historia nacional. Posiblemente, tal posición —esto es, suponer una intencionalidad tan acabada—, procura regresar a la crítica a una búsqueda historicista. De la misma manera despacha su desdén a la crítica romántica, que repara en la idea del *Quijote* como anticlerical, evangélico o anagramático. Esa crítica esotérica, para Castro, tiene sus consecuencias más en el conservadurismo protector de su figura ("aquí no pasa nada") que en lo que debemos referir como lo más importante e ingente para él: un análisis estrictamente objetivo. La idea se repite tautológicamente en todo el estudio[26].

Por otra parte, es importante detenernos en la crítica de Castro a las construcciones tanto románticas como neoclásicas. La tendencia que él ve en el positivismo del siglo XIX la ilustra, con palabras de Rodríguez Marín, como un desdén a la crítica que pretende reducir el *Quijote* a una mera "invectiva contra los libros de caballerías" (Castro, [1925] 1972, p. 4). Son tanto Valera como Menéndez Pelayo quienes quieren negar deudas a estudios profundos de los clásicos u otros (en las referencias a Aristóteles y Cicerón, por ejemplo, en el Prólogo), y ver el *Quijote* como un producto propio de la cultura de su tiempo, fruto de un hombre simple con poder creador (M. Fatio es el ejemplo). Así, Castro los culpa de incitadores a la idea de una inconsciencia autorial, de que Cervantes necesitaba sólo fantasía. Castro cita a Savj Lopes, Schevill, Ramiro de Maeztu, Azorín, Unamuno, mostrando cómo, respecto a la obra, se levantan las banderas de la inconsciencia y de un orden intelectual mínimo, que llevan a una lectura de goce emocional. La propuesta de Castro es, entonces, "un estudio concordado, sin prejuicios, con propósitos muy circunscritos". Concordado, se entiende, revisando sus obras; sin prejuicios, claro, olvidando que ya los ha expuesto; y con propósito, por supuesto, circunscrito a un rol crítico de ligazones históricas y filosóficas, una búsqueda de fuentes, en cierta medida[27].

[26] Rescatamos la conciencia de la crítica a partir del Romanticismo como oposición a la Ilustración, y de la Restauración como opuesta a la Romántica. La crítica moderna llega con una conciencia que va a desvestir las impropiedades, impertinencias, de las críticas anteriores. Hoy, nuestra crítica es ecléctica, casi se diría, acepta los puntos de hablada, los legitima.

[27] El tema de las fuentes toma fuerza con un sesgo de patriotismo en autores como Durán y Menéndez Pidal. A partir de este último, de acuerdo con la tesis de la fuerte influencia del *Entremés de los Romances* como modelo de la Primera Parte, el volver a las fuentes será una de las líneas preferidas de la crítica tradicional y conservadora.

www.cepchile.cl

Según Castro, la crítica nacional española, que oscilaba entre la negación y el sobreprecio de sí misma y no habiendo meditado o reflexionado sobre lo que por entonces formaría parte del pensamiento moderno[28], poco podría sopesar el valor del *Quijote*. Así, Castro deja correr la idea de que si una crítica nacional no lo ha hecho, no se le puede exigir tal cosa a un extranjero[29].

La visión de la historia ligada a la creación se encuentra de otra manera en autores un poco posteriores a Américo Castro. En la Introducción a *El humanismo de las armas en don Quijote* (1948), de José Antonio Maravall, se comparan dos mirares ficticios sobre el río Ebro (el del conde castellano Fernán González y el de don Quijote) en el que los personajes representan; es decir, en el que los personajes son historia. Maravall relaciona historia, corrientes culturales y ficción como icono de un *hacer la raza*. Por eso, al analizar el *Quijote* y sus discursos, la mirada de Maravall sobre los personajes se preña de significaciones ideológicas, filosóficas, de movimientos culturales. El central, aquí, es el fluir del Humanismo, la refundición e interpretación erasmista[30], la política interior y exterior, la visión de mundo, la interpretación de Aristóteles, los tratados que pudiera haber leído o al menos vivido Cervantes, su influencia, etc.

---

[28] El impulso modernizador de Castro fue seguido por parte de la crítica anglosajona, en especial por reconocidos deudores y discípulos críticos como J. J. Allen. Por su lado, A. Close marca una tendencia opuesta, agregándose a Auerbach, Parker, Otis, Green, Riquer y Russell.

[29] La misma idea ya se encuentra en Ortega y no es menor en su comentador Julián Marías, como hemos visto. También Unamuno desestimaba las posibilidades críticas y literarias de los hispanoamericanos. Tal prejuicio parece una constante que se hace carne en tales nacionalismos absurdos y proteccionismos críticos, y que agonizan, felizmente, en esas generaciones. Ya Borges se burlaba de los comentarios que Castro exponía en "La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico" (Borges, *Obras completas,* 2002, pp. 31-35). De las consideraciones anteriores, la crítica procede a meditar sobre la visión de Cervantes, su actitud ante la realidad y el sentido moral proyectado en sus obras. Nos referiremos sólo a las apreciaciones quijotescas que nos conciernen: armonía y disonancia, particular poético y particular histórico (concepto de verdad-doble verdad, entronque de las ideas de Cervantes. Respecto a la verdad y lo verosímil, el *Quijote* daría cuenta colocando al caballero en la vertiente poética y a Sancho en la histórica, abriendo un diálogo que se torna un conflicto vital. Un diálogo: posibilidades, abrir, dejar sin cierre, sin solución. Se defiende en esto y en otras cosas una de las vertientes típicas: la conciencia de Cervantes, y el hecho de que las fuentes (preceptistas de la Contrarreforma, sobre todo Alonso López "El Pinciano") en estos problemas y en los siguientes son siempre "medios" y no "metas".

[30] La corriente de las fuentes erasmistas es brillantemente establecida por el hispanista Marcel Bataillon en *Erasmo y España* (1937); por Castro, en *El pensamiento de Cervantes* (1925), y por Antonio Vilanova en "Erasmo, Sancho y su amigo don Quijote" (1988), y en *Erasmo y Cervantes* (1989).

www.cepchile.cl

¿Cómo se recrea esta visión de mundo? Pues, la cita histórica, los diarios, las historias de los caballeros, los diálogos (género importante para la época), a todo apela el filólogo, a todo lo que pueda mostrar su interés. La comprensión del personaje pasa por la complejidad de su hazaña, de cómo se hace símbolo de una vida nueva, de un paradigma otro, conviviente y reemplazante en su tiempo: el paradigma del hombre moderno.

El humanismo de las armas... se escapa de las manos de su autor, precisamente por la relevancia que adquiere la Historia. La obra de Maravall es, pues, una interpretación histórica, una reconstrucción de horizonte según la idea de una no plena conciencia del autor al exponer un drama humano que escapa a su presente.

Opera, una vez más, ese deseo de verdad que abruma a cierta crítica de la época bajo un discurso de imposiciones retóricas, de basamentos que justifican pero que sin embargo desnudan sus falencias. Como sea, la idea del crítico sobre el *Quijote* es que la obra se sitúa en un entremés temporal, conflictivo, de cambio de paradigmas que se muestra en tensiones diversas, y que sólo puede ser agotado por alguien extemporáneo.

Una afirmación notable, sobre la que se apoya el libro de Maravall, repostula el sentido del autor-narrador de los Prólogos del *Quijote*: acabar con los libros de caballería, cuando "los libros de caballería (no) eran ya un problema a comienzos del siglo XVII, cuya nueva mentalidad bastaría para excluirlos por completo del campo de la literatura . . . y cómo no respondían ya al gusto de la época . . ." (Maravall, 1948, p. 8). Por incongruencia cronológica, esto mostraría la impertinencia de la intención cervantina[31], de modo que la vasta acogida que tuvo en su momento no se pudo deber sólo a los méritos del libro sino a "la adecuación de éste con el espíritu del tiempo" (Maravall, 1948, p. 9). La pregunta se trasforma en: ¿qué es lo que vieron en esta obra cervantina los que la vieron aparecer? Como vemos, la época del autor juega aquí el papel decisivo, y quizá la lectura de la obra no se deba al éxito del fin declarado por el autor Cervantes (acabar con los libros de caballería), sino a un hecho de cultura extraliteraria o a un aspecto del Amadís y de toda la caterva caballeresca: el ánimo heroico. La melancolía y la negación a la muerte de ese ánimo heroico, en la España a comienzos del siglo XVII, hicieron nacer a Don Quijote, "amarga y serena queja de una época que amenaza con negar al héroe su puesto en ella" (Maravall, 1948, p. 10).

[31] Postulada como seria por gran parte de la crítica primera, pero tomada con pinzas, sobre todo, por la teoría de la ficción post-moderna.

www.cepchile.cl

La explicación es política y fundamentalmente social. Es el contraste que ofrece lo caído (el Imperio, la Contrarreforma). Las ilusiones y desilusiones, creencias y dudas, anhelos y repulsas, todo ello presente para ver a don Quijote como un reformador vinculado con las corrientes espirituales (erasmismo) en boga o sobrevivientes.

Interesa aquí la crítica que hace Maravall al fundamento histórico de Castro, que nos muestra la tendencia creciente, y eco de las Generaciones presentes, que comenzaban a desviar su atención hacia la circunstancia social propia, como ya se dijo. En esta línea, el *Quijote* se convierte en fuente política de crítica y no en solución o libertad entre dos mundos: el espiritual y el humano (como el Romanticismo lo tomó). Hay un interés declarado en pretender estudiar el *Quijote* en relación a la sociedad en que emerge y a los cardinales problemas políticos de esa sociedad. Según Maravall, el texto justifica plenamente este acercamiento.

Muy diferente a la crítica anterior es el tercer libro de Joaquín Casalduero, *Sentido y Forma del Quijote* (1949). Ya el índice y el título van adentrándonos en su pertinencia: disposición de la materia, temas, motivos, composición —por libro y por parte—, estilos, fuentes, historia, sociedad, aparecen como moneda común. Casalduero alude a la correspondencia del *Quijote* con los períodos artísticos (el Barroco en su pureza y como parodia del Renacimiento), así como "al tiempo para el tiempo", a los géneros históricos literarios y a la novela moderna. Es un comentario desde su lectura, desde un sentido[32], y quizás sea el libro más práctico para un seguimiento de la narración (junto al de Martín de Riquer, que, como éste, por la escasa metaterminología, redunda en una lectura mayoritaria).

La inclusión, su necesidad de agregar elementos al conjunto, marcan la importancia significativa en la que hace pie, tomando a un Cervantes barroco y constituyéndose como un observador: "ante la obra barroca, la mirada se siente deslumbradoramente desorientada por el desorden; pero la sensibilidad y la inteligencia encuentran siempre el orden que el artista victorioso exige e impone para hacerlo florecer desordenadamente" (Casalduero, 1949, p. 19). Vuelve la idea del artista hiperconsciente y la del crítico con su mirada de rompecabezas, con la creencia fija del necesario desorden (¿probable? no, seguro) del aparente desorden. El pensamiento pragmático,

[32] Se debe señalar que este tipo de libros mantiene su vigencia en las formas ensayísticas actuales, como en el caso de Federico Jeanmaire, *Una lectura del Quijote* (2004); o el de Lucía Irma Césped *Para leer el Quijote* (2000).

www.cepchile.cl

la razón instrumental terminan dando, adjudicando orden. Ordenar es así dar sentido[33].

La estructura es explicada desde la diferencia Renacimiento-Barroco (y la función de los ejes mecánico y orgánico), desde la composición circular y esquemática del argumento (para expresar la idea de Destino, la que daría "unidad") y desde la presentación de la acción en su totalidad (técnica barroca; nótese cómo el punto de partida de Casalduero trata de enmarcar la obra).

Para comprender mejor la postura de esta crítica es imprescindible rescatar qué temas son los que cruzan la obra cervantina. El contraste entre la condición, la ocupación y medio social, y la idea de resucitar la Edad Media; la parodia (que permite el contraste, enlazado en el diálogo barroco), un Cervantes movido por la religiosidad (oposición fe en el pasado y voluntad del presente) y su vida (como confrontación cultural y valoración de la libertad humana)[34], permiten la expresión universal del conflicto, que es personal, y es íntimo: la lucha entre el pasado y el presente.

Uno de los puntos en que se diferencia Casalduero es en que considera la Segunda Parte del *Quijote* como una obra diferente[35].

---

[33] Sobre este tipo de construcciones y sobre los peligros de las generalizaciones epocales (injusticias), léanse las consideraciones de Martínez Bonati en el capítulo tres de su libro *El Quijote y la poética de la novela* ([1992] 2004). La caracterización de la obra en épocas o períodos artísticos ha dado para más de unas páginas. No nos interesa incurrir en cavilaciones innecesarias respecto a una posición resuelta aparentemente por la evidencia. Si autores hay que la circunscriben al Barroco (Hatzfeld, Casalduero, entre otros), o que la pusieron en el Renacimiento (Blequa o Castro, aunque este último se arrepienta de esas rigideces), o en el Renacimiento "Tardío" (como Diego), o con sus derivaciones del Renacimiento italiano (Durán) o la afirmaron como Manierista, tales posiciones resultan parciales y parcializadas por críticos posteriores (correctores) que muestran la inoperancia de la aplicación de conceptos abstractos e idealizados en sus lecturas (ninguno llama Barroco a lo mismo, como entiende y nos muestra con gran claridad Rosenblat) de una obra que supera con creces la mirada invertida del analista. En lugar de preguntarse qué comparte la obra, a su manera, con tal generalización, preguntan: ¿es esta obra barroca?

[34] "El contenido del Quijote de 1605 se puede resumir así: 1) Tema principal: aventuras caballerescas. 2) Acompañamiento: episodios amorosos. 3) Fondo: escrutinios y diálogos de materia literaria. En los tres temas el conflicto nace de la confrontación del pasado con el presente" (Casalduero, 1949, p. 23).

[35] La función de aislar e individualizar las narraciones —transcurre un mes entre el término de la segunda salida de don Quijote (1605) y la tercera salida (publicada en 1615)— es vista por Casalduero como una necesidad espiritual barroca en la construcción del *Quijote*. "Si leemos las dos obras como si fueran una, el ritmo de la acción pierde todo sentido y la composición se desmorona, dejándonos en una confusión completa" (Casalduero, 1949), p. 207. Tales consideraciones, a partir de las notas de Rodríguez Marín, se han retomado para diferentes fines. Véase "La unidad en el Quijote", en el libro anteriormente citado de Martínez Bonati, o el capítulo III, "Las incorrecciones del *Quijote*", en *La lengua del "Quijote"* (1995), de Rosenblat.

www.cepchile.cl

Pasamos, ahora, a otro tipo de crítica, a la de un hispanófilo de los más influyentes: Helmut Hatzfeld. Su *El Quijote como obra de arte del lenguaje* se publicó en castellano por primera vez en 1949. Hatzfeld lo había escrito en alemán veinticinco años antes y se enteró de su traducción al castellano e impresión tardíamente, lo que no le permitió tener en cuenta algunos modernos y refinados análisis estilísticos de la época[36]. Veinticinco años que suponen, a su vez, la no consideración de textos tan importantes como los de Castro —entre los españoles— o de Atkinson —entre los ingleses—.

Con todo, es considerado el primer análisis moderno del *Quijote* y continúa siendo permanente fuente de consulta para los cervantistas.

La profundización de un hispanófilo en la idea de una obra de arte del idioma no puede menos que sorprender. La seguridad y la sensibilidad de sus alcances mantienen su vigencia: su análisis del lenguaje desde varios puntos de vista; la comprensión artística mediante la descripción de los medios estilísticos y de composición empleados, y su reflexión sobre lo que llamará "significación espiritual". Los puntos clave, los contrastes, las oposiciones de las que parte Hatzfeld para analizar el *Quijote*, son el conflicto entre Idealismo (don Quijote) y Materialismo (Sancho, el Mundo), que gracias a una profunda comprensión humana coligen los aires de universalidad y modernidad.

Hatzfeld coloca los medios estilísticos al servicio de la representación de las ideas[37]. Desde este punto de vista, no hay texto comparable. La erudición y el manejo de la estilística quedan fuera de discusión, pero ésta comienza cuando se pretende dar sentido o afinar la ideología cervantina. Vuelven a caer los discursos. Varios textos, varios destierros y estudios actuales y varias lecturas pueden aportar una visión más amplia a ese cegamiento crítico. El pecado de querer decir.

El estudio de Hatzfeld marca un hito en la historia de la crítica literaria quijotesca. Sus observaciones lúcidas y exhaustivas acerca de la lengua y de los recursos lingüísticos, ya alejadas de la idealización ilustrada y

[36] Hatzfeld, fundador de la nueva estilística, se refiere en su obra indudablemente a los trabajos de grandes continuadores y contemporáneos como Dámaso Alonso, Amado Alonso, Leo Spitzer y Joaquín Casalduero, así como al conocido libro de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad* (1985). No conocía, claro está, los aportes de Ángel Rosenblat.

[37] Indudablemente el análisis de Hatzfeld se apoya en la estilística nacida en Alemania y continuada con tanta asiduidad en España. Este tipo de análisis se siguió realizando y tuvo simpatizantes hasta mitad de siglo. Línea comenzada por Oscar Walzel, Karl Vossler y Leo Spitzer, que coincide con las propuestas de Menéndez Pelayo y por la crítica de la Restauración (a la que tanto se opusieron el '98 y el '14) y el Romanticismo.

www.cepchile.cl

tomando el peso de la distancia, son la piedra de toque para una serie de estudios que centraron sus fuerzas en el por qué de la maestría de Cervantes.

En *La lengua del Quijote* (1995), Rosenblat se atiene al Quijote desde el conjunto de la obra. Diferente a los que han querido ver el pensamiento de Cervantes en las palabras del Canónigo de Toledo, del Cura, del narrador editor, o del propio Hidalgo, va a mostrar desde diferentes perspectivas que una actitud (la Primera Parte) subyace en la obra, "manifestada, no como un cuerpo de doctrina sistemática, sino como una actitud vital de sus personajes" (Rosenblat, 1995, p. 68), según la premisa (nuevamente, el genio creador) de una conciencia[38] y una meditación sobre la lengua, reflejo o prolongación de su conciencia literaria, puesta en solución en la obra. Lo mismo sugiere a partir del análisis de los recursos de estilo más propios del *Quijote*, que constituye la segunda parte del estudio ("La lengua literaria de Cervantes"). En la tercera parte, "Las 'incorrecciones' del Quijote", retoma uno de los temas más polémicos (ya tratado por Menéndez Pidal, o por Gerardo Diego, por ejemplo): el de las "incorrecciones", descuidos y "despropósitos", para superar aquella posición de "profanadores" que buscaban la verdad y la perfección del texto de Cervantes, bajo la lupa de ciertos "pobres cánones literarios y gramaticales" (Rosenblat, 1995, p. 244)[39].

La crítica a estos "correctores" —respecto a un conocimiento diferente de la lengua y del uso (que tiene a la vez su contraparte, sus correctores de correctores)— continúa aquí bajo los descuidos que admite Francisco Rodríguez Marín[40] (que fue, además, un contracorrector), y que a Rosenblat le parecen "inconsistentes e injustificables". Es claro que Rosenblat fija las líneas del análisis en la suposición de que la lengua fue para Cervantes tema de constante meditación, en el que entraba en juego su obra toda. "Hemos visto después algunos recursos de su lengua literaria, su tratamiento del refranero y el lugar común, sus comparaciones y metáforas,

[38] Lo cual, como señala Rosenblat, fue observado tanto por Castro como por Riley. Dicho pensamiento literario y dicha conciencia lingüística, según los tres, "se había matizado y enriquecido con el preceptismo aristotélico y su familiaridad con los problemas estéticos del humanismo italiano" (Rosenblat, *La lengua del "Quijote"*, 1995), p. 347.

[39] Nombra a Hermosilla, Clemencín, Pellicer, Salvá y Hartzenbusch.

[40] Francisco Rodríguez Marín, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra*, nueva edición crítica, con el comento refundido y mejorado de más de mil notas nuevas (1947, 1949), 10 tomos.

www.cepchile.cl

sus antítesis y sinonimias, sus repeticiones y elipsis, sus variados juegos con la forma y la significación" (Rosenblat, 1995, p. 346).

Martín de Riquer es para nosotros un continuador de los llamados libros lineales o de "paso a paso", que pretenden seguir el libro capítulo a capítulo. *Para leer a Cervantes* (2003) es, más que un libro-ensayo que intenta postular un sentido último, un abanico comentado de conexiones intertextuales y de erudición medieval y renacentista, y, en su grueso, un estudio, como lo define el mismo Riquer.

Seguir a Riquer es releer el *Quijote*, y es, por supuesto, seguir la historia crítica, puesto que, además, se muestra como una crítica de la crítica sostenida hasta ese momento. Su manejo de la bibliografía y de la narrativa caballeresca europea lo ha convertido en uno de los textos más leídos sobre el tema. *Para leer a Cervantes* es una de las fuentes ineludibles para todo ensayista y para toda edición comentada del *Quijote*[41]. Ha marcado un estilo, seguido, por ejemplo, por Irma Césped, e influenciando notablemente ensayos actuales como el de Federico Jeanmaire.

Para leer a Cervantes incluye, con algunas variantes, la obra anterior de Riquer, *Aproximación al Quijote*. Importante es rescatar la postura de Riquer frente a la profundidad del *Quijote* sin desdeñar el proyecto cervantino de "poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías"[42] —que ya vimos en Maravall—, buscando asidero en la época, demostrando la intencionalidad humanista de desdén hacia la verosimilitud de estos libros, o mostrando la influencia (o adhiriendo a esta tesis, continuada por Bataillon, Vilanova o Hatzfeld, por ejemplo) del erasmismo en España.

El tomar al narrador del prólogo y al narrador editor como efigie de Cervantes, el adjudicar sentido desde allí (desde ya, desdeñando otros juegos que paradojizan tal intención) es el punto de coherencia al interior del estudio, en sintonía con la interpretación explícita de Riquer del deseo cervantino. Riquer crea así un libro accesible a un público general, puesto que simplifica el uso teórico y no privilegia el metalenguaje crítico. Parte con un

[41] Los "comentadores" se inician en el XVIII con los cuatro volúmenes que en Inglaterra aparecen con anotaciones del reverendo John Bowle. La lista, engrosada substancialmente por Pellicer (1797), siguió en el siglo XIX con el trabajo excelso de Clemencín (1833), y en el pasado, para destacar, con Rodríguez Marín (1913, 1947). En nuestros días y hacia el final del siglo XX las ediciones comentadas pululan, y entre ellas destacan las de J. Allen, F. Rico, Riquer y las ediciones de la Real Academia Española.

[42] Ésta es otra de las problemáticas usuales, otro de los puntos de contacto de casi toda la crítica quijotista, que ha llevado a posturas muy disímiles, a entroncamientos y teorías de la ficción modernas bajo las sugerencias y multiplicidad de voces en la obra misma. Indudablemente, uno de los textos más importantes, por claridad y profundidad, es el de Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela* (2004), tratado más abajo.

www.cepchile.cl

comentario sobre la correspondencia entre vida y literatura, que a su juicio es tantas veces olvidada por la post-modernidad, y que varios escritores, desde su experiencia creadora, vuelven a rescatar (sin ir más lejos, así abre sus *Crónicas sarracinas*, Juan Goytisolo, en el capítulo sobre Cervantes).

Para leer a Cervantes se divide en cinco títulos, de los cuales el primero, "Aproximación al Quijote", es parte de su obra anterior del mismo nombre (a esta parte sólo agrega el cuarto subtítulo, "El Cervantismo", que ofrece un panorama de Cervantes ante la crítica).

El libro incluye además dos estudios. El primero de ellos, "Cervantes, Passamonte y Avellaneda", presenta la hipótesis de que la autoría del *Quijote* de Avellaneda se debe a Jerónimo de Passamonte[43]. El segundo, "Cervantes en Barcelona", agrega datos biográficos (su probable casa; su probable estadía; su conocimiento de la ciudad, deducido del texto; las dos doncellas, y los cap. LX a LXV de la Segunda Parte), el tiempo histórico de la acción —su problemática—, Cataluña (cap. LX, Claudia Gerónima), el tema de la expulsión de los moriscos (tratado con otras miras y apenas por Casalduero, y muy eficaz y eruditamente por Villanueva, como veremos), la existencia histórica de Roque Ginart-Rocaguinarda, etc.

La unidad del libro oscila entre la biografía, los motivos y las referencias tanto históricas como literarias (parte de la vida, recordemos), dejando poco lugar a la especulación, lo opuesto a la visión de Manuel Durán en *La ambigüedad del Quijote*.

Las palabras que mejor ilustran la posición de Manuel Durán se hallan en un paréntesis, en una aclaración: "la palabra quizá no debería hallarse nunca excesivamente alejada de los labios o de la pluma del crítico de Cervantes" (Durán, *La ambigüedad en el Quijote*, 1961, p. 9). Para Durán, la novela de Cervantes prefigura algunos movimientos contemporáneos, algunas "experiencias artísticas y filosóficas que hacen del *Quijote* el punto de partida de la novela moderna". Durán intenta reconstruir el mirar del caballero mediante el mirar del crítico, tratando de reconstruir a la vez otras visiones, y, por supuesto, con la misma conciencia de su tema (la ambigüedad), realizar una crítica a las lecturas epocales, de cierre[44]. Su vi-

[43] A juicio de Riquer, la hipótesis pasa la prueba, "satisface todos los criterios propuestos para la identificación de Avellaneda, y supera brillantemente la prueba lingüística" (Riquer, *Para leer a Cervantes,* 2003, p. 389).

[44] El hecho de que la obra cervantina haya sido tomada como entretenimiento, y de que el género fuese considerado sin pretensiones —léase, sin intención ideológica— al lado de otros géneros de cuidado para los estetas y críticos de su época, da, al decir de Durán, una libertad que por las mismas circunstancias, de estrechez en sus límites políticos y religiosos, crea una prosa que refleja este conflicto, la contradicción que se manifiesta en ambigüedad. Contradicción, ambigüedad, conflicto, perspectivismo: términos de problemas humanos, nunca cerrados en la novela y muy propios, casi "la esencia de la modernidad" de nuestros tiempos (Durán, *La ambigüedad en el Quijote,* 1961, p. 14).

www.cepchile.cl

sión de la historia de la recepción y de la historia de la novela como género le permite desarrollar la hipótesis crítica de evolución desde el pasado español (*Arcipreste*, *La Celestina*) y desde el horizonte cultural, en el que otorga suma importancia a Italia (en cuanto a influencia estética).

Para este español-mexicano el *Quijote* es, sin dudas, una obra renacentista. Obra que no se puede tomar estrictamente como moderna —y lo sería sólo porque trasciende a su época— ni entender fuera de su tiempo. En consecuencia, según la historia de las ideas (Historia española, Renacimiento francés e italiano, Primera Parte del *Quijote*), Durán trata de explicar la función de la ambigüedad en la Segunda Parte de la obra cervantina.

Llama la atención que Durán rescate el hecho de un "público" mal lector de críticos, sobre quienes hace descansar la pérdida e injerencia del *Quijote* en su época, que es tomada en torno a sus aspectos o prefiguraciones modernas. Así, Durán hace operar la función crítica sobre un deber que llama "tradicional"; esto es, averiguar "qué quiso decir el autor, qué es lo que se propuso; y luego señalar bajo el análisis de la obra hasta qué punto lo consiguió" (Durán, 1961, p. 10).

Historia literaria, quizá sea la denominación más justa para *Personajes y temas del Quijote* (1975), libro de Francisco Márquez Villanueva, de erudición notable y cuya base descansa fundamentalmente en las fuentes literarias; en palabras del mismo autor: "personajes y temas, menudos detalles y amplias tendencias, son aquí estudiados como acción y reacción de la mente creadora de Cervantes frente a tradiciones, esquemas y materiales accesibles para éste en el mundo que tuvo a su alrededor" (Márquez Villanueva, 1975, p. 11). Coincide con el abandono por parte de la crítica de un tipo de análisis por entonces en plena discusión, el de las fuentes ("necrófagos indolentes", llama Dámaso en el comienzo de su *Poesía española contemporánea* a los retractores de las fuentes; "inhóspitas y desfavorecidas", las tilda Márquez Villanueva) y es, entonces, un gesto de reafirmación. Probables ligazones, probables lecturas. La enciclopedia lectora es puesta en abanico sobre algunos temas específicos y personajes principales y no tanto.

Cuatro partes describen el grueso de este texto: 1) Amantes en Sierra Morena, 2) Leandra, Zoraida y sus fuentes franco-italianas (da cuenta de dos de las novelas intercaladas de la Primera Parte mediante la revisión de *La Leandra*, de Durante da Gualdo, y el tema de los cautivos, en torno a la reflexión sobre la relación del Cautivo y Zoraida); 3) El caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja (uno de los capítulos más interesantes en cuanto a análisis literario, ofreciendo no sólo el paso por la filosofía clásica

www.cepchile.cl

y reformista —Platón, Erasmo, el epicureísmo cristiano—, sino también una fina interpretación del sentido paradójico en el mundo del burgués caballero don Diego de Miranda).

La cuarta y última parte trata sobre el Morisco Ricote o la Hispana Razón de Estado, analiza las fuentes históricas del tema de los moriscos en España (sus expulsiones, su trato, el surgimiento de la novela antimorisca) y su relación con el pensamiento cervantino[45], extendiéndose en ello a otras obras como *Persiles* y la novela ejemplar *Coloquio de perros*. Recordemos que esta sección trata sobre la Segunda Parte del *Quijote* y se liga a un tema candente: la expulsión de los moriscos (en 1609 y 1610) y el rigor —hasta la pena de muerte— para aquellos que regresaban. Márquez Villanueva nos ofrece una de las salidas más justificadas —y deseable para muchos humanistas— al reflexionar sobre el perspectivismo y la ambigüedad del *Quijote* como un monumento retórico que vuelve a ocultarnos y a mostrarnos por igual la postura del autor frente a la circunstancia histórica. El tema del "oro enterrado", la postura de los liberalistas, cruzan estas páginas desde la realidad histórica. Se justifica la intelección de las circunstancias no según una metodología de acuerdo con la técnica positivista, sino según el reco-

[45] El problema de la postura cervantina sobre este tema ya se había tomado reiteradas veces y desde diferentes ángulos: R. Osuna "La expulsión de los moriscos en el Persiles", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX (1979), muestra la ambivalencia o el cambio de pensamiento que se da entre el *Persiles* y el *Quijote* (inquina y humanismo respectivamente); la neutralidad de hecho, pero no de pensamiento, en el *Quijote* bajo la figura de Sancho frente a Ricote, en González Palencia "Cervantes y los moriscos" (1948); la oposición total vista por M. Bataillon en *Erasmo y España* (1960) (Cervantes comulgaría con el antisemitismo erasmiano). Para otros, el apoyo de Cervantes a la expulsión y la culpa que convivía en los cristianos viejos se ve en el *Quijote* (L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 1960). A esta lista, comentada y tenida en cuenta por Márquez Villanueva, se pueden sumar los nombres de A. Oliver, Ch. V. Aubrum, G. Freden, M. Olmeda, H. Lapeyre, V. Lloréns, S. Fediuk y Américo Castro. Este último es tenido en cuenta a partir de *El pensamiento de Cervantes*, pero sobre todo por *España en su historia*, según escritores como Goytisolo, que en varios de sus textos vuelve a la idea de un Cervantes más bien partidario de una construcción de España desde el afuera, desde tierras de moros. Para Goytisolo, Cervantes supera tales posturas parciales, relativizando y trascendiendo en vida y arte las actitudes antimoriscas, véanse sus "Vicisitudes del mudejarismo: Juan Ruiz, Cervantes, Galdós", en *Crónicas sarracinas* (1998), pp. 55-82; "Don Quijote, don Juan y la Celestina", en *España y los españoles* (2002), pp. 51-55; "Cervantes, España y el Islam", en *Contracorrientes* (1993), pp. 25-29. El tema cobra hoy actualidad en los estudios culturales sobre el Islamismo y el Orientalismo, y en las políticas de tolerancia en relación con los sucesos bélicos contemporáneos. Increíblemente, para resolver esta "circunstancia", vuelven a Cervantes como volvió el '98, y también podríamos concluir como Émile Cioran que "no pudiendo resolverla por el análisis, meditan sobre *Don Quijote*, en el que la paradoja es todavía más insoluble, porque es símbolo" (Émile Cioran, "Pequeña teoría del destino", en *La tentación de existir*). En la investigación de las fuentes del pensamiento cervantino, Close menciona que una de las tendencias dominantes se centra en su aspecto disidente. Entre quienes comprenderían la postura política de Cervantes estarían Márquez Villanueva, junto a Vilanova, Forcione y Maravall.

www.cepchile.cl

nocimiento y trazado de núcleos genéticos y procesos de elaboración de la obra literaria. Sin embargo, no es una crítica historicista, no se circunscribe a un período ni se encuadra en la estilística siempre ajena y arbitraria de los movimientos artísticos. Deja el acto de creación de la obra en una libertad y en un no determinismo, lo que implica una apertura a la idea de obra abierta y de un autor plenamente consciente y conocedor profundo de la cultura de su época.

No hay sentidos, sólo abanicos. Es todo el acercamiento que se puede pretender. Márquez Villanueva subraya el problema del sentido en Cervantes no sólo por la ambigüedad propia del estilo, sino también por "la persistencia de la historia de la expulsión de los moriscos obnubilada hasta el día de hoy por una apologética vindicativa".

¿Resultados? el crítico contesta: "Nuestras páginas se confiesan desde este mismo instante hormas de ninguna tesis de gran envergadura" (Márquez Villanueva, 1975, p. 13).

Un libro absolutamente diferente (único en su género), y en esto se muestra la formación y el decir de la crítica hispanoamericana en su ahondamiento y en su validez, es el de Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela* (2004)[46].

Cada vez que nos acercamos a los textos contemporáneos, el gesto crítico comienza a tener presencia desde sus inicios, desde el prólogo (ya no en manos de otros, y nada más cervantino, quizás) en que el autor asume sus planteamientos. Al establecer sus fines y principios, sin embargo, define un método propio cuya terminología lleva en sí la dirección de una elite lectora. Entonces tenemos que la erudición de Martínez Bonati y el uso de metaterminología (el revés del discurso de un Riquer o un Casalduero), hacen del texto un libro para críticos, para literatos especializados.

> El capítulo primero de este libro está dedicado principalmente al estudio de las discontinuidades del estilo de la imaginación en el *Quijote* y a la crítica de la tesis de su pretendido realismo. El segundo, al problema de su unidad artística. El tercero, a la cuestión de su género. El cuarto, a la de su doctrina y verdad. El quinto revisa los puntos anteriores y explora, a propósito de esta novela, las relaciones de realidad y literatura. (Martínez Bonati, 2004, p. 25).

[46] La edición que tomamos aquí difiere de la original —publicada por primera vez en inglés *"Don Quixote" and the Poetics of the Novel* (Cornell University Press, 1992), y después en castellano (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995)— en que presenta un apartado sobre el primer capítulo del *Quijote*, publicado ya en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Vol. 1, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993.

www.cepchile.cl

Martínez Bonati comienza mostrando las dimensiones de la significación literaria —la polisemia discursiva y sus modos tradicionales y las posturas contemporáneas y modernas—, como forma de exploración del significado de las historias y sus limitantes recusados de la variedad inabarcable por estos modos de aproximación: el campo semántico literario, la ambigüedad, las relativizaciones personales, históricas y culturales, amén de que "la expresión crítica apunta necesariamente a sólo algunos aspectos de la totalidad vivida en la lectura" (Martínez, 2004, p. 21), cualquiera sea.

La riqueza del texto obliga a un método y a una elección: "he tratado de describir, sobre el trasfondo de los géneros literarios de su tiempo, el diseño poético del *Quijote* —la naturaleza y las formas del acto de imaginación que en él se hace realidad y se objetiva" (Martínez Bonati, 2004, p. 16). Para ello, la descripción toma las banderas del trabajo de entregarnos la forma de la obra.

La forma poética constituye en este pensamiento el significante que más nos dirá y, por supuesto, el más recto, el más "fidedigno". La postura es justificada desde la fenomenología literaria[47].

Las direcciones temáticas son claras y apuntadas someramente: "por una parte, el análisis del *Quijote*, por otra, una reflexión teórica sobre el género novela y su vocación realista" (Martínez Bonati, 2004, p. 13, nota a esta edición). Ambos temas enfrentados desde sus fundamentos.

Un elemento fundamental es el despegue de la igualación usual entre "pensamiento del Quijote-pensamiento de Cervantes", que tantos problemas de significación ha traído bajo el aserto de una identificación reductiva, extremada a las imágenes de la obra.

Las observaciones abordan temas tradicionales desde posiciones nuevas y reveladoras, lo que muestra pertinentemente algunos vacíos en la historia de la interpretación, varias deficiencias conceptuales y horrores de generalizaciones sin base. Esto lo hace un libro más que polémico y uno de los pocos que agregan interpretación o líneas fuera de las referencias intertextuales e históricas. La mirada de Martínez Bonati es distinta, deudora de la exhaustividad y la reformulación teórica propia (algo que sin duda falta a otros críticos).

La primera de sus observaciones es que "esta novela nunca erige una imagen realista de la vida . . . el texto, simplemente, no permite una construcción realista de sus figuras y sucesos" (Martínez Bonati, 2004,

[47] En palabras de Martínez Bonati (2004): "El significado fundamental de una obra de ficción y arte reside en las líneas constitutivas de la subjetividad ideal que se plasma en ella. Un nuevo orden de la mente, un 'yo' imaginario y artificial es adoptado por el lector en el proceso de su experiencia literaria", pp. 16,17.

www.cepchile.cl

p. 18). Inmediatamente relacionado con esto, aparece la segunda observación: "el estilo de la imaginación cervantina es discontinuo, irregular, y casi siempre intrínsecamente adulterado, impuro. No encontramos en el *Quijote*, un solo y homogéneo mundo ficticio, sino un conglomerado de historias regidas por leyes de estilización diversas y en algunos casos incompatibles" (Martínez, 2004, p. 18). Esto se relaciona directamente con elementos de ruptura de la unidad de acontecer y trama, bajo un supuesto clásico de "a qué llamamos unidad". Posiblemente desde nuestro punto de vista, aunque perfectamente justificado por Martínez Bonati, el capítulo dirigido a mostrar estos elementos, entendidos en el todo estético bajo una intencionalidad artística (como el punto cuatro del capítulo quinto, sobre El curioso impertinente) o bajo las expectativas de una lectura realista, los elementos de la desunidad (las inverosimilitudes de los personajes y de la acción, las irregularidades del estilo y la composición, los rompimientos de la clausura novelística, que trascienden las concepciones y justificaciones románticas, por cierto) bien pueden entenderse bajo un concepto diferente de unidad —es una cara que no escapa al crítico, ojo—. Tales propiedades son tomadas positivamente como partes constitutivas de un diseño artístico, de una voluntad estilística, de una verdad poética. Como sea, sus consideraciones sobre el realismo de la obra echan por tierra muchas de las aseveraciones de otros críticos, que se ven ya como ingenuas y que tratan sobre el realismo objetivo en Cervantes o en sus *Novelas ejemplares*. La discusión, de larga data, iniciada por Lukács, refutada por Adorno, y continuada brillantemente por Fischer, Barthes y Jakobson, se hace presente en varias dimensiones, sobre todo en cuanto a la funcionalidad estructural.

Otros de los puntapiés críticos se asesta a toda la vertiente que asume ver en el *Quijote* la primera novela moderna, o la novela realista moderna, bajo las ideas de autoridad, mencionadas pertinentemente por Martínez Bonati, como las de Menéndez y Pelayo, Ortega y Gasset, Dickens, Flaubert y Tolstoi.

Indudablemente, éste es uno de los mejores libros de la crítica hispanoamericana.

Cerramos así este somero recorrido por algunas obras importantes que mantienen su relevancia, dejando de lado, lamentablemente, el desarrollo de ciertas temáticas fundamentales, como la de la vigencia de la obra, de la que tanto se habla en nuestros días. Estamos sometidos a las limitaciones de extensión y tiempo, y en materia quijotesca esto es aun más relativo.

www.cepchile.cl

II. LA CRÍTICA CERVANTINA EN EL MUNDO ANGLOSAJÓN

Si existe un escritor de habla hispana que ha concitado el interés unánime de la crítica anglosajona es, sin duda, Cervantes. Desde la fascinación de Henry Fielding, que lo indujo a escribir su *Joseph Andrews* tomando como modelo las aventuras del caballero de la triste figura, hasta la necesidad de un grupo de connotados hispanistas afincados académicamente en los Estados Unidos de formar, en los años setenta, una institución dedicada especialmente al estudio y a la difusión de la obra del oriundo de Alcalá de Henares: la Cervantes Society of America.

El interés por la obra de Cervantes, en cualquier latitud, no es algo que llame particularmente la atención; es posible encontrar aproximaciones, exégesis y monografías en torno a la totalidad del corpus cervantino alrededor de todo el mundo, en las más diversas lenguas y desde los más variados puntos de vista. La pregunta que surge entonces es: ¿cuál es la relevancia que tienen los estudios sobre la obra del llamado Manco de Lepanto realizados en lengua inglesa durante el siglo XX? La profesionalización de los estudios literarios en la Inglaterra post-victoriana, que gatilló el surgimiento de la llamada "nueva crítica" norteamericana, generará un tipo de análisis de texto centrado más en el "lenguaje del texto"[48]; en su estructura, estilo y técnica, aspectos que, en los estudios cervantinos, los anglosajones considerarán postergados por la crítica hispánica, inclinada, usualmente, a la construcción de "enormes edificios de especulación insustancial, que explicasen la obra [de Cervantes] a partir de elementos de carácter autobiográficos", según manifiesta Lowry Nelson, en su introducción a *Cervantes: A Collection of Critical Essays* (1969).

La crítica anglosajona no va a revolucionar el mundo de los estudios cervantinos, pero sí va a constituir un importante impulso vigorizador ante el anquilosamiento más o menos generalizado de la crítica hispánica durante el franquismo, indagando en aspectos muchas veces obviados o errónea-

[48] No es ningún misterio que el mundo académico angloparlante, sobre todo el norteamericano, ha realizado decisivos aportes durante el siglo XX al desarrollo de los estudios literarios, de hecho, la noción de "estudios literarios" que, en gran medida, seguimos manejando hasta el día de hoy, tiene su origen en la Inglaterra post-victoriana. Es en el mundo anglosajón donde la crítica literaria se transforma en una disciplina autónoma y adquiere, de este modo, una relevancia decisiva en el concierto académico. La "nueva crítica" en los Estados Unidos considerará a la obra literaria independiente de su contexto de producción. Para estos estudiosos, cuyas obras comienzan a tener importancia a comienzos de la década del treinta, la obra literaria "significa", independiente de las intenciones del autor y de los sentimientos subjetivos que pueda suscitar en el lector; su significado se consideraba "manifiesto y objetivo, inscrito en el lenguaje del texto" (Terry Eagleton, *La función de la crítica,* 1999).

www.cepchile.cl

mente sobreentendidos en torno a la obra de Cervantes, llegando muchas veces a las mismas conclusiones que los exégetas clásicos, y otras a indagar en ciertas "sutilezas", descubriendo que éstas no son tales, para marcar interesantes quiebres en las interpretaciones tradicionales sobre la obra cervantina.

A partir de la década de los sesenta y de las innumerables transformaciones que en ese entonces se experimentaron en todos los aspectos de la vida, Estados Unidos se convirtió en un crisol donde convergieron las más diversas visiones y teorías en torno a la cultura, la literatura y las artes. En los campus universitarios del país del norte se mezclaron versiones tan disímiles sobre estos fenómenos como la ya mencionada nueva crítica, el estructuralismo, el psicoanálisis, el neo-marxismo de Francfort, el post-estructuralismo francés, el feminismo, la teoría del sujeto y la teoría de la recepción, produciendo masivo interés en torno a los problemas de la literatura y su interpretación, así como la consecuente proliferación de textos al respecto y una creciente necesidad de leer a los autores clásicos desde perspectivas menos ortodoxas, necesidad que, en el caso particular de los estudios cervantinos, va a explotar en la década posterior, con la constitución de la Cervantes Society of America, en 1977, entidad que cobijará a una amplia y ecléctica gama de hispanistas de todos los rincones del país y que tendrá como principal órgano de difusión a la revista *Cervantes*, cuyo primer número vio la luz en el otoño de 1981. Figuras señeras en la constitución y el desarrollo de la sociedad fueron Juan Bautista Avalle Arce, Edward C. Riley, John Jay Allen y Howard Mancing entre otros, autores de algunos de los principales textos que procederemos a reseñar sobre la obra de Cervantes. La sociedad agrupó —y agrupa— estudiosos que abordan el fenómeno cervantino desde las más diversas aristas, mezclando exégesis que se centran principalmente en el estilo y la técnica narrativa, como los casos de Allen y Mancing, hasta autores que realizan acercamientos desde el feminismo, el post-estructuralismo y la teoría del sujeto, como Ruth El Saffar y George Mariscal.

Sin pretender ser exhaustivos, nos proponemos mostrar al lector algunas de las visiones más significativas realizadas desde el ámbito académico anglosajón en torno a la principal obra de Cervantes, *Don Quijote*, reseñando de manera breve, pero concisa, algunos de los textos que consideramos más representativos. Partiremos por dos importantes figuras: John Jay Allen y su reconocido discípulo Howard Mancing, quienes llevan a cabo concienzudos estudios en torno a la estructura y a la técnica narrativa del *Quijote*.

www.cepchile.cl

Don Quixote, Hero or Fool? (1969) es la pregunta que se hace Allen al comienzo de su estudio que versa sobre la técnica narrativa de la novela publicada por primera vez en 1605. Discípulo avezado de Américo Castro, principia su estudio comentando uno de los tantos lugares comunes en torno al *Quijote*: la multiplicidad de interpretaciones que de ella se han elaborado, explicada a partir de la facultad del texto cervantino de suscitar en el lector una serie de efectos, que van desde la risa, la piedad y la admiración hasta la identificación con el personaje[49]. Así, partiendo desde la perspectiva del lector, el profesor Allen buscará dilucidar las variables formales y estilísticas que determinan nuestra postura como lectores hacia la novela y sus personajes. En el primer capítulo de su estudio, Allen abordará justamente las relaciones que se establecen entre el autor, el lector y los personajes. El primer aspecto que recalca en este sentido es que los comentarios de Cervantes en la novela están mediados por la profusión de intermediarios ficticios, que actuarían a la vez como lectores críticos de esta ficción. Desde el crucial capítulo octavo, la historia depende casi en su totalidad de la información que proporciona Cide Hamete; en contadas ocasiones, y de hecho Allen las cuenta, la omnisciencia del narrador resulta intermitente; muchas veces el cronista e historiador árabe deduce la información, y otras, parece estar lisa y llanamente excluido de los hechos, dejando la impresión de que la historia es mucho más de lo que se nos revela. Esta "inseguridad" del narrador hará que Allen denomine "elusivo" al estilo de la novela, elusividad que guarda relación con el supuesto propósito de Cervantes de criticar la objetividad del narrador omnisciente[50]. Otro rasgo relevante de la supuesta campaña que el autor llevaría a cabo para provocar la inseguridad del lector lo constituiría el hecho de que constantemente muestra los mismos acontecimientos desde dos puntos de vista, dejando al lector la decisión de juzgar la naturaleza de éstos. El efecto que esto produce es de confusión, que se acentúa al ver que el autor se muestra dudoso frente a los hechos, los cuales se le develan solamente en la medida en que ocurren. Gran parte de la ironía de la novela residiría en esta mutua confusión, entre lector y autor, ironía que nos descubriría uno de los ejes temáti-

[49] La preeminencia del lector es iniciada en la crítica española por Salvador de Madariaga. Posteriormente se derivan temas como la ambigüedad, el perspectivismo, el relativismo, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Véanse Madariaga, *Guía del lector del Quijote* ([1923-1925] 1972) y Durán, *La ambigüedad en el Quijote* (1961). Sobre la identificación lector-personaje, los aspectos derivados en relación al juego ficcional, véase el capítulo tercero de Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela* (2004).

[50] Para ilustrar esta situación, Allen cita una serie de episodios de la novela, tales como la incertidumbre acerca del verdadero nombre del Quijote, dato que no sería anecdótico en ningún sentido, sino que formaría parte de una campaña calculada para mantener inseguro al lector, que se hará más evidente en la Segunda Parte de la novela.

www.cepchile.cl

cos de la obra: el carácter individual de la realidad. La principal preocupación de Cervantes sería mostrar que la realidad es un aspecto que concierne a quien la vive, aspecto que es generalmente considerado en relación con los elementos disgregadores de la unidad de la obra, desde Rodríguez Marín, pasando por la estilística, hasta Martínez Bonati.

En el estudio se analizan además las derrotas del Quijote y el contexto que determina las expectativas del lector ante cada encuentro, para desentrañar por qué, para el lector, don Quijote representaría un personaje entrañable. El resultado de sus empresas será juzgado no por sus intenciones, sino por la manera en como el autor las presenta al lector, la cual dependerá de un orden moral que compartiría Cervantes con sus lectores[51], orden que se preserva en la novela, en base a un equilibrio entre el orgullo del personaje y el castigo al exceso de éste, pues la bondad innata del Quijote, así como la pureza de sus intenciones se ven debilitadas por su vanidad; éste debe renunciar a su egoísmo y arrogante ambición y dirigirse hacia un punto donde sea capaz de reconocer la realidad acerca de las cosas y de sí mismo. Los recursos estilísticos presentes en la obra, y cómo éstos inciden en el juicio del lector acerca de don Quijote, son abordados también en este texto. (Uno de los más relevantes es el deliberado uso de un lenguaje arcaico[52], propio de la novela de caballerías, por parte del personaje, aspecto en el cual sustentará su interpretación Howard Mancing.) Las investigaciones que realiza el profesor Allen sobre el lenguaje y el estilo de la novela, contribuyen en la construcción de una ética determinada que nos revelaría que, efectivamente, Cervantes muestra al Quijote como un *fool*, y, más aún, haciendo de sí mismo un *fool*[53] en la Primera Parte; sin embargo, la disminución de los arcaísmos en la Segunda va haciendo que la opinión del lector respecto al personaje cambie. Finalmente, tales usos lingüísticos estarían más asociados con la presunción y la vanidad que con un contexto caballeresco o con la locura. Los distintos niveles de ficción presentes en la obra es otro de los puntos considerados por John J. Allen, así como los

[51] Este aspecto de la novela ha sido abordado desde diferentes ángulos: identificación afectiva autor-personaje (Rosenbalt); aumento de la tragicidad en la Segunda Parte; presencia del presente real (Casalduero); indiferencia entre el autor y el personaje que llevaría a las formas límites de crueldad, también en la Segunda Parte (Nabokov).

[52] Allen subraya, así como el grueso de la crítica estilística, que el uso de estos arcaísmos desciende significativamente en la Segunda Parte, lo cual se relacionaría con el retorno del personaje a la cordura. Lo más significativo de este rasgo es que el arcaísmo aparece en las once derrotas que registra el caballero en la Primera Parte, lo cual no se repite en las derrotas presentes en la segunda.

[53] La valoración del "figurón" (*humorist*), evidentemente ligada al *fool*, genera en Inglaterra la creación de personajes extravagantes, pero amables, modelados directamente sobre don Quijote. Cfr. Anthony Close, "Las interpretaciones del Quijote" en su libro *La concepción romántica del Quijote* (2005).

www.cepchile.cl

quiebres de la verosimilitud[54] que se dan en la Segunda Parte de la novela, discutiendo esto a partir de los juicios del lector sobre las ilusiones quijotescas.

Allen comienza uno de los apartados señalando que la Primera y Segunda Parte de la novela se encuentran en distintos niveles de ficción[55], la relación entre la historia de don Quijote y su verdadera existencia no podrían considerarse como una simple yuxtaposición, lo que sucede, según Allen, es que los personajes parecen temer no ser entendidos por un autor ya caracterizado como elusivo, y por lo tanto luchan por emanciparse de él[56]. La relación entre los distintos niveles de ficción que se encuentran en la Primera y Segunda Parte provee el vínculo necesario para generar esta ilusión de autonomía por parte del personaje, mejor lograda, según Allen, que en varios autores posteriores como Unamuno y Pirandello. Don Quijote quiebra con la restricción de la representación literaria y sus posibilidades, afirmando de este modo su libertad[57].

La aparición de la Segunda Parte sirve, además, para ilustrar el problema de la naturaleza de la realidad: para Cervantes la realidad sería una, y los encantadores que aparecen en la novela operan, al igual que en la realidad, sólo en la mente de los personajes. El juego de "la obra dentro de la obra" ha sido dispuesto de tal forma que los niveles de ficción tienden a confundirse[58]. Otro aspecto desestabilizador del realismo es la enorme cantidad de información sobre el Quijote omitida por el autor, pues, al presen-

[54] Cfr. Riley (1962), Castro (1925), Ortega (1914), entre otros.

[55] La Segunda Parte sería para Allen el "verdadero Quijote". Citando a su maestro, Américo Castro, el norteamericano establece que en la Segunda Parte se les da a don Quijote y Sancho una nueva dimensión: histórica, dado que el resto de los personajes tienen conocimiento de lo que el caballero y su escudero han realizado previamente.

[56] La prueba más relevante en este sentido se da en el capítulo cincuenta y nueve de la Segunda Parte, cuando alguien comenta que el Quijote apócrifo contiene la participación del hidalgo en la justa de Zaragoza, y el caballero replica que no irá a tal lugar para demostrar a la gente que él no es ese Quijote del cual están hablando. El personaje se ha rebelado contra el autor, y se apresta a vivir su propia vida (rasgo propio de la novela moderna).

[57] El tema de la libertad como apología de ésta, tanto sobre el personaje como desde el pensamiento autorial, es frecuentemente tratado por la vertiente crítica existencialista, entre ellos rescatamos el nombre de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad* (1985), junto a Stephen Gilman, *La novela según Cervantes* (1989), Manuel Durán, *La ambigüedad en el Quijote* (México, 1961) y Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* ([1925] 1972).

[58] Sucesos como la casi simultaneidad con que los personajes de la Segunda Parte han leído los acontecimientos acaecidos recientemente a don Quijote, le dan a la novela un halo de inverosimilitud, ilusión que provoca la mentada confusión del lector, pues la omnisciencia en sí misma provoca una ilusión de realidad que se ve, por esta razón, desestabilizada.

www.cepchile.cl

tarlo como un personaje admirable, cede al lector la responsabilidad de determinar cuáles son los aspectos que lo hacen mitificable, en un juego que se considerará el más elevado recurso narrativo de Cervantes.

En las conclusiones a su ensayo, Allen se hace la pregunta que da nombre a su texto: *Hero or Fool?* Si se entiende al *Quijote* como una gran sátira, ¿cuál sería el verdadero objeto de ésta? De manera externa se percibe que son las malas novelas de caballería, criticadas por su estilo defectuoso y su carencia de verosimilitud; ahora, si la vida de un hombre ha de ser una obra de arte, don Quijote debe corregir en su vida los mismos defectos que aquejan a las novelas de caballerías: el estilo altisonante que en nada concuerda con la realidad.

Uno de los discípulos aventajados de John Jay Allen es Howard Mancing, autor de una serie de ensayos y estudios en torno a Cervantes. El más importante de ellos es *The Chivalric World of Don Quixote* (1982). Mancing plantea que se debe entender a don Quijote como una imitación de un caballero andante de las novelas de caballerías del siglo XVI, especialmente como una imitación del Amadís de Gaula. Don Quijote vive un mundo caballeresco, y lo que se propone Mancing en su estudio es examinar los personajes, el estilo, los temas, la estructura y la técnica narrativa de ese mundo caballeresco, esperando demostrar, entre otras cosas, que don Quijote comienza a retractarse de su fantasía y a percibir la realidad, ya en la primera parte de la novela, y no en la segunda, como ha manifestado el grueso de la crítica especializada. Además, afirma Mancing, Sancho sostiene y apoya la fantasía de su maestro desde un comienzo, no así el cura y el barbero, quienes de ser sus amigos, pasan inmediatamente a convertirse en sus enemigos. Cide Hamete, por otra parte, de fuente histórica y fidedigna, pasa a convertirse en una figura inverosímil como narrador, mas adquiere de inmediato la categoría de un personaje cómico más dentro del relato en la Segunda Parte de la novela.

El libro de Mancing se divide en cinco capítulos: "caballería exaltada", "caballería comprometida", "caballería derrotada", "caballería impuesta" y "caballería negada". Mancing plantea que desde el comienzo, Alonso Quijano, el Bueno, considera su existencia tan inaceptable que se decide a salir a correr aventuras como caballero andante. Como preparación para la "carrera heroica", el estilo arcaico y la retórica caballeresca juegan un prominente rol que es examinado cuidadosamente por Mancing, quien incluye una serie de gráficos y cuadros estadísticos que proveen de una detallada documentación sobre la naturaleza y distribución del estilo literario en la novela. Todo lo que don Quijote dice, hace y percibe en los diez primeros

www.cepchile.cl

capítulos está estrictamente de acuerdo con esta fantástica visión del mundo regida por la caballería[59]. Para Mancing cada una de las aventuras que lleva a cabo el caballero de la triste figura están marcadas por breves pero significativos aspectos de la realidad no-caballeresca. Por mientras, en Sancho opera un fenómeno inverso: ha comenzado a manejar la retórica caballeresca de su amo, y así, poco a poco a integrarse a su esfera[60], la seguidilla de historias intercaladas marcan el declive de los ideales caballerescos planteados por el personaje y representan la transición entre su dedicación original al oficio de la caballería y su inevitable derrota[61].

La ausencia de arcaísmos en la Segunda Parte de la novela se debería a que, luego de la derrota contra los disciplinantes, don Quijote no elegiría volver a sus andanzas caballerescas, sino más bien se vería impulsado a hacerlo por la presión del bachiller Sansón Carrasco, pero lo que más presiona al personaje es la existencia de la Primera Parte, escrita por Cide Hamete Benengeli. Así, las aventuras de la Segunda Parte, para Mancing, serán más bien pseudo-aventuras, pues don Quijote ya no puede responder a los eventos de la realidad, en la medida en que descree de su constructo caballeresco.

Para Mancing, la obra presenta una estructura circular: la vida y muerte de Alonso Quijano el Bueno, presentadas en los primeros capítulos de la Primera Parte y en los últimos de la Segunda, sirven como marco para la historia del caballero andante don Quijote de la Mancha. Los personajes como Sancho, Rocinante, Pero Pérez, el Duque y otros del mundo caballeresco del *Quijote* son importantes tanto por sí mismos como por su contraste con el protagonista: ellos representan asimilación, auto-conocimiento, éxito, envidia, manipulación y auto-gratificación. El mundo caballeresco del *Quijote* es rico en grandes temas, dinámicos personajes, recursos estilísticos, complejidad estructural e innovación narrativa: es un retrato genial del

[59] Mancing muestra cómo, a medida que avanza la Primera Parte, don Quijote comienza a retractarse de su caballeresca visión del mundo. El ingenioso hidalgo debe comenzar a lidiar con el dolor físico y con su para nada caballeresco escudero, Sancho Panza. En el breve interludio pastoril que representa el funeral de Grisóstomo, los ideales caballerescos del Quijote comienzan a ser cuestionados por algunos de los personajes; más aún, su caballo, Rocinante, parodiaría su peculiar estilo amoroso, lleno de clichés, en el capítulo XV.

[60] Véase Unamuno (*Vida de don Quijote y Sancho*, 1904) y Madariaga (*Guía del lector del Quijote*, 1923, 1925).

[61] Para Riquer (*Para leer a Cervantes,* 2003), Cervantes sentiría una suerte de piedad por su héroe, y a través de las historias intercaladas le dejaría descansar de sus desventuradas aventuras. Véase Riquer (2003). Para Martínez Bonati (*El Quijote y la poética de la novela*, 2004), en cambio, las historias intercaladas darían cierta unidad genérica a la novela, en la medida en que en ellas se parodiarían las formas narrativas tradicionales: la de caballerías, la pastoril y la bizantina.

www.cepchile.cl

ser humano en acción, narrándonos una historia sin tiempo ni edad sobre el triunfo y el fracaso.

Cervantes's Theory of the Novel (1962), del británico Edward C. Riley, es sin duda uno de los más importantes estudios escritos en lengua inglesa acerca del autor de *La Galatea*. En él, el crítico inglés intenta develar las ideas sobre la novela que subyacen en las obras en prosa de Miguel de Cervantes. Principia su estudio remarcando la ausencia de teorías acerca de la novela en el siglo XVI; sí había teorías poéticas, la mayoría de ellas tributarias de la *Poética* de Aristóteles, que además se caracterizaban por contener una fuerte dosis de teoría retórica. La ausencia de teorías sobre la novela se debe, señala Riley, en gran medida al poco prestigio que tenía el género novelesco por ese entonces. Destaca que las teorías literarias tienen, en la modernidad temprana, sus principales manifestaciones en la Italia renacentista, lo cual coincidiría con la divulgación de las doctrinas aristotélicas que, junto con el "arte poética" de Horacio, pasaran a formar la base de las principales doctrinas literarias de la época[62].

El atraso español, en lo relativo al desarrollo y la difusión de teorías literarias, comienza a cambiar en la época de Cervantes. El primero en difundir las doctrinas aristotélicas en la península es López Pinciano, en su diálogo *Filosofía antigua poética*, publicado en Madrid el año 1596. Este tratado ha sido considerado por la mayoría de los críticos como la principal fuente de la teoría de Cervantes. Muchos estudiosos, señala Riley, han intentado dar mayor importancia a la supuesta influencia de los tratadistas italianos, sin embargo, nadie ha podido establecer hasta el momento alguna relación con absoluta certeza[63].

Riley advierte que hay tres dificultades que se presentan a la hora de precisar de dónde procede la teoría de Cervantes: la primera es que el autor del *Quijote* no hace referencia a ninguna autoridad en teoría literaria, excepto de unas cuantas alusiones a los clásicos antiguos como Platón, Horacio

[62] Desde Italia, el influjo de estas teorías se expandirá por el resto de Europa en un contexto que será favorable: el desarrollo de la imprenta, así como las convulsiones que se experimentan en el mundo religioso hacen que, para bien o para mal, la literatura comience a transformarse en una fuerza social poderosa.

[63] El primero en percatar la relación entre Cervantes y el Pinciano es Diego Clemencín, quien en su *Introducción al Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1833-1839) señala las semejanzas entre las doctrinas del autor de "la filosofía antigua poética" y los planteamientos que expone el Canónigo de Toledo en el capítulo XLVII de la Primera Parte del *Quijote*; de ahí, señala Riley, que una serie de estudiosos, encabezados por Menéndez Pelayo, señalen que las ideas de Cervantes acerca de la novela son las mismas que manejaban todos los escritores de su época; otros, en cambio, señalan que la simple existencia del tratado del Pinciano sería suficiente como para no volver la vista a Italia para buscar fundamento a la teoría cervantina.

www.cepchile.cl

y Ovidio. La segunda es que sus libros carecen de pasajes extensos que sean trasposición, con un mínimo de alteraciones, de alguna obra de teoría literaria, y la tercera dificultad reside en que los principales dogmas literarios de la época eran de dominio común entre los escritores, lo cual hace que en las praxis literarias de la época éstos se repitan una y otra vez.

La simple enumeración de las semejanzas entre las ideas del Pinciano y las expuestas por el Canónigo de Toledo en la novela, impresionan, lo cual contribuye a confirmar que Cervantes sí se dejó influenciar por él, mas advierte que sólo podríamos llegar a afirmar que la influencia del Pinciano sería la única realmente relevante, luego de ensanchar lo más posible nuestro campo de comparación[64].

La recurrencia de los comentarios a partir de los cuales se deduce la teoría sobre la novela de Cervantes, y el especial énfasis que en ellos se pone, hace imposible que los consideremos como un mero adorno intelectual. Para Riley, las manifestaciones teóricas de un escritor que no soportaba la pedantería merecen, cuando menos, un análisis serio, y el propósito de este libro es ése: tratar de ilustrar la teoría de Cervantes, más que averiguar de dónde procede. Sin embargo, el estudio detenido de ésta puede conducirnos a sostener que el autor del *Quijote* leyó a otros tratadistas aparte del Pinciano, sobre todo italianos, que dejaron una profunda huella en su obra[65]. En síntesis, para Riley, la teoría de la prosa novelística de Cervantes es preponderantemente neoaristotélica, a la manera de las principales poéticas italianas y españolas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Probablemente Cervantes se sirvió más de las poéticas que de las retóricas, y más de las obras en lengua vulgar que de las obras latinas, sin olvidar, por supuesto, sus lecturas de novelas.

---

[64] Riley sostiene que Cervantes habría extraído sus ideas sobre la novela principalmente de cuatro fuentes: la primera de ellas es una fuente documental constituida por los tratados de retórica y poética en boga por ese entonces, la segunda fuente estaría en las supuestas conversaciones de Cervantes con otros escritores, la tercera serían aspectos que el mismo Cervantes sacaría de su lectura de novelas. La cuarta fuente sería su propia experiencia como novelista.

[65] Dando por sentado el hecho de que la mayoría de las teorías de los escritores renacentistas provenían de la lectura de los clásicos greco-latinos, Riley rastrea ciertos aspectos comunes entre los críticos griegos tardíos como Plutarco, Dión, Crisóstomo y Luciano, y las ideas del Manco de Lepanto. Uno de los principales rasgos de las teorías de los griegos tardíos en la narrativa de Cervantes que advierte el profesor inglés es la preocupación por la relación entre la historia y la ficción poética. La gran mayoría de las ideas de los tratadistas italianos le llegaron a Cervantes vía el Pinciano, sin embargo, existen aspectos que el Canónigo de Toledo menciona, en el capítulo XLVII de la Primera Parte del *Quijote*, que parecen haber sido asimilados por Cervantes de manera directa de tratadistas como Giraldi Cinthio y Torquato Tasso, tales como el deseo de reconciliar la épica con la novela.

www.cepchile.cl

En general, según Riley, la teoría de la novela en Cervantes ofrece muy pocos cambios, por lo cual podría pensarse que la tarea de abarcarla en su totalidad se simplificaría. Las complicaciones surgen debido a la esencial ambivalencia de los escritos de Cervantes: su manera de tratar a la pastoril, a veces de manera respetuosa, otras de forma burlesca e irónica, constituye uno de los principales ejemplos al respecto. Revisando algunos pasajes cervantinos, Riley descubre que para el autor de las "novelas ejemplares" la sustancia de una verdadera narración reside en la verdad y no en la manera de contarla. Su preocupación por verdad en la ficción literaria es un aspecto que, a medida que se desarrolla su obra, va haciéndose más notoria, así como sus escrúpulos ante el uso del lenguaje retórico. Para el crítico, la manera de novelar de Cervantes, así como sus opiniones críticas, presentan una mayor rigidez de principios en la Primera Parte del *Quijote* que en la segunda (inclinación que se atribuye a un mayor deseo de experimentación, aunque tal orientación podría ampararse perfectamente en algunos preceptos de la épica).

Realizando una extensa reflexión acerca de las concepciones del arte desde el período helenístico hasta el romanticismo, Riley afirma que las artes poéticas fueron consideradas siempre susceptibles de ser sistematizadas a partir de ciertas reglas[66]. Así, en Cervantes sería posible distinguir la veneración de ciertos preceptos, sobre todo en el mentado capítulo XLVII, mas para el autor de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, las reglas, si no van acompañadas de talento, no producirán arte. Así Riley llega a la médula del pensamiento crítico de Cervantes, que se halla en el segundo pasaje de su obra *La entretenida*: para el novelista, los requisitos principales de credibilidad, armonía y estilo pueden considerarse subordinados a dos principios mayores: la razón y la intención, sin ellas no puede existir ni la forma, ni el significado en una obra de arte. Concluye Riley que para el autor del *Quijote*, la novela tenía por finalidad imponer normas minoritarias en los gustos de la mayoría (en otras palabras, hacer que la novela fuese racional).

Para Cervantes, según Riley, sólo la determinación racional del artista, llevada a cabo de manera amena y oportuna, o humorística, puede transformar un desatino en algo agradable, y, por consiguiente, artísticamente aceptable. La irrealidad es justificable sólo en la medida en que tenga una intención, de ahí su crítica a las novelas de caballería, las cuales carecían de fe en lo que narraban, fe que sí poseía la épica. Los artificios de la novela de

[66] Desde los trovadores provenzales hasta los poetas españoles del Siglo de Oro, la poesía fue considerada una ciencia, concepción que en gran medida es heredada por Cervantes. Mas, en la España del Siglo de Oro tal concepción careció de la ortodoxia de la cual gozó en otras latitudes, debido al particular estilo español, que Riley define como "demasiado clásico para ser romántico y demasiado romántico para ser clásico".

www.cepchile.cl

caballerías podrían haber estado justificados si hubiesen tenido algún propósito. Para Riley, el gran caudal de invención de Cervantes va acompañado de un marcado instinto crítico y es la unión entre ambos factores lo que le da la fuerza a una novela como el *Quijote*, pues Cervantes utiliza la crítica literaria como parte de la sustancia de una obra de entretenimiento.

En conclusión, la inocente complicidad entre autor, lector y personajes, que Riley cree aprendió Cervantes de sus lecturas de la novela pastoril, no es tal. En el *Quijote* podemos apreciar cómo esa estrecha relación hace que el texto se presente continuamente, y casi en su totalidad, como un comentario sobre su propia ficción, pues Cervantes fue primero y primeramente, crítico de sí mismo.

Ruth El Saffar es una de las primeras críticas en aventurarse a realizar un acercamiento del fenómeno cervantino desde posiciones más heterodoxas, incorporando en su texto *Beyond Fiction: The Recovery of the Femenine in the Novels of Cervantes* (1984) una amplia gama de referentes críticos, usualmente ajenos a los acercamientos en torno al autor del *Quijote*, a su interpretación[67].

Para la ex profesora de la Universidad de Illinois, el desarrollo de la novelística de Cervantes conduciría a un trascendental descubrimiento: el de la "ficción de la ficción", tránsito que se materializaría en el *Quijote* y que reflejaría tal descubrimiento en el propio autor del texto. La importancia de este descubrimiento reside, según El Saffar, en que éste lleva nada menos que al descubrimiento de la naturaleza de la "verdad", develamiento que situaría al autor en el peligroso límite entre la iluminación y la autodestrucción[68]. Los éxitos y los fracasos del personaje nos hablan de la manera en que el autor percibe el mundo, de este modo, la conversión del Quijote presupone la conversión del autor, pues el mismo Cervantes, en cierta medida, era esclavo de las mismas condicionantes que le impedían a Alonso Quijano percibir su realidad. Cervantes marca la tradición literaria occidental desafiando a la literatura de "ilusión", desde la cual él mismo había comenzado a escribir; continúa, en cierta medida, atrapado en el tipo de literatura que ridiculiza. La hipótesis de la crítica norteamericana al subrayar el tránsi-

[67] Pensamos en Edward Said, Jacques Derrida y Carl Gustav Jung, entre otros.

[68] Ruth El Saffar piensa que a través de las relaciones que se establecen entre el narrador, los personajes primarios y los secundarios, pueden distinguirse los pasos que sigue Cervantes en este tránsito desde la ficción a la verdad; en este sentido, el episodio final el Quijote en su lecho mortal, al cual El Saffar califica como una conversión, pues aquí al caballero se da cuenta de que no lo es, y se reconoce a sí mismo como Alonso Quijano, el Bueno. Los sufrimientos que ha padecido durante su aventura caballeresca son absolutamente necesarios, en la medida en que preparan al personaje para su liberación, la cual se produce con su conversión.

www.cepchile.cl

to de Cervantes, que va desde la participación en estas formas hasta la resistencia de las mismas, lo que hace es mostrar el camino que sigue el autor para librarse de las complicaciones del deseo, esencia de esa ficción que desea abandonar.

El deseo en Cervantes[69] se presenta usualmente por medio de la estructura del triángulo amoroso. Los personajes masculinos de Cervantes están normalmente insertos en una incómoda posición, que no sólo implica la deificación del ser amado, sino además una mezcla entre odio y admiración del rival que se interpone entre él y su amada, que conduce inevitablemente hacia la destrucción. Este triángulo amoroso es en la obra de Cervantes el emblema del deseo frustrado, sustancia de la ficción[70]. El autor, como en el triángulo amoroso, aspira a la unión entre el mundo escrito y la realidad, mas entre ellos surge el rival: las novelas pastoriles y las de caballería. Ruth El Saffar homologa el esfuerzo que lleva a cabo Cervantes por lograr una expresión de su propia experiencia, libre de estas formas ilusorias de literatura, con el esfuerzo de sus personajes por liberarse a sí mismos del poder inhibidor de sus rivales en el triángulo[71].

En la Primera Parte del Quijote, las intenciones de Cervantes por librarse de estas estructuras de la literatura "ilusoria" se agudizan, mostrándose cada vez más abierto a destacar las falsedades y arbitrariedades tanto de la literatura como de la realidad, que tanto daño le han provocado en su propia vida y obra. Esta Primera Parte está repleta de historias de amor frustrado, que reflejan muchos conflictos sin resolver, y otros imposibles de hacerlo. Muchos de ellos, sin embargo, sobre todo los que aparecen en las historias intercaladas, revelan ciertos guiños por parte del autor, que mostrarían algunas posibilidades de salida de los laberintos en que varios de nosotros estamos atrapados. Los personajes de las historias intercaladas muestran una marcada relación con el estado de desarrollo de los personajes principales de la obra, y, de este modo, con el propio estado de desarrollo del autor. El narrador se estabiliza en la parte dos, siendo capaz de organizar claramente el conflicto, liberándose de estructuras ajenas a sus

[69] Tema abordado lúcidamente por René Girard, en "Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure" (1965).

[70] En su introducción, El Saffar plantea que: "el lenguaje aparece para llenar el vacío que se produce cuando el individuo se percibe aislado, diferente al resto, mas sólo perpetúa el conflicto que le ha sido asignado esconder, estando su búsqueda destinada al fracaso" (El Saffar, 1948, p. 12., trad. Domingo Jullian Fabrés).

[71] Este asunto, advierte la estudiosa norteamericana, aparece ya en la primera novela de Cervantes, *La Galatea*, de carácter marcadamente pastoril, donde los personajes luchan por escapar de los estereotipos amorosos en que se ven enfrascados producto de las peculiaridades del género, y en el esfuerzo del mismo Cervantes por escapar de los arquetipos de la pastoril, mostrando la rusticidad del universo de los pastores reales, frente a las idealizaciones literarias de los mismos.

www.cepchile.cl

propósitos[72]. Este "escape masivo", por así decirlo, está relacionado con la liberación del autor, mas Ruth El Saffar muestra como rasgo decisivo la aparición de una estructura cuadrangular, que incluye la figura de la mujer no deseada, usualmente dispuesta en las narraciones de la época como un ser necesitado de ser redimido, como quien resuelve el infructuoso triángulo amoroso liberando al resto de los implicados del yugo del deseo. Ella representa un componente extra literario: el mundo natural. De este modo, la lucha de Cervantes contra las concepciones del amor cortés es otro paso hacia su liberación de la ficción ilusoria. Representa un aspecto más de su lucha contra la conciencia de su época, mostrándolo capaz de trascender las limitaciones de su tiempo y percibir a la mujer de manera bastante similar a como ésta es comprendida en la actualidad, remata la crítica feminista norteamericana.

Bibliografía

Allen, John Jay: *Don Quixote, Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. University of Florida Press, 1969.

Antonio, Nicolás: *Biblioteca Hispana Nova.* Madrid: 1778.

Arbó, Sebastián: *Cervantes*. Barcelona: Edición Noguer, 1945.

Astrana Marín, L.: *La vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1960.

Auerbach, Erich: "La Dulcinea encantada". En *Mímesis: la realidad en la literatura.* México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Avalle Arce, J. B.: "Don Quijote y la vida como obra de arte". En *Don Quijote*. Selección de G. Halley. Madrid: Taurus, 1980.

Ayala, Francisco: "La invención del Quijote". En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edición del IV Centenario de la Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Alfaguara, 2004.

Bardon, Maurice: *Don Quichotte en France au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle.* París: Librarie Ancienne Honoré, 1931.

Bataillon, Marcel: *Erasmo y España* [1937]. Ciudad de México: F.C.E., 1966.

Bell, Aubrey: *Cervantes*. Traducción de Edic Benn. México: Ed. Luxor, 1968.

Blecua, José Manuel: "El Quijote en la lengua de la historia española". En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edición del IV Centenario de la

[72] Los personajes femeninos, esenciales para mostrar las etapas de este proceso hacia una literatura que exprese genuinamente la experiencia de vida del autor, aparecen de manera completamente diferente en la Primera que en la Segunda Parte. En la primera se muestran insertos en la rígida e infértil estructura del triángulo amoroso, como simples objetos del deseo erótico y sujetos a todo tipo de idealizaciones. En la Segunda Parte aparece una amplia gama de mujeres, que difieren alegremente entre ellas: jóvenes, viejas, casadas y solteras, más allá del conflicto erótico, libres de la estructura triangular, y los personajes masculinos, asimismo, también se liberan de este nefasto triángulo y de todo tipo de determinaciones.

www.cepchile.cl

Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Alfaguara, 2004.

Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, Vol. II. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 2002.

Bowle, John (ed.): *Quijote.* Salisbury: E. Aston, 1781.

Canavaggio, Jean: *Cervantes: En busca del perfil perdido*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Casalduero, Joaquín: *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ediciones Ínsula, 1949.

Castro, Américo: *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1966.

Castro, Américo: *Hacia Cervantes.* Madrid: Taurus, 3ª edición revisada, 1967.

Castro, Américo: *El pensamiento de Cervantes* [1925]. Barcelona: Noguer, 1972.

Castro, Américo: *España en su Historia*. *Cristianos, moros y judíos* [1948]. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*. F. Rodríguez Marín, editor. Madrid: Clásicos Castellanos, 1965.

Cervantes, Miguel de: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. J. B. Avalle Arce, editor. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha.* Alfaguara, Edición del IV Centenario, 2004.

Césped, I., R. Morales, E. Godoy: "Vigencia de la lectura del Quijote", *Cuadernos Rector Juvenal Hernández,* Nº 1. Santiago: Impresos Universitaria S.A., 1996.

Césped, Lucía Irma: *Para leer el Quijote*. Santiago: Ril Editores, 2000.

Cioran, Émile: *La tentación de existir*. España: Taurus, 1973.

Clemencín, Diego (ed.): Introducción la edición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Madrid: Aguado, 1833-1839.

Close, Anthony: *La concepción romántica del Quijote*. Traducción de Gonzalo Djembé. Barcelona: 2005. [*The Romantic Approach to "Don Quixote"*. Cambridge University Press, 1978.]

De los Ríos, Vicente: "Análisis del *Quijote*", introducción a la edición del *Quijote* de la Real Academia Española. Madrid, 1780, vol. I.

De Man, Paul: *La resistencia a la teoría.* Madrid: Visor Distribuciones, l990.

Díaz de Benjumea, Nicolás: "Comentarios filosóficos del *Quijote*", serie de nueve ensayos publicados en *La América, Crónica Hispano-Americana,* del 8 de agosto al 24 de diciembre de 1859.

Durán, Manuel: *La ambigüedad en el Quijote*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1961.

Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Eagleton, Terry: *La función de la crítica*. Buenos Aires: Ediciones Paidos, 1999.

El Saffar, Ruth: *Beyond Fiction: The Recovery of the Femenine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Fernández de Avellaneda, Alonso: *El Quijote apócrifo*, *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha.* Barcelona: Ed. Librería Científico Literaria, 1961.

Fernández de Avellaneda, Alonso: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Martín de Riquer, editor. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, 3 vols.

Gascardi, Anthony: *The Cambridge Companion to Cervantes*. Cambridge University Press, 2002.

www.cepchile.cl

Gilman, Stephen: *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Godoy, E.: "Contenido y sentido de los prólogos del Quijote". Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago, 1998.

Godoy, E.: "Sobre el primer capítulo del Quijote". En *Cuadernos Juvenal Hernández* Nº 5, *Comentario postmoderno del Quijote*, Santiago, 1998.

González Palencia, Cándido Ángel: "Cervantes y los moriscos". *Boletín de la Real Academia Española* XXVII, 1948.

Goytisolo, Juan: *Contracorrientes*. Barcelona: Montesinos, 1993.

Goytisolo, Juan: *Crónicas sarracinas*. Madrid: Alfaguara, 1998.

Goytisolo, Juan: *España y los españoles*. Barcelona: Lumen, 2002.

Guillén, Claudio: "Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos". En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edición del IV Centenario de la Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Alfaguara, 2004.

Hatzfeld, Helmut: *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid: Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949.

Jeanmaire, Federico: *Una lectura del Quijote*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

López Pinciano, Alonso: *Filosofía: antigua poética* [1595]. En *Obra completa*. Madrid: Turner, 1998.

Madariaga, Salvador de: *Guía del lector del Quijote* [1923-1925]. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1972.

Mancing, Howard: *The Chivalric World of Don Quixote*. University of Missouri Press, 1982.

Maravall, José Antonio. *El humanismo de las armas en Don Quijote*. Madrid: Instituto de Estudios Públicos, 1948.

Mariscal, George: *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes and the Seventeenth Century Spanish Culture*. Cornell University Press, 1991.

Márquez Villanueva, Francisco: *Fuentes literarias cervatinas*. Madrid: Gredos, 1964.

Márquez Villanueva, Francisco: *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

Martínez Bonati, Félix: *El Quijote y la poética de la novela.* Santiago: Ed. Universitaria, 2004. [*"Don Quixote" and the Poetics of the Novel*, Cornell University Press, 1992.]

Martínez Ruiz, José (Azorín): "Cervantes y sus coetáneos". En *Clásicos y modernos.* Madrid: Renacimiento, 1913.

Mayans y Siscar, Gregorio: *Vida de Miguel de Cervantes y Saavedra*. [Londres: Jacobo Tonson, 1737.] Edición crítica de Antonio Mestre. Madrid: Espasa Calpe, 1971.

Mckendrick, Malveena: *Cervantes*. Boston: Little Brown, 1980.

Menéndez Pidal, Ramón. "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", discurso leído en el Ateneo de Madrid, 1920. Reimpreso en Madrid, 1924.

Menéndez y Pelayo, Marcelino: "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*". En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.* Santander: CSIC, 1941.

Menéndez Pidal, Ramón: *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.

Molho, Maurice: *Raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.

www.cepchile.cl

Montero Reguera, José: *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Nelson, Lowry: *Cervantes: A Colection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice and Hall, 1969.

Olmeda, Mauro: "Trescientos cincuenta años de estudios cervantinos". En *El ingenio de Cervantes y la locura de don Quijote*. México: Ed. Atlante, 1958.

Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote* [1914]. Julián Marías, editor. Madrid: Ed. Cátedra, 2001.

Osuna, R.: "La expulsión de los moriscos en el Persiles". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX (1979).

Pellicer, Juan Antonio (ed.): *Miguel de Cervantes, Quijote, Sancho.* Madrid, 1797-1798, 5 vols.

Peña y Lillo, S.: *El príncipe de la locura. Hacia una psicología del Quijote.* Santiago: Librería San Pablo, 1993.

Rico, Francisco: "Las dos interpretaciones del Quijote". En Francisco Rico, *Breve Biblioteca de Autores Españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

Rico, Francisco: "Temas y Problemas del Renacimiento Español". En *Historia y crítica de la literatura española,* Tomo II: *Siglos de Oro: Renacimiento*. Madrid: Ed. Crítica, 1994.

Riley, Edward C.: *Cervantes´s Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Riley, Edward C.: *Don Quixote.* London: Allen & Unwin, 1986. [Traducción española, *Introducción al "Quijote",* Barcelona, Crítica, 1990.]

Riquer, Martín de: *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acantilado, 2003.

Rodríguez Marín, Francisco: Edición y notas a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid: Ediciones de "La Lectura", 1913. Madrid: Ediciones Atlas, 1947, 1949.

Rosales, L.: *Cervantes y la libertad*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1985.

Rosenblat, Ángel: *La lengua del Quijote*. Madrid: Ed. Gredos, 1995.

Russell, Peter E.: "*Don Quixote* as a Funny Book". En *Modern Language Review,* LXIV (1969).

Spitzer, Leo: "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*". En *Lingüística e historia literaria.* Madrid: Gredos, 1955.

Subercaseaux, Bernardo: "Don Quijote a solas". En *Neophilologus*, N° 83, 1999.

Unamuno, Miguel: "Sobre la lectura e interpretación del Quijote". En Miguel de Unamuno, *Ensayos*, Vol. V, 1917.

Unamuno, Miguel: "Sobre la erudición y la crítica". En Miguel de Unamuno, *Ensayos*, Vol. V. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.

Unamuno, Miguel: *Vida de don Quijote y Sancho* [1905]. Alberto Navarro, editor. Madrid: Cátedra, 2000.

Unamuno, Miguel: *Obras completas* [1958]. Prólogo, edición y notas de M. García Blanco. Madrid: Afrodisio Aguado, 1966-1971.

Valera, Juan: "Sobre el *Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle". En *Obras escogidas. Ensayos, 2ª parte.* Madrid: 1928.

Vargas Llosa, Mario: "Viejos y nuevos libros de caballerías". En Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo I, *Edad Media*. Madrid: Crítica, 1980.

www.cepchile.cl

Vargas Llosa, Mario: "Una novela para el siglo XXI". En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edición del IV Centenario de la Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Alfaguara, 2004.

Vilanova, Antonio: "Erasmo, Sancho y su amigo don Quijote". En *Cervantes* (Special Issue), Winter, 1988.

Vilanova, Antonio: *Erasmo y Cervantes*. Barcelona: 1989. □

www.cepchile.cl

LOS ESCRITORES Y EL *QUIJOTE*

Nicolás Salerno y Pablo Tenekedjian

INTRODUCCIÓN

El presente documento se propone poner al alcance del lector una variedad de textos en torno a la obra capital de Miguel de Cervantes, escritos por algunas de las figuras centrales de la literatura y el pensamiento occidental (véase listado de autores y obras escogidas en pp. 535-536). Los textos, agrupados en ocho secciones temáticas, aparecen precedidos en cada sección por un diálogo representativo del *Quijote* y, a continuación, por una breve nota introductoria.

No pretendemos ser exhaustivos —no podríamos—, ni en la selección ni en las notas. El aporte, en este caso, es apenas un hilo que engarza los diferentes textos (fragmentos de cuentos, poemas, ensayos, novelas, diarios, críticas literarias, cartas, conferencias, etc.). Hemos preferido, antes

NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Candidato a Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile. Ayudante becario de Magíster en Literatura, Universidad de Chile. Entre sus publicaciones se cuentan "Neruda: Sus críticos y sus biógrafos", *Estudios Públicos*, 94 (2004).

PABLO TENEKEDJIAN PAYER. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Candidato a Magíster en Literatura Española, Universidad de Chile. Profesor de Literatura Española, Universidad Diego Portales. Autor de ensayos de crítica literaria y poesía.

que atenernos a la época o la nacionalidad, que la linealidad esté dada —un poco arbitrariamente, pero esperamos, poéticamente— por la interconexión de meditaciones, reformulaciones, interpretaciones y recreaciones en la cronología del texto cervantino. Los diálogos, quizá la técnica más valorada en Cervantes, sirven a este fin. Así, un fragmento del *Quijote*[1] da lugar al arte próximo, al pensamiento próximo, con lo que se viene a cumplir una de las máximas de Malraux: "Toda narración está más cerca de las narraciones anteriores que del mundo que nos rodea, y cuando las obras más divergentes se reúnen en el museo o en la biblioteca, no lo hacen por su relación con la realidad, sino por sus relaciones mutuas"[2]. Una pregunta cervantina estaría en relación con el perspectivismo o la subjetividad de esa realidad. En nuestras notas veremos esas relaciones, apuntaremos otras y mostraremos algunas líneas usuales de la influencia cervantina en autores de diversas épocas. No se trata de una antología propiamente tal, ni mucho menos, claro está, de un estudio crítico, sino sólo de una indicación adrede e impuesta por la materia tratada. El lector comprenderá la infinitud de sus multiplicaciones y el hecho de no poder dar cuenta cabalmente de tantas implicancias. La figura del crítico desaparece para ceder la voz al texto original y a sus consecuencias; se hace un mero jugador de rompecabezas, un arquitecto que casi delega el monumento a la imaginación lectora.

Nos interesa, en definitiva, el rescate de algunos pasajes del *Quijote*, significativos, simbólicos, que han dado lugar al imaginario artístico, a los grandes hombres de letras, encantadores, creadores y criadores, que en su dimensión no han dejado de volver sobre la novela máxima de la literatura universal. Nos interesan las palabras de tales hombres, no las nuestras.

www.cepchile.cl

[1] Los fragmentos de *Don Quijote* que aquí se reproducen están tomados de la edición IV Centenario de la Real Academia Española y la Asociación de Academia de la Lengua española, 2004.

[2] André Malraux, *El hombre precario y la literatura* (Buenos Aires: Sur, 1977).

I. IDENTIDAD: "YO SÉ QUIÉN SOY"



G. Doré.

"—Señor Quijana —que así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante—, ¿quién ha puesto a vuestra merced desta suerte?

Pero él seguía con su romance a cuanto le preguntaba. Viendo esto el buen hombre, lo mejor que pudo le quitó el peto y espaldar, para ver si tenía alguna herida; pero no vio sangre ni señal alguna. Procuró levantarle del suelo, y no con poco trabajo le subió sobre su jumento, por parecerle caballería más sosegada. Recogió las armas, hasta las astillas de la lanza, y liólas sobre Rocinante, al cual tomó de la rienda y del cabestro al asno, y se encaminó hacia su pueblo bien pensativo de oír los disparates que don Quijote decía; y no menos iba don Quijote, que, de puro molido y quebrantado, no se podía tener sobre el borrico, y de cuando en cuando daba unos suspiros que los ponía en el cielo, de modo que de nuevo obligó a que el labrador le preguntase, le dijese qué mal sentía. Y no parece sino que el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos; porque en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se

www.cepchile.cl

acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaldía; de suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mesmo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde se escribe; aprovechándose della tan de propósito, que el labrador se iba dando al diablo de oír tanta máquina de necedades; por donde conoció que su vecino estaba loco; y dábase priesa a llegar al pueblo por excusar el enfado que don Quijote le causaba con su larga arenga. Al cabo de la cual dijo:

—Sepa vuestra merced, señor don Rodrigo de Narváez, que esta hermosa Jarifa que he dicho es ahora la linda Dulcinea del Toboso, por quien yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías que se han visto, vean ni verán en el mundo.

A esto respondió el labrador:

—Mire vuestra merced, señor, ¡pecador de mí!, que yo no soy don Rodrigo de Narváez ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

—Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías."

(Primera Parte, Cap. V, pp. 56-58.)

* * *

Para Ortega y el 98', el *Quijote* pudo convertirse en centro de tensiones sociales, símbolo de huida ante una realidad adversa, solución imaginaria a una lucha social, más específica, de clase. Numerosos escritores toman a un don Quijote en su circunstancia, en la figura del Hidalgo cayendo de su pirámide, en su cornisa y abismo, al desplomarse su estima social y privilegios ante los fracasos de las realizaciones colectivas españolas. Desde este punto de vista la afirmación de un "ser otro", una decisión a la que es arrastrado el hombre, se hizo icono en la creación y remedo de muchos.

La otredad, el doble, el desdoblamiento, la huida, son temas repetidos para escritores sociales que ponen en vilo el problema de la identidad. El juego de la imaginación como escape al ser real y el hacer real del hombre

www.cepchile.cl

en el mundo, son otros de los intermitentes dramas del ser humano; porque don Quijote se desdobla, sí, pero el hacer de los otros personajes porque vuelva al mundo de ellos hasta señalarse "loco fui, cuerdo soy" (sus aparentes vueltas, su regreso final para morir), siempre va a tener relación con la actuación moral del hombre. Es el Bueno, cuando regresa; ocupa su rol cuando regresa: desde ahí el fragmento de "Clarín", la visión de Faulkner, el ejemplo de Conrad para su crítica de arte.

Así como el afirmarse otro puede ser evasión, y el ejemplo moral que sacó la Ilustración de esto es evidentemente negativo, otros han visto —el Romanticismo casi siempre— el aspecto positivo de la decisión, de la voluntad sobre el determinismo, y antes que concluir con pesimismo, volvieron la vista a la fortaleza del ideal y a cómo esta seguridad del "Yo sé quién soy" transforma al hombre en una mejor persona, éticamente hablando; porque don Quijote es también un altruista y casi todo escritor (don Quijote pudo decidir entre escribir o vivir sus ideales) que no haga de su arte una herramienta para mejorar el mundo, para varios peca de egoísmo. ¿Quién está loco? Desde ahí, Turgueniev; desde ahí, Papini.

* * *

La fantasía de un delegado de Hacienda[3]

"Clarín" (Leopoldo Alas) (1852-1901)

Don Sinibaldo de Rentería había llegado por sus pasos contados, y sin deber los ascensos a intrigas ni aldabas, a ocupar el puesto de jefe en las oficinas de Hacienda en una provincia de primera clase. No había mejor empleado en el ramo, y nada tenía que ver con su aptitud para el cargo la acalorada fantasía que Dios le había concedido. Dividía la vida en dos partes: de un lado los expedientes con toda su horrible realidad, apremios y embargos inclusive; de otro lado *la loca de la casa*, que hacía vivir a don Sinibaldo en perpetua novela interior, en continua *hipótesis histórica*. Porque él llamaba así a su manía invencible.

"En la *hipótesis* —empezaba a pensar— de que yo fuera esto y lo otro, y me sucediera tal cosa..."

Y seguía imaginando aventuras, incidentes, episodios, lugares, diálogos, actitudes; en fin, creando un mundo en que se enfrascaba, y a poco, ya tomaba por el único positivo. Esta transformación de la *hipótesis* en soñada realidad era involuntaria. En esto se parecía el delegado de Hacien-

[3] Tomado del cuento *La fantasía de un delegado de Hacienda* (Oviedo, España: Nobel, 1999).

www.cepchile.cl

da a no pocos sabios que empiezan inventando también modestamente una hipótesis, y al cabo juran que es la verdad pura y que "no le mana, canalla infame...", con todo lo demás que Don Quijote aseguraba de Dulcinea o de la modesta Madasima. De su embelesamiento, de su universo fantástico, solía sacarle a don Sinibaldo algún encuentro brusco con... una esquina, o un pisotón de un mozo de cordel; y el soñador volvía al triste mundo de los demás, exclamando:

—Animal, ¡mire usted por dónde anda!

Sin ver que, por andar él por los espacios imaginarios, era por lo que le pisaba un humilde gallego. De esto hay mucho en la vida, y también en el *Don Quijote*, al que la vida tanto se parece.

Un vagabundo feliz[4]

Joseph Conrad (1857-1924)

Todos los conversos son interesantes. Los más de nosotros, si me perdonan el que traicione este secreto universal, nos hemos descubierto en un momento u otro cierta disposición a perdernos por el mal camino. ¿Y qué hemos hecho, en nuestro orgullo y cobardía? Echando miradas furtivas y aguardando el momento oscuro hemos enterrado nuestro descubrimiento discretamente, para seguir luego en la misma dirección de antes y esa senda tan transitada, que no tuvimos el valor de dejar y que ahora, más claramente que nunca, advertimos que no es sino el largo camino que lleva a la tumba. El converso, el hombre capaz de gracia (hablo en sentido seglar) no es discreto; su orgullo es de otra clase. Abandona rápidamente la senda —el toque de gracia es casi siempre súbito— y orientándose en una nueva dirección incluso puede hacerse la ilusión de haberle vuelto la espalda a la misma Parca.

Conversos ha habido que, por su exquisita indiscreción, han ganado inmortalidad cierta. El ejemplo más ilustre, esa flor de la Caballería, don Quijote de la Mancha, sigue siendo para todo el mundo el único hidalgo genuino y eterno. Como saben, el delicioso Caballero de España se convirtió a una fe imperativa en una misión tierna y sublime que lo alejó del hacer y de las costumbres propias del pequeño hidalgo provinciano. Luego sería apaleado, y con el tiempo hasta encerrado en jaula de madera por el Barbero y el Cura, apropiados ministros de un orden social justamente soliviantado. No sé si a alguien se le habrá ocurrido encerrar a Mr. Luffmann en una jaula

[4] Fragmento de "Un vagabundo feliz", tomado de *Notas de vida y letras* (Madrid: Ediciones B, 1988).

www.cepchile.cl

de madera. Y no lo traigo a colación porque le desee daño alguno. Al contrario, me considero una persona humanitaria. Que lo tome, pues, como máxima alabanza, aunque debo decir que merece sobradamente esa clase de atención.

Por otra parte, no me gustaría que se sintiera excesivamente halagado por el orgullo de esa asociación tan exaltada. La grave sabiduría, la admirable amenidad, la serena gracia del patrón-santo secular de todos los mortales conversos a nobles visiones no son suyas. Mr. Luffmann carece de misión. No es un Caballero sublimemente Errante. Pero es un excelente Vagabundo. Tiene mucho mérito. Ese peripatético guía, filósofo y amigo de todas las naciones, Mr. Roosevelt, lo excomunicaría inmediatamente con una gran vara. La verdad es que el ex-autócrata de todos los Estados no gusta de rebeldes contra el hosco orden de nuestro Universo. Aprovechadlo lo mejor que podáis o morid, grita. Sano sucesor en la línea del Barbero y del Cura, y sagaz heredero político del incomparable Sancho Panza (otro gran Gobernador) este distinguido littérateur no guarda piedad alguna para con los soñadores. Y nuestro autor (podrán apreciarlo en sus libros) atesora algunos sueños de no poca calidad.

"Entrevista a William Faulkner"[5]

William Faulkner (1897-1962)

—Los críticos también sugieren que sus personajes nunca eligen conscientemente entre el bien y el mal.

—A la vida no le interesa el bien y el mal. Don Quijote elegía constantemente entre el bien y el mal, pero elegía en su estado de sueño. Estaba loco. Entraba en la realidad sólo cuando estaba tan ocupado bregando con la gente que no tenía tiempo para distinguir entre el bien y el mal. Puesto que los seres humanos sólo existen en la vida, tienen que dedicar su tiempo simplemente a estar vivos. La vida es movimiento y el movimiento tiene que ver con lo que hace moverse al hombre, que es la ambición, el poder, el placer. El tiempo que un hombre puede dedicarle a la moralidad, tiene que quitárselo forzosamente al movimiento del que él mismo es parte. Está obligado a elegir entre el bien y el mal tarde o temprano, porque la conciencia moral se lo exige a fin de que pueda vivir consigo mismo el día de mañana. Su conciencia moral es la maldición que tiene que aceptar de los dioses para obtener de éstos el derecho a soñar.

[5] Fragmento de "Entrevista a Faulkner", tomado de la antología preparada por Ana Ayuso, *El oficio de escritor. Entrevistas* (México: Biblioteca ERA, 1986).

www.cepchile.cl

Hamlet y Don Quijote: dos visiones de la vida[6]

Iván Turgueniev (1818-1883)

¿Qué representa Don Quijote?

Ante todo, la fe; la fe en algo eterno, inmutable; en una palabra: en la verdad, en la verdad que se encuentra *fuera* del individuo, pero que es posible alcanzar; que exige un servicio y sacrificios, pero a la que se accede gracias a la constancia en ese servicio y a la fuerza de esos sacrificios.

Don Quijote consideraría vergonzoso vivir para sí mismo, preocuparse de su persona. Él vive (si se puede expresar así) fuera de sí mismo, para los demás, para sus hermanos, para extirpar el mal, para enfrentarse a las fuerzas enemigas de la humanidad: a los magos y a los gigantes, es decir, a los opresores. En él no hay rastro de egoísmo, no se preocupa de su persona, se sacrifica por entero —¡aprecien el valor de esa palabra!—, cree, cree firmemente y marcha sin volver la vista atrás. Su corazón es humilde; su alma, grande y audaz.

Su conmovedora devoción no restringe su libertad. Ajeno a la soberbia, no alberga dudas sobre sí mismo, sobre su vocación, ni siquiera sobre sus fuerzas físicas. Sabe pocas cosas, pero no necesita saber mucho. Sabe cuál es su misión, para qué vive en el mundo, y ése es el conocimiento más importante. La fortaleza de su estructura moral (fíjense en que este loco caballero andante es la criatura más profundamente moral que existe en el mundo) dota de una grandeza, de una fuerza especial a todos sus juicios y palabras, a toda su figura, a pesar de las situaciones cómicas y humillantes en las que cae constantemente... Don Quijote es un entusiasta, un servidor de una idea que le ilumina con su fulgor.

Don Quijote[7]

Giovanni Papini (1881-1956)

Don Quijote no está loco. La disposición no es loca ni involuntaria. Pertenece al tipo común de los Feos y los Ameltis. Él se pretende loco. Su locura es simulada, construida. Crea un estilo de extravagancia para salir de los hábitos muertos de Argamasilla. Inventa las dificultades sin los miedos porque conoce que él es el motor, siempre presente a sí mismo, preparado para dar el freno y girar de lado. Por esto no es trágico y desesperado. Toda su aventura es una diversión preparada. Él puede estar sereno porque sólo él sabe el fondo del juego que es capaz, afirma el juego en el alma para la angustia verdadera. Don Quijote no es serio.

---

[6] Fragmento del ensayo "Hamlet y Don Quijote: Dos visiones de la vida", tomado de *Páginas autobiográficas* (Barcelona: Alba Editorial, 2000).

[7] Fragmento de "Don Chisciotte", tomado de *Testimonianze* (Milán: Facchi, 1918). Traducción al castellano de Alfonsina Salerno.

II. EL AUTOR Y EL PERSONAJE



G. Doré.

"—Éste es —siguió el barbero— *El Cancionero,* de López Maldonado.

—También el autor de ese libro —replicó el cura— es grande amigo mío, y sus versos en su boca admiran a quien los oye, y tal es la suavidad de la voz con que los canta, que encanta; algo largo es en las églogas, pero nunca lo bueno fue mucho; guárdese con los escogidos. Pero ¿qué libro es ése que está junto a él?

—*La Galatea,* de Miguel de Cervantes —dijo el barbero.

—Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte, que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre."

(Primera Parte, Cap. VI, p. 68.)

* * *

La inclusión del nombre del autor como personaje de ficción —los juegos de niveles en la ficcionalización de la novela— es uno de los elemen-

tos que suelen citarse como propios y fundadores de la novela moderna. Las posibilidades del juego ficción-realidad son evidentes. Por otra parte, la parodia sobre la técnica de los libros de caballerías, de un autor historiador y el consiguiente engaste sobre los puntos de la verosimilitud de lo narrado, así como la ambigüedad, el cambio, las interferencias en la narración, despertaron la conciencia e hicieron estallar la imaginación sobre el problema fundamental al que se enfrenta, según Vargas Llosa, todo novelista: "¿quién cuenta la historia?".

Cuando el siglo XVIII elevó la figura de Cervantes, hizo apología y valoró su nombre más que su propia obra, nació lo que se conoce como Cervantismo; la contraparte, el Quijotismo, comenzó bastante después a desligar la figura del autor y a reconocer la obra por sí misma y a ver a Cervantes como un genio inconsciente. Del Quijotismo podemos destacar al menos dos vertientes: la del personaje, que ve a don Quijote como quien se crea a sí mismo y se centra en su figura (Unamuno), y la de la obra, que no pierde de vista la pertenencia del personaje a un todo creado (Ortega y Gasset, por ejemplo).

Desde estas posturas, varias han sido las creaciones que siguieron comentando el problema.

* * *

Los Sanchos de Criptana[8]

"Azorín" (José Martínez Ruiz) (1873-1967)

—Señor Azorín —me dice—, yo he compuesto un himno a Cervantes para que sea cantado en el centenario...

—Perfectamente, don Bernardo —contesto yo.

—¿Quiere usted oírlo, señor Azorín —torna él a decirme.

—Con mucho gusto, don Bernardo —vuelvo yo a contestarle. Y don Bernardo tose un poco, vuelve a toser y comienza a cantar en voz baja, mientras el coche da unos zarandeos terribles:

[8] Fragmento de "Los Sanchos de Criptana", tomado de *La ruta de Don Quijote* (Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1999).

Gloria, gloria, cantad a Cervantes,
creador del *Quijote* inmortal...

La luz clara del día ilumina la dilatada y llana campaña; se columbra el horizonte limpio, sin árboles; una pincelada de azul intenso cierra la lejanía.

La galera camina y camina por el angosto caminejo. ¿Cuánto tiempo ha pasado desde nuestra salida? ¿Cuánto tiempo ha transcurrido aún? ¿Dos, tres, cuatro, cinco horas? Yo no lo sé; la idea de tiempo, en mis andanzas por la Mancha, ha desaparecido de mi cerebro.

—Señor Azorín —me dice don León—, ya vamos a llegar; falta una legua.

Y pasa un breve minuto en silencio. Don Bernardo inclina la cabeza hacia mí y susurra en voz queda:

—Este himno lo he compuesto para que se cante en el centenario del *Quijote*. ¿Ha reparado usted en la letra? Señor Azorín, ¿no podría usted decirme de él dos palabras?

—¡Hombre, don Bernardo! —exclamo yo—. No necesita usted hacerme esta recomendación; para mí es un deber de patriotismo el hablar de ese himno.

—Muy bien, muy bien, señor Azorín —contesta don Bernardo satisfecho.

¿Pasa media hora, una hora, dos horas, tres horas? El coche da tumbos y retumbos; la llanura es la misma llanura gris, amarillenta, rojiza.

—Ya vamos a llegar —repite don León.

—Ahora, cuando lleguemos —añade don Bernardo—, tocaremos el himno en el armónium de la ermita...

—Ya vamos a llegar —torna a repetir don León.

Y transcurre una hora, acaso hora y media, tal vez dos horas. Yo os torno a asegurar que ya no tengo, ante estos llanos, ni la más remota idea del tiempo. Pero, al fin, allá sobre un montículo pelado, se divisa una casa. Esto es el Cristo de Villajos. Ya nos acercamos. Ya echamos pie a tierra. Ya damos pataditas en tierra para desentumecernos. Ya don Bernardo —este hombre terrible y amable— nos lleva a todos a la ermita, abre el armónium, arranca de él unos arpegios plañideros y comienza a gritar:

Gloria, gloria, cantad a Cervantes
creador del *Quijote* inmortal.

Quién[9]

Carlos Cañeque (1957)

Con inocencia temeraria, Gilabert pregunta a todos desde su rocín:

—Por favor, ¿saben ustedes quién es el autor de esta novela?

Tras un silencio tenso, Unamuno se acerca a nosotros y se detiene señalando a Gilabert. Luego se arrodilla y, sensiblemente emocionado, besa las pezuñas del rocín.

—¡Maestro don Quijote, es usted el único autor, el único, el único!

Gilabert se intranquiliza y muestra su desconcierto. Unas risotadas procedentes de las hamacas nos llegan a todos haciéndose evidentes a pesar del sonido del agua. Hasta mi jumento, que mira ahora a Gilabert, parece ahora sorprendido frente a esta súbita alteración de identidades. Despacio, con el silencio de todos, Gilabert desciende de su rocín. Un líquido oscuro comienza a brotar de la punta de su lanza. Se mira las manos, se las huele, se las vuelve a mirar. Unamuno se apresura a levantarse del suelo y a llegar hasta él para darle un abrazo. Luego besa el suelo y llora y palpa con las manos el simbólico líquido negro.

—¡Lo veis! —grita mirando a todos con ojos desorbitados y felices—. ¡Está fluyendo tinta de su lanza, está fluyendo tinta, os lo dije, os lo dije! ¡Él es el único autor! ¡Muera el Cervantismo! ¡Viva el Quijotismo!

[9] Fragmento de la novela *Quién* (Barna: Editorial Destino, 1997).

III. REALIDAD Y FICCIÓN: LA CONTINUA MUDANZA



G. Doré.

"En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo; y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:

—La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.

—¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.

—Aquellos que allí ves —respondió su amo— de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

—Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

—Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras; ellos son gigantes, y si tienes miedo, quítate de ahí y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran; antes bien iba diciendo en voces altas:

—Non fuyades, cobardes y viles criaturas; que un solo caballero es el que os acomete.

Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

—Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante, y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle a todo el correr de su asno, y cuando llegó, halló que no se podía menear; tal fue el golpe que dio con él Rocinante.

—Válame Dios! —dijo Sancho—; ¿no le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

—Calla, amigo Sancho —respondió don Quijote—, que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mí espada.

—Dios lo haga como puede —respondió Sancho Panza; y ayudándole a levantar, tornó a subir sobre Rocinante, que medio despaldado estaba."

(Primera Parte, Cap. VIII, pp. 75-76.)

* * *

La realidad y la ficción: constantes problemas que recorren las páginas de la novela de Cervantes desestabilizándose mutuamente, y que han sido objeto de un sinnúmero de comentarios y reflexiones; aquí recogemos sólo algunos de ellos. Para Vargas Llosa, la ficción es una mentira que encubre una enorme verdad: la vida que no fue; la ficción es, en suma, una reflexión sobre el individuo más que sobre el mundo. Nabokov enfatiza en lo infructuoso que resulta el ejercicio de buscar la conciliación entre la ficción de los hechos y los hechos de la ficción. Provechoso, por otra parte, sería ver cómo algunos de los elementos de la realidad se transmutan en arte, tocados por el ingenio del maestro, lo cual se relaciona con el breve comentario de Hume. También está Kafka, quien condensa en siete líneas sus propias obsesiones con una de las más profundas y enigmáticas miradas sobre la novela: la ficción es una trampa, se nos ofrece como una posibilidad de *librarnos* de los demonios de la realidad, disfrazándolos con un atuendo más amable que nos permita dejarnos conducir por ella y sus infinitas posibilidades, exentos de culpa, hasta una feliz disolución. Finalmente Foucault, para quien el *Quijote* marca el deslinde entre la escritura y el mundo: en la Segunda Parte, la novela se vuelca sobre sí misma, conduciendo hacia horizontes insospechados, en el contexto de la modernidad temprana.

* * *

Cartas a un joven novelista[10]

Mario Vargas Llosa (1936)

Parábola de la solitaria

La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla.

Ahora bien, cuando alguien —por ejemplo, don Quijote o madame Bovary— se empeña en confundir la ficción con la vida, y trata de que la vida sea como ella aparece en las ficciones, el resultado suele ser dramático. Quien actúa así suele pagarlo en decepciones terribles.

Sin embargo, el juego de la literatura no es inocuo. Producto de una insatisfacción íntima contra la vida tal como es, la ficción es también fuente

[10] Tomado del ensayo *Cartas a un joven novelista* (Barcelona: Planeta, 1997).

de malestar y de insatisfacción. Porque quien, mediante la lectura, *vive* una gran ficción —como esas dos que acabo de mencionar, la de Cervantes y la de Flaubert— regresa a la vida real con una sensibilidad mucho más alerta ante sus limitaciones e imperfecciones, enterado por aquellas magníficas fantasías de que el mundo real, la vida vivida, son infinitamente más mediocres que la vida inventada por los novelistas. Esa intranquilidad frente al mundo real que la buena literatura alienta, puede, en circunstancias determinadas, traducirse también en una actitud de rebeldía frente a la autoridad, las instituciones o las creencias establecidas.

Introducción al Curso sobre el Quijote (Vida real y ficción)[11]

Vladimir Nabokov (1899-1977)

Vamos a hacer todo lo posible por no caer en el fatídico error de buscar en las novelas la llamada "vida real". Vamos a no tratar de conciliar la ficción de los hechos con los hechos de la ficción. El *Quijote* es un cuento de hadas, como lo es *Casa desolada*, como lo es *Almas muertas. Madame Bovary* y *Ana Karenina* son cuentos de hadas excelsos. Pero sin estos cuentos de hadas el mundo no sería real. Una obra maestra de ficción es un mundo original, y en cuanto tal no es probable que coincida con el mundo del lector. Por otra parte, ¿qué es la tan cacareada "vida real", qué son los "hechos" ciertos?

La idea de "vida real" se basa en un sistema de generalidades, y si los llamados "hechos" de la llamada "vida real" enlazan con la obra de ficción es únicamente en cuanto generalidades. Por lo tanto, cuanto menos general sea una obra de ficción menos reconocible será en términos de "vida real". O viceversa, cuanto más detalles vívidos y nuevos haya en una obra de ficción, más se apartará ésta de la llamada "vida real", dado que la "vida real" es el epíteto generalizado, la emoción media, la multitud de los anuncios, el mundo del sentido común... Por otra parte, existe alguna correspondencia entre ciertas generalidades de la ficción y ciertas generalidades de la vida. Pensemos en el dolor físico o mental, por ejemplo, o en los sueños, o en la locura, o en cosas como la bondad, la misericordia, la justicia: pensemos en estos elementos generales de la vida humana, y estaremos de acuerdo en que sería provechoso estudiar de qué manera los maestros de la narrativa los transmutan en arte.

[11] Fragmento de la "Introducción", tomado de *Curso sobre el Quijote* (Ediciones B, Madrid: 2004).

La verdad sobre Sancho Panza[12]

Franz Kafka (1883-1924)

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras; las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiera debido ser Sancho Panza, no dañaron a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.

Sobre la sencillez y el refinamiento en el arte de escribir[13]

David Hume (1711-1773)

Los sentimientos que son meramente naturales no producen ningún placer en la mente y no merecen nuestra atención. Los chistes de un marinero, las observaciones de un campesino, las vulgaridades de un mozo de cuerda o de un cochero son expresiones tan naturales como desagradables. ¿No sería insípida una comedia que se limitara a copiar a la letra lo que se dice en una charla a la hora del té? Nada puede procurar placer a las personas de buen gusto como no sea la naturaleza adornada y perfeccionada por el arte, es decir, *la belle nature*. Y si nos inspiramos en la vida de los de la clase baja, las modificaciones artísticas deben ser vigorosas y notables, capaces de suscitar en el alma imágenes vívidas. La absurda *naïveté* de Sancho Panza está pintada por Cervantes de modo tan inimitable que nos entretiene lo mismo que si se tratara del héroe más grandioso o del más delicado personaje de novela de amor.

---

[12] Texto completo de la parábola "La verdad sobre Sancho Panza", tomado de *La muralla china: cuentos, relatos y otros escritos* (Madrid: Alianza Editorial, 1973).

[13] Tomado de *Sobre la sencillez y el refinamiento en el arte de escribir* (Madrid: Alianza Editorial, 1983).

Las palabras y las cosas[14]

Michel Foucault (1926-1984)

1. *Don Quijote*

Con todas sus vueltas y revueltas, las aventuras de Don Quijote trazan el límite: en ellas terminan los juegos antiguos de la semejanza y de los signos; allí se anudan nuevas relaciones. Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. Así como de su estrecha provincia, no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad. Ahora bien, él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas. Sin embargo, no del todo: pues en su realidad de hidalgo pobre, no puede convertirse en caballero sino escuchando de lejos la epopeya secular que formula la Ley. El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballería escribieron de una vez por todas las prescripciones de su aventura.

Y cada episodio, cada decisión, cada hazaña serán signos de que Don Quijote es, en efecto, semejante a todos esos signos que ha calcado.

Pero si quiere ser semejante a ellos, tiene que probarlos, porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles). Todos estos textos escritos, todas estas novelas extravagantes carecen justamente de igual: nada en el mundo se les ha asemejado jamás: su lenguaje infinito queda en suspenso, sin que ninguna similitud venga nunca a llenarlo; podrían arder por completo, la figura del mundo no cambiaría. Al asemejarse a los textos de los cuales es testigo, representante, análogo verdadero, Don Quijote debe proporcionar la demostración y ofrecer la marca indudable de que dicen verdad, de que son el lenguaje del mundo. Es asunto suyo el cumplir la promesa de los libros. Tiene que rehacer la epopeya, pero en sentido inverso: ésta relataba (pretendía relatar) hazañas reales, prometidas a la memoria; Don Quijote, en cambio, debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato. Su aventura será un desciframiento del mundo: un

[14] Tomado de *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost (México: Siglo Veintiuno Editores, México, 1999).

recorrido minucioso para destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad. La hazaña tiene que ser comprobada: no consiste en un triunfo real —y por ello la victoria carece, en el fondo, de importancia—, sino en transformar la realidad en signo. En signo de que los signos del lenguaje se conforman con las cosas mismas. Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros. Y no se da otras pruebas que el reflejo de las semejanzas.

Todo su camino es una búsqueda de similitudes: las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo. Los rebaños, los sirvientes, las posadas se convierten de nuevo en el lenguaje de los libros en la medida imperceptible en que se asemejan a los castillos, a las damas, a los ejércitos. Semejanza siempre frustrada que transforma la prueba buscada en burla y deja indefinidamente vacía la palabra de los libros. Pero la no similitud misma tiene un modelo que imita servilmente: lo encuentra en las metamorfosis de los magos. En tal medida que todos los indicios de la no semejanza, todos los signos que muestran que los textos escritos no dicen la verdad, se asemejan a este juego de encantamiento que introduce astutamente la diferencia en lo indudable de la similitud. Y dado que esta magia ha sido prevista y descrita en los libros, la diferencia ilusoria que introduce será siempre una similitud encantada. En consecuencia, un signo suplementario de que los signos se asemejan a la verdad.

Don *Quijote* esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. La erudición que leía como un texto único la naturaleza y los libros es devuelta a sus quimeras: depositados sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura.

Sin embargo, el lenguaje no se ha convertido en algo del todo impotente. Detenta, de ahora en adelante, nuevos poderes que le son propios. En la segunda parte de la novela, Don Quijote encuentra personajes que han leído la primera parte del texto y que lo reconocen, a él, el hombre real, como el héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se hunde en su propio espesor y se convierte en objeto de su propio relato

para sí mismo. La primera parte de las aventuras desempeña en la segunda el papel que asumieron al principio las novelas de caballería. Don Quijote debe ser fiel a este libro en el que, de hecho, se ha convertido; debe protegerlo contra los errores, las falsificaciones, las continuaciones apócrifas; debe añadir los detalles omitidos, debe mantener su verdad. Pero el propio Don Quijote no ha leído este libro y no podrá hacerlo, puesto que es él en carne y hueso. Él, que a fuerza de leer libros, se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente todo lo que él ha hecho, dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí como un surco imborrable. Entre la primera y la segunda partes de la novela, en el intersticio de estos dos volúmenes y por su solo poder, Don Quijote ha tomado su realidad. Realidad que sólo debe al lenguaje y que permanece por completo en el interior de las palabras. La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos.

Don Quijote es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias juguetear al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación. Una vez desatados la similitud y los signos, pueden constituirse dos experiencias y dos personajes pueden aparecer frente a frente. El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje, tal como es dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como se fue institucionalizando poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XIX, es el que se ha *enajenado* dentro de la *analogía*. Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras; ignora a sus amigos, reconoce a los extraños; cree desenmascarar e impone una máscara. Invierte todos los valores y todas las proporciones porque en cada momento cree descifrar los signos: para él, los oropeles hacen un rey. Dentro de la percepción cultural que se ha tenido del loco hasta fines del siglo XVII, sólo es el Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia; por todas partes ve únicamente semejanzas y signos

de la semejanza; para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos. En el otro extremo del espacio cultural, pero muy cercano por su simetría, el poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos.

De allí proviene, sin duda, en la cultura occidental moderna, el enfrentamiento de la poesía y la locura. Pero no se trata ya del viejo tema platónico del delirio inspirado. Es la marca de una nueva experiencia del lenguaje y de las cosas. En los márgenes de un saber que separa los seres, los signos y las similitudes, y como para limitar su poder, el loco asegura la función del *homosemantismo:* junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar. El poeta asegura la función inversa; tiene el papel *alegórico;* bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír el "otro lenguaje", sin palabras ni discursos, de la semejanza. El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrados. Así, los dos —uno en el borde exterior de nuestra cultura y el otro en lo más cercano a sus partes esenciales— están en esta "situación límite" —postura marginal y silueta profundamente arcaica— en la que sus palabras encuentran incesantemente su poder de extrañeza y el recurso de su impugnación. Entre ellos se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias.

Mi entrañable señor Cervantes[15]

Jorge Luis Borges (1899-1986)

Pero, por supuesto, durante todo el libro, especialmente en la primera parte, el conflicto es muy brutal y obvio. Vemos a un caballero que vaga en sus empresas filantrópicas a través de los polvorientos caminos de España, siempre apelado y en apuros. Además de eso, encontramos muchos indicios de la misma idea. Porque, por supuesto, Cervantes era un hombre demasiado sabio como para no saber que, aun cuando opusiera los sueños y

[15] Fragmento de la conferencia "Mi entrañable señor Cervantes", tomado de la revista *Papel literario de El Nacional*, 1º de agosto de 1999.

la realidad, la realidad no era, digamos, la verdadera realidad, o la monótona realidad común. Era una realidad creada por él; es decir, la gente que representa la realidad en *Don Quijote* forma parte del sueño de Cervantes tanto como Don Quijote y sus infladas ideas de la caballerosidad, de defender a los inocentes y demás. Y a lo largo de todo el libro hay una suerte de mezcla de los sueños y la realidad.

Por ejemplo, se puede señalar un hecho, y me atrevo a decir que ha sido señalado con mucha frecuencia, ya que se han escrito tantas cosas sobre Don Quijote. Es el hecho de que, tal como la gente habla todo el tiempo del teatro en Hamlet, la gente habla todo el tiempo de libros en Don Quijote. Cuando el párroco y el barbero revisan la biblioteca de Don Quijote, descubrimos, para nuestro asombro, que uno de los libros ha sido escrito por Cervantes, y sentimos que en cualquier momento el barbero y el párroco pueden encontrarse con un volumen del mismo libro que estamos leyendo. En realidad eso es lo que pasa, tal vez lo recuerden, en ese otro espléndido sueño de la humanidad, el libro de *Las mil y una noches*. Pues en medio de la noche Scherezade empieza a contar distraídamente una historia y esa historia es la historia de Scherezade. Y podríamos seguir hasta el infinito. Por supuesto, esto se debe a, bueno, a un simple error del copista que vacila ante ese hecho, si Scherezade contando la historia de Scherezade es tan maravilloso como cualquier otro de los maravillosos cuentos de las *Noches*.

Además, también tenemos en *Don Quijote* el hecho de que muchas historias están entrelazadas. Al principio podemos pensar que se debe a que Cervantes puede haber pensado que sus lectores podrían cansarse de la compañía de Don Quijote y de Sancho y entonces trató de entretenerlos entrelazando otras historias. Pero yo creo que lo hizo por otra razón. Y esa otra razón sería que esas historias, la novela del Curioso impertinente, el cuento del cautivo y demás, son otras historias. Y por eso está esa relación de sueños y realidad, que es la esencia del libro. Por ejemplo, cuando el Cautivo nos cuenta su cautiverio, habla de un compañero. Y ese compañero, se nos hace sentir, es finalmente nada menos que Miguel de Cervantes Saavedra, que escribió el libro. Así hay un personaje que es un sueño de Cervantes y que, a su vez, sueña con Cervantes y lo convierte en un sueño . . . Entonces tenemos en *Don Quijote* un doble carácter. Realidad y sueño. Pero al mismo tiempo Cervantes sabía que la realidad estaba hecha de la misma materia que los sueños. Es lo que debe haber sentido. Todos los hombres lo sienten en algún momento de su vida. Pero él se divirtió recordándonos que aquello que tomamos como pura realidad era también un sueño. Y así todo el libro es una suerte de sueño. Y al final sentimos que, después de todo también nosotros podemos ser un sueño.

IV. IMITACIÓN Y LOCURAS



Dordrecht, 1657.

"—En efecto —dijo Sancho—, ¿qué es lo que vuestra merced quiere hacer en este tan remoto lugar?

—¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando, que todos estos tres nombres tenía, parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que

> viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más.
>
> —Paréceme a mí —dijo Sancho—, que los caballeros que lo tal ficieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?
>
> —Ahí está el punto —respondió don Quijote—, y ésa la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?"
>
> (Primera Parte, Cap. XXV, pp. 235-236.)

* * *

Sierra Morena marca para la parodia caballeresca la gratuidad en don Quijote. La decisión sobre a quién imitar no tiene causa, es sólo el mostrar; locura que parte de la razón y que por eso es mayor locura.

La pareja se había internado fuera de los caminos para evitar a la Santa Hermandad, pero don Quijote ve la oportunidad de continuar su libro con otra de las circunstancias propias de sus modelos, principalmente de Amadís en Peña Pobre, desdeñado por Oriana: locuras de amor. La lectura de los libros crea el deseo de imitación, sobre todo de las situaciones extremas, tipificadas. La influencia de la ficción en nuestras vidas, las vidas fingidas, el ánimo heroico, la parodia o no, los juegos o no, la conciencia o no, se hicieron carne de grandes novelistas, lectores todos de don Quijote.

En las llamadas por Casalduero "aventuras del mundo moderno", la pareja de caballero y escudero (cap. XVIII-XXIII) se encuentra ante un mundo diferente (para algunos, el mundo Barroco, donde las ilusiones de la realidad se hacen presentes como engaño a los ojos). Este conjunto de aventuras muestra además un acercamiento extremo de la pareja, en el que los límites se pierden. Los personajes vomitan uno sobre el otro. Sancho carga a su amo sobre Rocinante, engaña a su amo la noche anterior atándole las patas a Rocinante, narra su primer cuento (que es burlesco, "de nunca acabar"), defeca abrazado a la pierna de su amo, se ríe de él, lo imita ridículamente. Todo concluye con la imposición de silencio que don Quijote hace a

Sancho. Sin embargo, adrede o no, la crítica se ha empecinado con alguna razón en ver este conjunto de aventuras como el inicio de lo que se llamó sanchificación y quijotización de los personajes.

Los mundos imaginarios y actuantes de ambos personajes comienzan a fundirse. Cada vez más Sancho se adentra en los sucesos caballerescos y cada vez más don Quijote se pliega al mundo de Sancho. Ambos, vistos desde las oposiciones, empiezan a cambiar, se hacen un algo diferente, se unen novelísticamente, se hacen pareja. Las ideas en la ficción posterior proliferaron a partir de esta relación de contrastes y no tanto.

* * *

El poeta asesinado[16]

Guillaume Apollinaire (1880-1918)

También le hizo leer las traducciones de Cervantes y Goethe. Siguiendo su consejo, Croniamantal leyó novelas de caballería de las que varias hubieran podido formar parte de la biblioteca de Don Quijote. Desarrollaron en Croniamantal un deseo insuperable de aventuras y amores peligrosos. Practicaba la esgrima, la equitación. Desde los quince años declaraba a cualquiera que fuera a verle que estaba absolutamente decidido a convertirse en un famoso caballero sin par, y ya soñaba con una amante.

La historia de Tom Jones[17]

Henry Fielding (1707-1754)

Habiendo agotado la costa entera del enemigo, así como cualquiera de los héroes de Homero alguna vez hizo, o como Don Quijote o cualquier caballero-errante en el mundo podría hacer, él retornó a Molly, a quien encontró en una condición que hubiese producido, tanto a mí como a mi lector, dolor, y que procederé a describir. Tom deliró como un loco, golpeó su pecho, rasgó su pelo estampillándolo en la tierra, y juró la venganza

[16] Tomado de la novela *El poeta asesinado* (Barcelona: Macondo Ediciones, Editorial Lumen, 1969).

[17] Tomado del libro IV de la novela *The History of Tom Jones*, *A Foundling*, Fredson Bowers, editor, *Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1975). Traducción de Miguel Payer.

suma a todos los implicados. Tiró entonces fuera su chaqueta, desabrochó los botones, puso su sombrero en la cabeza de ella, limpió la sangre de su cara como pudo con su pañuelo, e instó al sirviente a cabalgar tan rápido como fuera posible, para que la llevase pronto a casa y a salvo.

Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy[18]

Laurence Sterne (1713-1768)

Espíritu amable del más fragante humor que haya inspirado nunca la fácil pluma de mi idolatrado Cervantes. Tú que te has deslizado cada día a través de su reja convirtiéndolo con tu presencia en sol radiante la luz crepuscular de su prisión. Tú que has teñido el agua de su jarra con el néctar celestial y que durante todo el tiempo en que escribió sobre Sancho y su amo desplegaste sobre él, sobre su mustio muñón y sobre todos los males de su vida tu manto místico.

¡Vuelve hacia mí tus ojos, te lo imploro! ¡Contempla mis calzones! Son todo lo que tengo en este mundo. Ese lastimoso rasgón me lo hicieron en Lyon.

Las aventuras de Huckleberry Finn[19]

Mark Twain (1835-1910)

Un día Tom envió a uno de los muchachos a recorrer el pueblo con una antorcha encendida (ésta era la señal convenida para que todos acudiéramos con urgencia a la cueva) y luego era para decirnos que sus espías le habían proporcionado la información secreta de que al día siguiente una cuadrilla de mercaderes españoles y árabes ricos iban a acampar en Cave Hollow, con una caravana de doscientos elefantes y seiscientos camellos, y más de mil "cabalgaduras" rebosantes de diamantes, y que además sólo venían escoltados por una guardia de unos cuatrocientos soldados. Por lo tanto, podríamos prepararles lo que él llamaba una emboscada, les mataríamos a todos, quedándonos con las riquezas. Nos recomendó que puliéramos bien las espadas y los rifles y estuviéramos listos para el asalto. Nunca consintió en atacar a una sola carreta de verduras sin habernos hecho antes limpiar bien las espadas y fusiles, aunque no eran más que trozos de hojala-

[18] Tomado de la novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (Ed. Cátedra, 1990).

[19] Tomado de la novela *Las aventuras de Huckleberry Finn* (Madrid: Editorial Dintel, 1982).

ta y palos de escoba, y ya podía uno frotar hasta hartarse, que no por ello dejaban de ser lo que eran ni ganaban en absoluto. Yo no creí ni por un momento que fuéramos a vencer contra una multitud semejante de españoles y árabes, pero me hacía ilusión lo de ver camellos y elefantes, así que el sábado estaba yo como un clavo en mi puesto en la emboscada. Cuando recibimos la señal salimos corriendo cuesta abajo por el bosque. Pero al llegar no encontramos ni españoles, ni árabes, ni camellos, ni elefantes. No se trataba más que de una excursión de niños de primer grado de la escuela dominical. Embestimos sobre ellos, y les hicimos huir ladera abajo, y como único botín sólo conseguimos unas cuantas rosquillas y mermelada, aunque Ben Rogers logró además apoderarse de una muñeca de trapo y Joe Harper de un libro de himnos y un folleto.

Pero para colmo nos dio alcance la maestra y nos obligó a soltar todo lo que habíamos cogido. Y así acabó todo. Yo no había visto ni el menor asomo de diamante, y así se lo dije a Tom Sawyer, que me repuso que los había a montones, así como árabes, elefantes y todas las demás cosas.

—Si es verdad —le dije—, ¿cómo es que no se ven?

Me replicó que si yo no fuera tan ignorante y hubiera leído un libro titulado Don Quijote sabría la respuesta sin necesidad de hacer preguntas tan tontas. Me explicó que todo se había transformado por arte de encantamiento. Y me aseguró que allí había cientos de soldados, de tesoros, y de elefantes, pero que nuestros enemigos, a los que él llamaba magos, lo habían convertido en una excursión de niños de la escuela dominical, sólo por despecho.

—Bueno —le dije yo entonces—, pues lo que deberíamos hacer es perseguir a los magos esos.

Tom Sawyer me dijo que no era más que un zoquete.

Monseñor Quijote[20]

Graham Greene (1904-1991)

El padre Quijote tenía motivos para temer a los obispos; era muy consciente de la gran antipatía que sentía por él su propio obispo, quien le consideraba poco más que un campesino, pese a su eminente antecesor. —¿Cómo puede descender de un personaje de *ficción*? —había preguntado el obispo en una conversación privada de la que puntualmente fue informado el padre Quijote.

[20] Tomado de *Monseñor Quijote* (Madrid: Editorial Gredos, 1958).

El hombre con quien el obispo conversaba contestó, sorprendido:

—¿Un personaje de *ficción*?

—Un personaje de una novela de un escritor sobrestimado que se llamaba Cervantes; más aún, una novela con muchos pasajes que en los tiempos del Generalísimo ni siquiera hubieran pasado la censura.

—Pero, Excelencia, ahí tiene usted la casa de Dulcinea en El Toboso. Allí lo tiene escrito en una placa: casa de Dulcinea.

—Un reclamo para turistas. Pero bueno —prosiguió el obispo ásperamente—, Quijote no es siquiera un patronímico español. Cervantes mismo dice que probablemente se apellidaba Quijada o Quesada, o incluso Quejana, y en su lecho de muerte el Quijote se llama a sí mismo Quijano.

—Veo que Su Excelencia ha leído el libro.

—Nunca he pasado del primer capítulo. Claro que, desde luego, he echado un vistazo al último. Eso suelo hacer con las novelas.

—Quizás algún antepasado del padre Quijote se llamaba Quijada o Quejana.

—Los hombres de esa clase no tienen antepasados.

El viaje[21]

Washington Irving (1783-1859)

En la ocasión presente extendió en el verde césped, delante de nosotros, gran variedad de sobras, colmadas con un buen jamón que habíamos traído de Sevilla; luego, tomando asiento a corta distancia, se dedicó a disfrutar de lo que todavía quedaba en las *alforjas*. Un tiento o dos a la *bota* le pusieron tan contento y cantarín como una cigarra ahíta de rocío. Al comparar el contenido de sus *alforjas* con los estragos que Sancho hizo en las ollas de las bodas de Camacho, pude comprobar que estaba bien versado en la historia de don Quijote, pero que, al igual que mucha gente del vulgo español, creía firmemente que se trataba de una historia verdadera.

—Pero todo eso, *señor*, ocurrió hace mucho tiempo, ¿verdad?

—Mucho tiempo —contesté.

—Yo diría que más de mil años —añadió como si durara todavía. El escudero quedó tranquilo. Nada servía de mayor contento al bueno de

[21] Fragmento del relato "El viaje", tomado de *Cuentos de la Alhambra* (Buenos Aires: Acme, 1975).

nuestro criado que el hecho de que le comparáramos al famoso Sancho en su afición a la despensa, y no se llamó a sí mismo por otro nombre durante todo el viaje.

La mentira se salva por otra mentira[22]

Feodor Dostoievski (1821-1881)

Un día Don Quijote, el caballero tan conocido, el más magnánimo caballero que jamás haya existido, vagabundeando con su fiel escudero Sancho, tuvo un ataque de perplejidad. Había leído que sus predecesores de los tiempos antiguos, por ejemplo, Amadís de Gaula, habían tenido a veces que luchar durante años enteros con cien mil soldados enviados contra ellos por las potencias infernales o los magos. Ordinariamente, un caballero que tropieza con semejante ejército de réprobos saca su espada, invoca en su ayuda el nombre de su dama y se lanza solo en medio de sus enemigos, a los que extermina, sin dejar uno. Todo esto estaba bien claro; pero aquel día, Don Quijote permaneció pensativo. ¿Cómo querían que un caballero, por fuerte y valiente que fuese, exterminase a cien mil adversarios en un solo combate de veinticuatro horas? Se necesita tiempo para matar a cada hombre; para matar a cien mil hace falta un tiempo inmenso. ¿Cómo podía ocurrir todo aquello?

"Ya he salido de mi perplejidad, amigo Sancho, dijo al fin Don Quijote; esos ejércitos eran diabólicos; por lo tanto imaginarios; los hombres que los componían no eran más que una creación de la magia; sus cuerpos no se parecían a los nuestros; tenían más analogía con los de los moluscos, los gusanos o las arañas, de tal modo que la espada de los caballeros los cortaba de un solo golpe sin encontrar más resistencia que la del aire. Y siendo así, podían matar tres, cuatro y hasta diez de esos guerreros de una sola estocada. Así es como resultaba fácil deshacerse, en algunas horas, de ejércitos de ese género".

En esto, el autor de *Don Quijote*, gran poeta y profundo observador del corazón humano, ha comprendido uno de los aspectos más misteriosos de nuestros espíritus. Ya no se escriben libros como aquel. Veréis en *Don Quijote*, en cada página, revelados los más secretos arcanos del alma humana. Notad que ese Sancho, el escudero, es la personificación del buen senti-

[22] Fragmento de "La mentira se salva por otra mentira", tomado del *Diario de un escritor* (Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1960).

do, de la prudencia, de la astucia, y que, sin embargo, se ha convertido en compañero del hombre más loco del mundo; ¡precisamente él, y ningún otro! A cada instante engaña a su amo, lo engaña como a un niño pequeño; pero al mismo tiempo se siente lleno de admiración por la grandeza de su corazón y cree reales todos sus sueños fantásticos; no duda ni un minuto el que su amo no llegue a conquistarle una ínsula.

Es de desear que nuestra juventud adquiera un serio conocimiento de las grandes obras de la literatura universal. Yo no sé lo que les enseñan hoy a los jóvenes como literatura, pero el estudio de *Don Quijote*, uno de los libros más geniales y también de los más tristes que haya producido el genio humano, es muy capaz de educar la inteligencia de un adolescente. Verá allí, entre otras cosas, que las más hermosas cualidades del hombre pueden llegar a ser inútiles, excitar la risa de la Humanidad, si el que las posee no sabe penetrar el sentido verdadero de las cosas y hallar la "palabra nueva" que debe pronunciar...

Aparte de eso, yo no he querido decir más que una cosa; a saber: que el hombre que puso en acción los sueños más locos, los más fantásticos, llega de pronto a la duda y a la perplejidad. Toda su fe ha desaparecido, y no porque lo absurdo de su locura le haya sido revelado, sino porque una circunstancia secundaria aclara momentáneamente su inteligencia. Este hombre de ideas de otro mundo experimenta súbitamente *la nostalgia de lo real*. Si libros que él venera como verídicos le han engañado una vez, pueden engañarle siempre; quizá todo lo que contienen es mentira. ¿Cómo volver a la verdad? Cree volver a ella imaginando un absurdo mayor que el primero. Los centenares de miles de hombres evocados por los magos tendrán cuerpos de moluscos, y la espada del buen caballero trabajará diez veces más deprisa en su faena. Su necesidad de semejanza quedará satisfecha. Tendrá derecho a creer en el primer sueño gracias al segundo, mucho más ridículo.

Interrogaos a vosotros mismos y ved si cien veces no os ha ocurrido lo mismo. ¿Os habéis sentido enamorados de una idea, de un proyecto, de una mujer? ¿Habéis tenido una duda? Os habéis cuidado de crearos una ilusión más engañosa que la primera, que os habrá permitido continuar estando enamorados y desprenderos de la duda.

El mito de Sísifo[23]

Albert Camus (1913-1960)

Juzgo, pues, que el sentido de la vida es la más apremiante de las cuestiones. ¿Cómo responder a ella? En todos los problemas esenciales, y me refiero a los que ponen en peligro la vida o decuplican la pasión de vivir, no hay probablemente sino dos métodos de pensamiento, el de Perogrullo y el de don Quijote. El equilibrio de evidencia y lirismo es lo único que nos permite acceder al mismo tiempo a la emoción y la claridad. En un tema a la vez tan humilde y tan preñado de patetismo la dialéctica sabia y clásica debe ceder, pues, su lugar, parece claro, a una actitud anímica más modesta que procede a la vez del buen sentido y la simpatía.

¡Ah, la ordenación social![24]

Camilo José Cela (1916-2002)

No creemos que nadie —y en este nadie van incluidos, naturalmente los sociólogos—, que nadie en el mundo sepa, bien sabido, como quería Descartes, qué es lo que es eso de la ordenación social. Desde que el género humano existe y es posible que aun antes, la cuestión social no está lo que pudiéramos decir muy ordenada. La cosa es triste y probablemente muy de lamentar, pero lo cierto es que, querámoslo o no, es así y por lo que se ve no hay manera de variarla. Dios nos libre de preconizar soluciones para lo que creemos que no la tiene. Las soluciones, en este caso, lejos de serlo, se nos antojan complicaciones, dilaciones, aplazamientos e incluso, ¿por qué no decirlo?, traiciones. El mal tiene un vicio de origen, una tara de cuna, y los que han venido pensando en arreglarlo no se han dado cuenta, por lo común, de que no es problema para resolver sobre la serie de bases falsas desde las que se plantea. En psiquiatría hay un tipo de locura —concretamente la locura de Don Quijote— que viene caracterizada, sobre poco más o menos, por levantar todo un artilugio de una lógica perfecta e incluso aplastante, sobre un punto de vista inexistente o absurdo. Es claro que todo lo que hizo el andante caballero manchego en sus correrías es algo que puede responder con decoro al más exigente sentido común; lo que ya

---

[23] Tomado del ensayo *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza Editorial, 1999).

[24] Fragmento de "¡Ah!, la ordenación social!", tomado de *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras* (Barcelona: Ediciones Destino, 1981).

no parece, sin embargo, tan preciso es que en su tiempo se pudiese andar a caballo por los campos castellanos, desfaciendo entuertos, defendiendo viudas, y vestido de extraña guisa, sin ser apaleado, aporreado o apedreado por los atónitos indígenas.

Pues bien: con la llamada cuestión social —y con su corolario la ordenación social— pasa, grosso modo, una cosa muy parecida. La cuestión existe, el problema acucia, las soluciones propuestas, aunque fallan, no carecen de lógica, pero, ¡ay!, la cosa se plantea fuera de sus límites.

Lecciones sobre la estética[25]

Georg Wilhem Friedrich Hegel (1770-1821)

Estos vicios de la caballería acarrean su ruina. Encontramos el cuadro más fiel de ellos en el poema de Ariosto y en el libro de Cervantes.

Lo que divierte principalmente en el Ariosto es el modo cómo los hechos, los personajes y sus empresas se cruzan y se entrelazan; el laberinto de narraciones en que se suceden en un cuadro movible una multitud de relaciones fantásticas y de situaciones cómicas con las que el poeta juega a la aventura hasta la frivolidad. Es una broma y una locura perpetua que los héroes deben tomar en serio. El amor, principalmente, cae de las puras regiones del amor divino de Dante y de la tendencia ideal de Petrarca a historias obscenas y colisiones risibles. Al mismo tiempo, el heroísmo y la bravura se exageran de tal modo, que, en vez de excitar la admiración, sin excluir la creencia, provocan la risa por el carácter fabuloso de todas esas hazañas. Pero, a pesar del modo raro con que se llevan las situaciones como las luchas y los conflictos se ponen en escena, empiezan, se interrumpen y reanudan, luego se cortan de nuevo y terminan finalmente con un desenlace inesperado, con su manera cómica de tratar la caballería, Ariosto sabe, sin embargo, conservar y hacer resaltar lo que ésta tiene de noble, los sentimientos generosos, el amor, el honor, la bravura, de igual modo que brilla en la pintura de las cualidades de otro género, la finura, la astucia, la presencia de espíritu, etc.

Si la manera de Ariosto es el cuento, la obra de Cervantes tiene más de la novela. Don Quijote es una noble naturaleza; la caballería le ha vuelto

[25] Tomado de *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Mestas Ediciones, 2003), Segunda parte, tercera sección, II, B.

loco, porque con su carácter aventurero se encuentra colocado en medio de una sociedad organizada, en que todo está reglamentado. Esto da lugar a la contradicción cómica entre un mundo regularmente constituido y un alma aislada, que quiere crear ese orden regular por la caballería, cuando ésta sólo podría trastornarlo. Pero, a pesar de esta divertida aberración, Cervantes ha hecho de su héroe un carácter naturalmente noble, dotado de una multitud de buenas cualidades del espíritu y del corazón, que le hacen ingenuamente interesante. Don Quijote está, a pesar de su locura, perfectamente seguro de sí mismo y de su fin; o, más bien, su locura consiste en esta convicción profunda y en su idea fija. Sin esta espontánea seguridad no sería un personaje realmente cómico. Esta imperturbable seguridad en la verdad de sus opiniones es todavía realzada de modo absolutamente grande y acertado por los más hermosos rasgos de carácter. No por eso deja de ser toda la obra una perpetua burla de la caballería. En toda ella reina una verdadera ironía, mientras que en el Ariosto el relato de todas esas aventuras es sólo una burla frívola. Pero, por otra parte, la historia de Don Quijote es sólo la trama en que se entremezcla toda una serie de novelas verdaderamente románticas. La institución que la novela destruye por el ridículo, conserva en ellas su valor y su importancia.

Balaam y su asna[26]

W. H. Auden (1907-1973)

La más grande de las parejas de espíritu y naturaleza y la más ortodoxa es, por supuesto, Don Quijote y Sancho Panza. A diferencia de Próspero y Calibán, su relación es armoniosa y feliz y, a diferencia de Tamino y Papageno, es dialéctica: se afectan entre sí. Además, tanto ellos como su relación son cómicos; Don Quijote está cómicamente loco, Sancho está cómicamente cuerdo, y cada uno encuentra al otro una adorable figura de diversión, una fuente sin fin de diversión. Es esta comedia omnipresente la que hace al libro ortodoxo; preséntese la relación como trágica y la conclusión es maniquea, preséntese seriamente a ambos o a uno de los personajes y la conclusión es pagana o pelagiana. El hombre que toma

[26] Fragmento de "Balaam y su asna", tomado de *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*, Adriana Hidalgo editora (Buenos Aires, 1999).

en serio la orden de Cristo de coger su cruz y seguirlo debe, si es serio, verse como una figura cómica, pues él no es el Cristo, es sólo un hombre como el resto; pero él cree que la orden "Sé perfecto" está en realidad dirigida a él.

. . . La falta de ilusiones de Don Quijote sobre su propio poder es signo de que su locura no es sólo mundana sino santa, un abandono del mundo, pero sin Sancho no sería cristiana. Para que sea cristiana él debe tener un prójimo, alguien aparte de sí mismo, sobre quien no tenga ilusiones pero que ame como él. Sin Sancho, Don Quijote estaría sin prójimos, y la clase de religión implicada sería una en la cual el amor de Dios no fuera sólo posible sin el amor del prójimo sino incompatible con él.

IX. Disquisición en el insomnio[27]

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)

¿Qué es locura: ser caballero andante o seguirlo como escudero?
¿De él o yo, quién es loco verdadero?
¿El que, despierto, sueña insanamente?
¿El que, aunque esté vendado,
sigue el sueño y ve lo real
de un loco por las brujas embrujado?
Heme, tal vez, único demente
y sabiéndome tal, fuera de quicio,
soy —insensato— un loco de juicio.

[27] Tomado de *Don Qixote* (México: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1985).

V. DULCINEA: EL IDEAL Y LA IMAGINACIÓN



Marcel Duchamp, *Dulcinea*, 1911.

"—¿Pues qué se ha de hacer de la firma? —dijo Sancho.

—Nunca las cartas de Amadís se firman —respondió don Quijote.

—Está bien —respondió Sancho—; pero la libranza forzosamente se ha de firmar, y ésa, si se traslada, dirán que la firma es falsa y quedáreme sin pollinos.

—La libranza irá en el mesmo librillo firmada; que en viéndola mi sobrina, no pondrá dificultad en cumplilla. Y en lo que toca a la carta de amores, pondrás por firma: 'Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura.' Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin exten-

derse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba; tal es el recato y encerramiento con que su padre, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado.

—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

—Ésa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.

—Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre; y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla, y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que, con justo título, puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo; y querría ya verme en camino, sólo por vella; que ha muchos días que no la veo, y debe de estar ya trocada, porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire. Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia; que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado, o alguna persona tal, que mereciese los ricos presentes que vuestra merced le ha enviado, así el del vizcaíno como el de los galeotes, y otros muchos que deben ser, según deben de ser muchas las victorias que vuestra merced ha ganado y ganó en el tiempo que yo aún no era su escudero; pero, bien considerado, ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza

Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se la vayan a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced envía y ha de enviar? Porque podría ser que al tiempo que ellos llegasen estuviese ella rastrillando lino, o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente.

—Ya te tengo dicho antes de agora muchas veces, Sancho —dijo don Quijote—, que eres muy grande hablador, y que, aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo; mas, para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo, quiero que me oyas un breve cuento. Has de saber que una viuda hermosa, moza, libre y rica, y, sobre todo, desenfadada, se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tono; alcanzólo a saber su mayor, y un día dijo a la buena viuda, por vía de fraternal reprensión: 'Maravillado estoy, señora, y no sin mucha causa, de que una mujer tan principal, tan hermosa y tan rica como vuestra merced, se haya enamorado de un hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como fulano, habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos, en quien vuestra merced pudiera escoger como entre peras, y decir: Éste quiero, aquéste no quiero'. Mas ella le respondió con mucho donaire y desenvoltura: 'Vuestra merced, señor mío, está muy engañado, y piensa muy a lo antiguo, si piensa que yo he escogido mal en fulano, por idiota que le parece; pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles.' Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que, los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar subjeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque

> has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos.
>
> (Primera Parte, Cap. XXV, pp. 241-244.)

* * *

En el capítulo XXV de la Primera Parte, don Quijote se ve forzado a reconocer que Dulcinea no es nada más ni nada menos que Aldonza Lorenzo, una moza de campo. El choque para Sancho, que la creía verdaderamente una princesa, va a ser grande. El fragmento aquí transcrito muestra la correspondencia entre realidad e ideal, destinados ambos al contraste en algún momento por la necesidad de expandir su mundo. Don Quijote necesita que Sancho crea, y así, la conciencia de una realidad bastante soez es salvada por la imaginación. Fue el capítulo preferido por todo el Romanticismo. Al deseo poco le importa; el deseo, como dijera Nietzsche, se da a sí mismo. El mundo es voluntad. Dulcinea, como cierra el poema de Paz "fue mujer, y ya es idea". También estas relaciones que muestran la creación de un ideal, desnudan la contracara y la figura de Dulcinea: la mujer que todos soñamos y pintamos en nuestra imaginación, es otra.

Las constantes intermitencias con nuestros Otros creados fue tema en Borges. La línea del sueño en los niveles de ficción ha invertido la ficcionalización, y algunos personajes son hijos de personajes, más reales que los reales, otros se pierden en el círculo, entre espejos que agregan al mundo imágenes y laberintos sin oriente. Sancho crea a don Quijote, Dulcinea crea a don Quijote, don Quijote tiene descendientes.

* * *

La Dulcinea de Marcel Duchamp[28]

Octavio Paz (1914-1998)

A Eulalio Ferrer
—Metafísica estáis.
—Hago striptease.

Ardua pero plausible, la pintura
cambia la tela blanca en pardo llano
y en Dulcinea al polvo castellano
torbellino resuelto en escultura.
Transeúnte de París, en su figura
—molino de ficciones, inhumano
rigor y geometría— Eros tirano
desnuda en cinco chorros su estatura.
Mujer en rotación que se disgrega
y es surtidos de sesgos y reflejos:
mientras más se desviste más se niega.
La mente es una cámara de espejos;
invisible en el cuadro, Dulcinea
perdura: fue mujer y ya es idea.

La abadía de las pesadillas[29]

Thomas Love Peacock (1785-1866)

Mr. Hillary: Todas estas anécdotas pueden tener solución por principios psicológicos. Es más fácil para un soldado, un filósofo o hasta para un santo asustarse de su propia sombra que para un muerto salir de su tumba. Los médicos han escrito sobre mil ejemplos singulares de la fuerza de la imaginación. Personas de temperamento débil, nervioso o melancólico, extenuadas por la fiebre, el trabajo o una débil alimentación, conjuran con rapidez, en el círculo mágico de su propia fantasía, espectros, górgonas, quimeras y todos los objetos de su odio y de su amor. La mayoría de nosotros somos como Don Quijote, para quien un molino es un gigante, y Dulcinea, una magnífica princesa: todos más o menos víctimas de nuestra propia ima-

[28] Tomado del volumen de poesía *Árbol adentro* (Barcelona: Edit. Seix-Barral, 1987).

[29] Tomado de la "Mansión de las pesadillas", capítulo XII, de *La abadía de las pesadillas*.

ginación, a pesar de que no todos lleguemos tan lejos como para ver fantasmas, como para imaginarnos seres de ultratumba, donde sólo hay ollas y teteras.

Teoría de Dulcinea[30]

Juan José Arreola (1918-2001)

En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso, hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta. Prefirió el goce manual de la lectura, y se congratulaba eficazmente cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de esos vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de hazañas, embustes y despropósitos.

En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol.

El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía. Caminó muchas leguas, alanceó corderos y molinos, desbarbó unas cuantas encinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire. Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo para dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca. Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente.

Dulcinea del Toboso[31]

Marco Denevi (1922-1998)

Leyó tantas novelas que terminó perdiendo la razón. Se hacía llamar Dulcinea del Toboso (en realidad se llamaba Aldonza Lorenzo), se creía

[30] Texto completo del relato, tomado de *Confabulario total* (México: Fondo de Cultura Económica, 3ª edición, 1962).

[31] Texto completo, tomado de *Obras completas* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1980).

princesa (era hija de aldeanos), se imaginaba joven y hermosa (tenía cuarenta años y la cara picada de viruelas). Finalmente se inventó un enamorado al que le dio el nombre de don Quijote de la Mancha. Decía que don Quijote había partido hacia remotos reinos en busca de aventuras y peligros, tanto como para hacer méritos y, a la vuelta, poder casarse con una dama de tanto copete como ella. Se pasaba todo el tiempo asomada a la ventana esperando el regreso del inexistente caballero. Alonso Quijano, un pobre diablo que la amaba, ideó hacerse pasar por don Quijote. Vistió una vieja armadura, montó en su rocín y salió a los caminos a repetir las hazañas que Dulcinea atribuía a su galán. Cuando, seguro del éxito de su estratagema, volvió al Toboso, Dulcinea había muerto.

Sueña Alonso Quijano[32]

Jorge Luis Borges (1899-1986)

El hombre se despierta de un incierto
sueño de alfanjes y de campo llano
y se toca la barba con la mano
y se pregunta si está herido o muerto.
¿No lo perseguirán los hechiceros
que han jurado su mal bajo la luna?
Nada. Apenas el frío. Apenas una
dolencia de sus años postrimeros.
El hidalgo fue un sueño de Cervantes
y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
está pasando que pasó mucho antes.
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
los mares de Lepanto y la metralla.

[32] Del poemario *La rosa profunda*, tomado de *Obra poética, 3* (Madrid: Editorial Alianza, 1998).

VI. ESPAÑA: LA RAZA Y EL DESTINO



Bruselas, 1662.

"Halláronse presentes a la plática la sobrina y ama, y no se hartaban de dar gracias a Dios de ver a su señor con tan buen entendimiento; pero el cura, mudando el propósito primero, que era de no tocarle en cosa de caballerías, quiso hacer de todo en todo experiencia si la sanidad de don Quijote era falsa o verdadera, y así, de lance en lance, vino a contar algunas nuevas que habían venido de la corte, y, entre otras, dijo que se tenía por cierto que el Turco bajaba con una poderosa armada, y que no se sabía su designio, ni adónde había de descargar tan gran nublado; y con este temor, con que casi cada año nos toca arma, estaba puesta en ella toda la cristiandad, y Su Majestad había hecho proveer las costas de Nápoles y Sicilia y la isla de Malta. A esto respondió don Quijote:

—Su Majestad ha hecho como prudentísimo guerrero en proveer sus estados con tiempo, porque no le halle desapercebido el enemigo; pero si se tomara mi consejo, aconsejárale yo que usara de una prevención, de la cual Su Majestad la hora de agora debe de estar muy ajeno de pensar en ella.

Apenas oyó esto el cura, cuando dijo entre sí: —¡Dios te tenga de su mano, pobre don Quijote; que me parece que te despeñas de la alta cumbre de tu locura hasta el profundo abismo de tu simplicidad!

Mas el barbero, que ya había dado en el mesmo pensamiento que el cura, preguntó a don Quijote cuál era la advertencia de la prevención que decía era bien se hiciese; quizá podría ser tal que se pusiese en la lista de los muchos advertimientos impertinentes que se suelen dar a los príncipes.

—El mío, señor rapador —dijo don Quijote—, no será impertinente, sino perteneciente.

—No lo digo por tanto —replicó el barbero—, sino porque tiene mostrado la experiencia que todos o los más arbitrios que se dan a Su Majestad, o son imposibles, o disparatados, o en daño del rey o del reino.

—Pues el mío —respondió don Quijote— ni es imposible ni disparatado, sino el más fácil, el más justo y el más mañero y breve que puede caber en pensamiento de arbitrante alguno.

—Ya tarda en decirle vuestra merced, señor don Quijote —dijo el cura.

—No querría —dijo don Quijote— que le dijese yo aquí agora, y amaneciese mañana en los oídos de los señores consejeros, y se llevase otro las gracias y el premio de mi trabajo.

—Por mí —dijo el barbero—, doy la palabra, para aquí y para delante de Dios, de no decir lo que vuesa merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del romance del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega.

—No sé historias —dijo don Quijote—; pero sé que es bueno ese juramento, en fe de que sé que es hombre de bien el señor barbero.

—Cuando no lo fuera —dijo el cura—, yo le abono y salgo por él, que en este caso no hablará más que un mudo, so pena de pagar lo juzgado y sentenciado.

—Y a vuesa merced, ¿quién le fía, señor cura? —dijo don Quijote.

—Mi profesión —respondió el cura—, que es de guardar secreto.

—¡Cuerpo de tal! —dijo a esta sazón don Quijote—. ¿Hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que sólo bastase a destruir toda la potestad del Turco? Esténme vuesas mercedes atentos y vayan conmigo. ¿Por ventura es cosa nueva deshacer un solo caballero andante un ejército de docientos mil hombres, como si todos juntos tuvieran una sola garganta, o fueran hechos de alfeñique? Si no, díganme: ¿cuántas historias están llenas destas maravillas? ¡Había, en hora mala para mí, que no quiero decir para otro, de vivir hoy el famoso don Belianís, o alguno de los del innumerable linaje de Amadís de Gaula; que si alguno déstos hoy viviera y con el Turco se afrontara, a fe que no le arrendara la ganancia! Pero Dios mirará por su pueblo, y deparará alguno que, si no tan bravo como los pasados andantes caballeros, a lo menos no te será inferior en el ánimo; y Dios me entiende, y no digo más."

(Segunda Parte, Cap. I, pp. 550-552.)

* * *

España se ha perdido en su obsesión por sí misma, en un ideal raro, equívoco, convirtiéndose en un resbaladizo objeto de autorreflexión. Los españoles se han agotado en cavilaciones sobre su naturaleza contradictoria, para terminar rumiando sobre la muerte; se han perdido por exceso de profundidad. Así, meditan sobre el símbolo, rastreando en la ambigüedad del texto y del personaje cervantino las huellas de una decadencia de tres siglos. Cioran echa algunas luces al respecto, hondo en su percepción del hidalgo como figura representativa de una paradoja irreducible a formulaciones lógicas. Así, Kundera fustiga a quienes perseveran en buscar una posición moral y no una interrogante en el fondo del texto, pues el mundo de Cervantes es una ambigüedad, un montón de verdades relativas, de frases

diversas y contradictorias, como las de los diálogos entre don Quijote y su escudero, que para Machado son, en cambio, fiel reflejo del alma española: de su forma y su contenido.

* * *

Pequeña teoría del destino[33]

Émile M. Cioran (1911-1995)

Ciertos pueblos, como el ruso y el español, están tan obsesionados por sí mismos que se erigen en único problema: su desarrollo, en todo punto singular, les obliga a replegarse sobre su serie de anomalías, sobre el milagro o insignificancia de su suerte . . . España se inclina sobre sí misma por razones opuestas [a Rusia]. Tuvo también comienzos fulgurantes, pero están muy lejanos. Llegada demasiado pronto, trastornó el mundo y se dejó caer: esta caída se me reveló un día. Fue en Valladolid, en la Casa de Cervantes. Una vieja de apariencia vulgar, contemplaba el retrato de Felipe III; "Un loco", le dije. Ella se volvió hacia mí: "Con él comenzó nuestra decadencia". Yo estaba en el corazón del problema. "¡Nuestra decadencia!". Así que, pensé, la decadencia es, en España, un concepto corriente, nacional, un cliché, una divisa oficial. La nación que, en el siglo XVI, ofrecía al mundo un espectáculo de magnificencia y de locura, hela ahí reducida a codificar su abotargamiento. Si hubieran tenido tiempo, sin duda los últimos romanos no hubieran actuado de otra forma; no pudieron rematar su fin: los bárbaros se cernían ya sobre ellos. Más afortunados, los españoles tuvieron plazo suficiente (¡tres siglos!) para pensar en sus miserias y empaparse de ellas. Charlatanes por desesperación, improvisadores de ilusiones, viven en una especie de acritud cantante, de *trágica falta de seriedad*, que les salva de la vulgaridad de la felicidad y del éxito. Aunque cambiasen un día sus antiguas manías por otras más modernas, seguirían, empero, marcados por una ausencia tan larga. Incapaces de acoplarse al ritmo de la "civilización", clericoidales o anarquistas, no podrían renunciar a su inactualidad. ¿Cómo van a alcanzar a las otras naciones, cómo se van a poner al día, si han agotado lo mejor de sí mismos en rumiar sobre la muerte, en embadurnarse con ella, en convertirla en experiencia visceral? Retrocediendo sin cesar hacia lo esencial, se han perdido por exceso de profundidad. La idea de decadencia no les preocuparía tanto si no tradujese en términos de historia

[33] Tomado de *La tentación de existir* (Madrid: Taurus, 2000).

su gran debilidad por la nada, su obsesión por el esqueleto. No es nada asombroso que, para cada uno de ellos, el país sea *su* problema. Leyendo a Ganivet, Unamuno u Ortega, uno advierte que, para ellos, España es una paradoja que les atañe íntimamente y que no logran reducir a una fórmula racional. Vuelven siempre sobre ella, fascinados por la atracción de lo insoluble que representa. No pudiendo resolverla por el análisis, meditan sobre Don Quijote, en el que la paradoja es todavía más insoluble, porque es símbolo. Uno no se imagina a un Valéry o a un Proust meditando sobre Francia para descubrirse a sí mismos: país realizado, sin rupturas graves que soliciten inquietud, país no-trágico, no es un caso: al haber triunfado, al haber cumplido su suerte, ¿cómo podría ser aún "interesante"?

La desprestigiada herencia de Cervantes[34]

Milan Kundera (1929)

Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los *egos imaginarios* llamados personajes), poseer como única certeza la *sabiduría de lo incierto*, exige una fuerza igualmente notable.

¿Qué quiere decir la gran novela de Cervantes? Hay una abundante literatura a este respecto. Algunos pretenden ver en esta novela la crítica racionalista del idealismo confuso de don Quijote. Otros ven la exaltación de este mismo idealismo. Ambas interpretaciones son erróneas porque quieren encontrar en el fondo de la novela no un interrogante, sino una posición moral.

Elogio a Cervantes[35]

José Carlos Mariátegui (1894-1930)

Una lengua, una historia, una casta bravía
concibieron los siglos en un sueño ancestral
y la raza española fue como una ironía

---

[34] Fragmento del ensayo "La desprestigiada herencia de Cervantes", tomado de *El arte de la novela* (Madrid: Editorial Alfaguara, 1986).

[35] Fragmento de "Elogio a Cervantes" [1916], tomado de *Escritos juveniles. La edad de piedra,* Tomo I (Lima: Empresa editora Amauta, 1916).

de los siglos obsesos por un raro ideal.
Gesta de aventureros, hijodalga porfía
por alguna quimera, cruzada medioeval
y más tarde los libros de Caballería
forjando la locura del hidalgo inmortal.
Cervantes tuvo para su tristeza imprecisa
el antifaz de seda de una amarga sonrisa
y la heroica epopeya de La Mancha escribió,
pues fue porque este símbolo magnífico existiera
y un libro de Cervantes al mundo le dijera
que el sueño de los siglos una raza creó.

Las meditaciones del Quijote de José Ortega y Gasset[36]

Antonio Machado (1875-1939)

Para mí, el *Quijote* es, en primer término, un libro español; en segundo término, un problema apenas planteado o, si queréis, un misterio. Fue Cervantes, ante todo, un gran pescador de lenguaje, de lenguaje vivo, hablado y escrito; a grandes redadas aprisionó Cervantes enorme cantidad de lengua hecha, es decir, que contenía ya una expresión acabada de la mentalidad de un pueblo. El material con que Cervantes trabaja, el elemento simple de su obra, no es el vocablo, sino el refrán, el proverbio, la frase hecha, el donaire, la anécdota, el modismo, el lugar corriente, la lengua popular, en suma, incluyendo en ella la cultura media de Universidades y Seminarios. Con dificultad encontraréis en el *Quijote* una ocurrencia original, un pensamiento que lleve la mella del alma de su autor. A primera vista parece que Cervantes se ahorra el trabajo de pensar. Deja que la lengua de los arrieros y de los bachilleres, de los pastores y de los soldados, de los golillas, de los buhoneros y vagabundos piensen por él. Desde este punto de vista, el *Quijote* viene a ser como la enciclopedia del sentido común español, contenida en la lengua española de principios del siglo XVII. No es la cazurrería de Sancho ni la locura de Don Quijote lo que nos asombra y abruma en la lectura del libro inmortal, sino la estupenda discreción de ambos. Con esta primera y superficial visión del *Quijote* bien se puede decir que la característica de Cervantes es el *buen sentido.* Don Quijote y Sancho son dos encantadores charlatanes, que derrochan conceptos como el pródigo su riqueza y

[36] Fragmento de "Las meditaciones del Quijote de José Ortega y Gasset", tomado de *Prosas dispersas*, edición anotada de Jordi Doménech (Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2001).

se recrean en la fácil sabiduría que fluye de sus labios. Hay cierta elocuencia *en ambos*, cierta complacencia en la verbosidad que revela la falta de esfuerzo mental, la ausencia de reflexión, la alegría de disparar con pólvora ajena, si se me permite la frase. Jamás descubriréis ni en Don Quijote ni en Sancho el esfuerzo para calcar fielmente la línea sinuosa del propio sentimiento. ¿Para qué este esfuerzo? A una anécdota se contesta con otra, a un concepto con el contrario, contra dos refranes hay siempre a mano otros dos, una sentencia se refuta con otra. Cervantes es, en este primer plano de su obra, la antítesis de Teresa de Ávila. En la Santa, lo rico no es el lenguaje, sino lo que pretende expresarse con él; la materia con que labora Teresa es su propia alma; la materia cervantina es el alma española, objetivada ya en la lengua de su siglo. Es en vano buscar a Cervantes, rebuscando en su léxico, con un criterio filológico o meramente lógico y gramatical. Cervantes no aparece entonces por ninguna parte —y esto ha creado el equívoco cervantino—, sino la mentalidad *omnibus* de la España de su tiempo.

Pero la lengua hablada en España, con su castizo contenido mental, es la materia en que Cervantes ha trabajado, no su obra; como una estatua no es la piedra en la cual se la ha esculpido, sino las líneas ideales que en el mármol fue trazando un cincel. Hombres muy sutiles —Gracián, por ejemplo— desdeñaron el *Quijote* porque, sin duda, no vieron la obra, sino su materia bruta. No es, ciertamente, en la vida de Cervantes, en sus andanzas de pretendiente despreciado, de soldado sin fortuna o de mísero alcabalero, donde es preciso buscar el secreto del *Quijote*; pero no es tampoco en *su libro*, entendiendo por tal el abundante caudal de castizos lugares comunes de que está formado. El *Quijote* es preciso verlo, abarcarlo con una visión mental, representárnoslo, para darnos cuenta de la obra cervantina, y formularnos esta pregunta: ¿Qué hizo Cervantes con la lengua española en ese monumento único que se llama el *Quijote*? No se pregunta lo que haya pretendido hacer. La obra de un poeta desborda y supera infinitamente su propósito. Cervantes, acaso, pretendió no más que poner en ridículo los libros de caballerías, empresa al alcance de un Pérez Zúñiga de su tiempo; propósito trivialísimo muy propio de un ingenio de tercer orden, que nos da, tal vez, la medida del valor en que Cervantes se tasaba a sí mismo al comenzar su obra. Cierto que la mezquindad del propósito inicial contribuirá a mantener el equívoco cervantino. Pero aquí se pregunta por lo que hizo Cervantes en su libro, y esta interrogación no contestada forma parte, a su vez, de la inmortalidad del *Quijote*.

VII. LECTORES: CORRECTORES Y LEGISLADORES



G. Doré.

"—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente;* no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.

—Yo apostaré —replicó Sancho— que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos.

—Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual, preguntándole qué pintaba, respondió: 'Lo que saliere.' Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: 'Éste es gallo.' Y así debe ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

—Eso no —respondió Sansón—, porque es tan clara que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: 'Allí va Rocinante.' Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay

> antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote:* unos le toman si otros le dejan; éstos le embisten y aquéllos le piden. Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre, ni por semejas, una palabra deshonesta ni un pensamiento menos que católico.
>
> —A escribir de otra suerte —dijo don Quijote—, no fuera escribir verdades, sino mentiras, y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa; y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atener al refrán: 'De paja y de heno...', etcétera."
>
> (Segunda Parte, Cap. III, pp. 571-572.)

* * *

El rol del lector en torno a una obra como el *Quijote* no solamente completa el proceso de la creación literaria: le da sentido. Las constantes apelaciones al lector que lleva a cabo el narrador, son mucho más que un simple recurso estilístico que busca generar cierta complicidad entre ambos, éste (junto con otros recursos tales como la proliferación de "autores" en la obra que, para Riley, actúan como lectores críticos de la misma) busca endosarle al lector una responsabilidad para nada menor: darle sentido a la aventura quijotesca, produciendo una multiplicidad de posibilidades de interpretación que le proporcionan al texto una ambigüedad que más de un crítico ha recalcado (Durán, Allen, Kundera). La reacción más común es la identificación con el personaje, que Borges, a través de su Pierre Menard, lector obsesivo de Cervantes, extrema. En el relato, autor y obra constituyen una totalidad indisoluble. Para Fuentes, por otra parte, la obra en su totalidad es una crítica a las convenciones implícitas en la lectura, así el barroquismo, los excesos y la satirización de las formas narrativas en boga que se practican en las historias intercaladas, buscarían transformar de raíz el acto de lectura, asumiendo que es a partir de éste que se concreta la experiencia literaria, marcando así su preeminencia. Para Nietzsche, Cervantes mostraría su desprecio por el género humano, subestimando a sus lectores. La sátira generalizada que es el *Quijote* produciría un efecto equiparador entre éstos: hasta los necios se sentirían sabios, y ninguno de ellos podría percibir la crueldad que trasunta la novela. Todos estarían demasiado ocupados reconociendo a sus semejantes en los personajes satirizados como para ver la crueldad y el patetismo de las humillaciones que sufre el andante caballero.

* * *

Pierre Menard, autor del Quijote[37]

Jorge Luis Borges (1899-1986)

Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de madame Henri Bachelier) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese "dislate" es el objeto primordial de esta nota [2].

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebiére o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos decía para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Más interesante, aunque de ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjugar en una figura, que es Tartarín, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero... Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una trascripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.

"Mi propósito es meramente asombroso", me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. "El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas." En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

---

[37] Fragmento de "Pierre Menard, autor del Quijote", tomado de *Ficciones* (Madrid: Alianza Editorial, 1997).

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del Don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad.) "Mi empresa no es difícil, esencialmente" leo en otro lugar de la carta. "Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo."

Cervantes o la crítica de la lectura[38]

Carlos Fuentes (1928)

Resulta que ese pícaro, galeote convicto y falso titiritero, Ginés de Pasamonte, alias Ginesillo de Parapilla, alias Maese Pedro, está escribiendo un libro sobre su propia vida. ¿Está terminado el libro?, pregunta Don Quijote. Y Ginés le contesta: ¿Cómo va a estarlo, si mi vida aún no termina?

Ésta es la última pregunta de Cervantes: ¿quién escribe los libros y quién los lee? ¿Quién es el autor del *Quijote*? ¿Un tal Cervantes, más versado en desdichas que en versos, cuya *Galatea* ha leído el cura que hace el escrutinio de los libros de don Quijote? ¿Un tal de Saavedra, mencionado por el Cautivo con admiración, en razón de los hechos que cumplió y todo por alcanzar la libertad?

Cervantes, como don Quijote, es leído por los personajes de la novela *Quijote*, libro sin origen autoral y casi sin destino, agonizante apenas nace, reanimado por los papeles del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, que son vertidos al castellano por un anónimo traductor morisco y que serán objeto de la versión apócrifa de Avellaneda... Puntos suspensivos. El círculo de las lecturas se reinicia. Cervantes, autor de Borges; Borges, autor de Pierre Ménard; Pierre Ménard, autor del Quijote.

[38] Tomado del capítulo XI de *Cervantes o la crítica de la lectura* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994).

Cervantes deja abierto un libro donde el lector se sabe leído y el autor se sabe escrito y se dice que muere, en la misma fecha aunque no en el mismo día que William Shakespeare. Eduardo Lizalde me contaba ayer que Augusto Monterroso sostiene que ambos eran el mismo personaje, que las prisiones y deudas y combates de Cervantes fueron ficciones que le permitieron disfrazarse de Shakespeare y escribir su obra de teatro en Inglaterra, en tanto que el comediante Shakespeare, el hombre de las mil caras, el Lon Chaney isabelino, escribía el *Quijote* en España. Esa disparidad entre los días reales y la fecha ficticia de una muerte común permitió al espectro de Cervantes trasladarse a Londres a tiempo para volver a morir en el cuerpo de Shakespeare. No sé si se trata del mismo personaje, pues los calendarios en Inglaterra y España nunca han sido los mismos, ni en 1615 ni hoy.

Cómo condensar a los clásicos[39]

Ernest Hemingway (1899-1961)

Casi han acabado el trabajo de condensar a los clásicos. Se trata de un pequeño grupo de entusiastas condensadores, supuestamente subvencionados por Andrew Carnegie, que han trabajado durante los últimos cinco años para reducir la literatura mundial a bocados comestibles para consumición del agotado hombre de negocios.

Los miserables ha sido reducido a diez páginas. Parece que *Don Quijote* ocupa una columna y media. Las obras teatrales de Shakespeare no pasan de ochocientas palabras cada una. *La Iliada* y *La Odisea* cabrán en el texto de un componedor y medio cada una.

Es algo magnífico poner a los clásicos al alcance del hombre de negocios cansado o retirado, aunque estigmatice el intento de colegios y universidades de poner al hombre de negocios al alcance de los clásicos. Pero aún hay un modo más rápido de presentar el asunto a quienes han de correr mientras leen: reducir toda la literatura a titulares de prensa, seguidos de una pequeña nota que resuma el argumento.

Por ejemplo, *El Quijote*:

CABALLERO DEMENTE EN UNA LUCHA ESPECTRAL

Madrid, España (Agencia de Noticias Clásicas) (Especial). Se atribuye a histerismo de guerra la extraña conducta de don Quijote, un caballero local que ayer por la mañana fue arrestado mientras "combatía" con un molino. Quijote no supo dar una explicación de sus actos.

---

[39] Tomado del artículo "Cómo condensar a los clásicos", publicado en *The Toronto Star Weekly*, 20 de agosto de 1921.

Fragmento inédito[40]

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Los poetas, de acuerdo con su naturaleza, que es cabalmente una naturaleza de artista, es decir, de hombres raros y excepcionales, no ensalzan siempre lo que merece ser ensalzado por todos los hombres, sino que prefieren lo que justo a ellos, en cuanto a artistas, les parece bueno. De igual modo, raras veces son afortunados sus ataques cuando cultivan la sátira. Cervantes habría podido combatir la Inquisición, mas prefirió poner en ridículo a las víctimas de aquélla, es decir, a los herejes e idealistas de toda especie. Tras una vida llena de desventuras y contrariedades, todavía encontró gusto en lanzar un capital ataque literario contra una falsa dirección del gusto de los lectores españoles; combatió las novelas de caballería. Sin advertirlo, ese ataque se convirtió en sus manos en una ironización general de todas las aspiraciones superiores: hizo reír a España entera, incluidos todos los necios, y les hizo imaginar que ellos mismos eran sabios: es una realidad que ningún libro ha hecho reír tanto como el *Don Quijote*. Con semejante éxito, Cervantes, forma parte de la decadencia de la cultura española, es una desgracia nacional. Yo opino que Cervantes despreciaba a los hombres, sin excluirse a sí mismo; ¿o es que no hace otra cosa que divertirse cuando cuenta cómo se gastan bromas al enfermo en la corte del duque? Realmente, ¿no se habría reído incluso del hereje puesto sobre la hoguera? Más aún, ni siquiera le ahorra a su héroe aquel terrible cobrar conciencia de su estado al final de su vida: si no es crueldad, es frialdad, es dureza de corazón lo que le hizo escribir semejante escena final, es desprecio de los lectores, cuyas risas, como él sabía, no quedarían perturbadas por esta conclusión.

Fragmentos del Canto XIII (Don Juan)[41]

Lord Byron (1788-1824)

8
Pero ya ni amo ni odio en exceso,
aunque un día no fue así. Si a veces me río
es porque no puedo hacer nada mejor.

[40] Fragmento inédito (primavera-verano de 1877), recogido en nota del capítulo VI del Tratado Segundo de *La genealogía de la moral* (Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004).

[41] Fragmentos del Canto XIII de *Don Juan* (Madrid: Unidad Editorial, Colección Millenium, 1999).

Aquí y allá lo reclaman mis rimas.
Bien satisfecho estaría de corregir
los males humanos y prevenir y no castigar
sus bajezas, si Cervantes no hubiera mostrado antes
en su lúcido relato el fracaso de tentativa tal.

9
De todas las narraciones es ésta la más triste
porque nos hace sonreír. Su héroe tiene razón
y siempre la razón persigue: reprimir el mal
es su único objeto y luchar con los imponderables
su galardón. Es su locura su virtud,
pero sus aventuras componen un panorama penoso
y más penosa aún es la excelsa moral que aprenden
de esta auténtica epopeya los que la han estudiado.

10
Corrigiendo los menoscabos y vengando la sinrazón,
ayudando a las señoras y combatiendo a los malvados
oponiendo su sola persona contra la fuerza de todos,
libera del yugo impuesto a los nativos sin protección.
Ay, tan noble panorama como una vieja canción ¿ha de ser
tema creativo por mero solaz de la imaginación,
una broma o enigma, la fama tras prolongado esfuerzo?
¿y Sócrates mismo, Quijote sólo de la sabiduría?

11
Cervantes se rió de la pasada caballería española
y esta única risa demolió el brazo armado
de su país. Y rara vez España ha tenido
héroes desde entonces. Mientras los romances
[encandilaban,
la gente se apartaba de sus vistosos atavíos
y, no obstante, esos libros han causado tanto daño
que toda su gloria como composición fue ganada
venerablemente para perdición de este país.

VIII. MUERTES Y DERROTAS: EL QUIJOTE Y EL HIDALGO



Bruselas, 1662.

"—Señores caballeros, si aquí no hay otro remedio sino confesar o morir, y el señor don Quijote está en sus trece, y vuestra merced el de la Blanca Luna en sus catorce, a la mano de Dios, y dense.

Agradeció el de la Blanca Luna con corteses y discretas razones al visorrey la licencia que se les daba, y don Quijote hizo lo mesmo; el cual, encomendándose al cielo de todo corazón y a su Dulcinea —como tenía de costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían—, tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mesmo, y sin tocar trompetas ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mesmo punto las riendas a sus caballos; y como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don

Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. Fue luego sobre él, y poniéndole la lanza sobre la visera, le dijo.

—Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra."

(Segunda Parte, Cap. LXIV, p. 1047.)

* * *

La derrota de don Quijote con El Caballero de la Blanca Luna en las playas de Barcelona es seguramente una de las imágenes más tristes de toda la literatura. Hay quienes intentaron ver la ciudad como el lugar en que Cervantes había perdido su última ilusión de reconocimiento como soldado y por la Nación: viajar a América. Hay quienes se encargaron de rescatar que, incluso en el lenguaje, por la ausencia de arcaísmos tales como "fermosura", el ideal que ya agonizaba (por las asociaciones y degradaciones de la imagen de Dulcinea en constante asociación a un realidad baja y monetarizada) recibió la estocada final, quitándole a don Quijote la posibilidad de seguir sustentando este ideal en la acción caballeresca. Algunos pensaron en la luna y recordaron la fuente de Ariosto y de esa cordura que descansaba en Selene. Locura y cordura, ilusión y realidad. La derrota de don Quijote, la caída del ideal, el regreso y la espera de la muerte. La venganza de Sansón Carrasco, un sandio, otro burlista de un mundo barroco, un estudiante desocupado. ¿Muere verdaderamente don Quijote? Su derrota es algo verdaderamente peor, es una herida de huesos que siembra en el lector una angustia crónica hasta el final del libro, donde muere el otro, el hidalgo, Alonso.

Los textos transcritos refieren directa e indirectamente estas muertes, algunas de ellas (Darío, Fauquié y Mann) se pueden ver asociadas a las utopías sociales americanas y a las tensiones entre estas literaturas y las europeas.

* * *

Mi entrañable señor Cervantes[42]

Jorge Luis Borges (1899-1986)

Y sin embargo, al final, cuando él vuelve, cuando vuelve a su pueblo natal para morir, sentimos lástima de él porque tenemos que creer en esa aventura. Él siempre había sido un hombre valiente. Fue un hombre valiente cuando le dijo estas palabras al caballero enmascarado que lo derribó: "Dulcinea del Toboso es la dama más bella del mundo, y yo el más miserable de los caballeros". Y sin embargo, al final, descubrió que toda su vida había sido una ilusión, una necedad, y murió de la manera más triste del mundo, sabiendo que había estado equivocado.

Ahora llegamos a lo que tal vez sea la escena más grande de ese gran libro: la verdadera muerte de Alonso Quijano. Tal vez sea una lástima que sepamos tan poco de Alonso Quijano. Sólo nos es mostrado en una o dos páginas antes de que se vuelva loco. Y sin embargo, tal vez no sea una lástima, porque sentimos que sus amigos lo abandonaron. Y entonces también podemos amarlo. Y al final, cuando Alonso Quijano descubre que nunca ha sido Don Quijote, que Don Quijote es una mera ilusión, y que está por morirse, la tristeza nos arrasa, y también a Cervantes.

Cualquier otro escritor hubiera cedido a la tentación de escribir un "pasaje florido". Después de todo, debemos pensar que Don Quijote había acompañado a Cervantes muchos años. Y, cuando le llega el momento de morir, Cervantes debe haber sentido que se estaba despidiendo de un viejo y querido amigo. Y, si hubiera sido peor escritor, o tal vez si hubiera sentido menos pena por lo que estaba pasando, se hubiera lanzado a una "escritura florida".

Ahora estoy al borde de la blasfemia, pero creo que cuando Hamlet está por morir, creo que tendría que haber dicho algo mejor que "el resto es silencio". Porque eso me impresiona como escritura florida y bastante falsa. Amo a Shakespeare, lo amo tanto que puedo decir estas cosas de él y esperar que me perdone. Pero bien, también diré: Hamlet, "el resto es silencio"... no hay otro que pueda decir eso antes de morir. Después de todo, era un dandy y le encantaba lucirse.

Pero en el caso de Don Quijote, Cervantes se sintió tan sobrecogido por lo que estaba ocurriendo que escribió: "El cual entre suspiros y lágrimas de quienes lo rodeaban", y no recuerdo exactamente las palabras, pero el sentido es "dio el espíritu, quiero decir que se murió". Ahora bien, supongo que cuando Cervantes releyó esa oración debe haber sentido que no estaba

[42] Fragmento de "Mi entrañable señor Cervantes", tomado de *Papel Literario de El Nacional,* 1º de agosto de 1999.

a la altura de lo que se esperaba de él. Y sin embargo, también debe haber sentido que se había producido un gran milagro. De algún modo sentimos que Cervantes lo lamenta mucho, que Cervantes está tan triste como nosotros. Y por eso se le puede perdonar una oración imperfecta, una oración tentativa, una oración que en realidad no es imperfecta ni tentativa sino un resquicio a través del cual podemos ver lo que él sentía.

D. Q.[43]

Rubén Darío (1867-1916)

I.

Estamos de guarnición cerca de Santiago de Cuba. Había llovido esa noche; no obstante el calor era excesivo. Aguardábamos la llegada de una compañía de la nueva fuerza venida de España, para abandonar aquel paraje en que nos moríamos de hambre, sin luchar, llenos de desesperación y de ira. La compañía debía llegar esa misma noche según el aviso recibido. Como el calor arreciase y el sueño no quisiese darme reposo, salí a respirar fuera de la carpa. Pasada la lluvia, el cielo se había despejado un tanto y en el fondo oscuro brillaban algunas estrellas. Di suelta a la nube de tristes ideas que se aglomeraban en mi cerebro. Pensé en tantas cosas que estaban allá lejos; en la perra suerte que nos perseguía; en que quizá Dios podría dar un nuevo rumbo a su látigo y nosotros entrar en una nueva vía, en una rápida revancha. En tantas cosas pensaba...

¿Cuánto tiempo pasó? Las estrellas sé que poco a poco fueron palideciendo; un aire que refrescó el campo todo sopló del lado de la aurora y ésta inició su aparecimiento, entre tanto que una diana que no sé por qué llegaba a mis oídos como llena de tristeza, regó sus notas matinales. Poco tiempo después se anunció que la compañía se acercaba. En efecto, no tardó en llegar a nosotros. Y los saludos de nuestros camaradas y los nuestros se mezclaron fraternizando en el nuevo sol. Momentos después hablamos con los compañeros. Nos traían noticias de la patria. Sabían los estragos de las últimas batallas. Como nosotros estaban desolados, pero con el deseo quemante de luchar, de agitarse en una furia de venganza, de hacer todo el daño posible al enemigo. Todos éramos jóvenes y bizarros, menos uno; todos nos buscaban para comunicar con nosotros o para conversar, menos uno. Nos traían provisiones que fueron repartidas. A la hora del

[43] Fragmento del relato "D. Q.", tomado de *Don Quijote no puede ni debe morir (Páginas cervantinas),* prólogo de Jorge Eduardo Arellano (Academia Nicaragüense de la Lengua, 2002).

rancho, todos nos pusimos a devorar nuestra escasa pitanza, menos uno. Tendría como cincuenta años, mas también podía haber tenido trescientos. Su mirada triste parecía penetrar hasta lo hondo de nuestras almas y *decirnos cosas de siglos*. Alguna vez se le dirigía la palabra, casi no contestaba; sonreía melancólicamente; se aislaba, buscaba la soledad; miraba hacia el fondo del horizonte, por el lado del mar. Era el abanderado. ¿Cómo se llamaba? No oí su nombre nunca.

II.

El capellán nos dijo dos días después:

—Creo que no nos darán la orden de partir todavía. La gente se desespera en deseos de pelear. Tenemos algunos enfermos. Por fin, ¿cuándo veríamos llenarse de gloria nuestra pobre y santa bandera? A propósito: ¿ha visto usted al abanderado? Se desvive por socorrer a los enfermos. Él no come; lleva lo suyo a los otros. He hablado con él. Es un hombre milagroso y extraño. Parece bravo y nobilísimo de corazón. Me ha hablado de sueños irrealizables. Cree que dentro de poco estaremos en Washington y que se izará nuestra bandera en el Capitolio, como lo dijo el obispo en su brindis. Le han apenado las últimas desgracias; pero confía en algo desconocido que nos ha de amparar; confía en Santiago, en la nobleza de nuestra raza, en la justicia de nuestra causa. ¿Sabe usted? Los otros seres le hacen burlas, se ríen de él. Dicen que debajo del uniforme usa una coraza vieja. El no les hace caso. Conversando conmigo, suspiraba profundamente, miraba el cielo y el mar. Es un buen hombre en el fondo; paisano mío, manchego. Cree en Dios y es religioso. También algo poeta. Dicen que por la noche rima redondillas, se las recita él solo, en voz baja. Tiene a su bandera un culto casi supersticioso. Se asegura que pasa las noches en vela; por lo menos, nadie le ha visto dormir. ¿Me confesará usted que el abanderado es un hombre original?

—Señor capellán —le dije—, he observado ciertamente algo muy original en ese sujeto, que creo, por otra parte, haber visto no sé dónde. ¿Cómo se llama?

—No lo sé —contestóme el sacerdote—. No se me ha ocurrido ver su nombre en la lista. Pero en todas sus cosas hay marcadas dos letras: D. Q.

III.

A un paso del punto en donde acampábamos había un abismo. Más allá de la boca rocallosa, sólo se veía sombra. Una piedra arrojada rebotaba y no se sentía caer. Era un bello día. El sol caldeaba tropicalmente la atmós-

fera. Habíamos recibido orden de alistarnos para marchar, y probablemente ese mismo día tendríamos el primer encuentro con las tropas yanquis. En todos los rostros, dorados por el fuego curioso de aquel cielo candente, brillaba el deseo de la sangre y de la victoria. Todo estaba listo para la partida, el clarín había trazado en el aire su signo de oro. Íbamos a caminar, cuando un oficial, a todo galope, apareció por un recodo. Llamó a nuestro jefe y habló con él misteriosamente. ¿Cómo os diré que fue aquello? ¿Jamás habéis sido aplastados por la cúpula de un templo que haya elevado vuestra esperanza? ¿Jamás habéis padecido viendo que asesinaban delante de vosotros a vuestra madre? Aquélla fue la más horrible desolación. Era *la noticia*. Estábamos perdidos, perdidos sin remedio. No lucharíamos más. Debíamos entregarnos como prisioneros, como vencidos. Cervera estaba en poder del yanqui. La escuadra se la había tragado el mar, la habían despedazado los cañones de Norteamérica. *No quedaba ya nada de España en el mundo que ella descubriera*. Debíamos dar al enemigo vencedor las armas, y todo; y el enemigo apareció, en la forma de un gran diablo rubio, de cabellos lacios, barba de chivo, oficial de los Estados Unidos, seguido de una escolta de cazadores de ojos azules. Y la horrible escena comenzó. Las espadas se entregaron; los fusiles también... Unos soldados juraban; otros palidecían, con los ojos húmedos de lágrimas, estallando de indignación y vergüenza. Y la bandera... cuando llegó el momento de la bandera, se vio una cosa que puso en todos el espanto glorioso de una inesperada maravilla. Aquel hombre extraño, que miraba profundamente con una mirada de siglos, con su bandera amarilla y roja, dándonos una mirada de la más amarga despedida, sin que nadie se atreviese a tocarle, fuese paso a paso al abismo y se arrojó en él. Todavía de lo negro del precipicio devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura.

IV.

El señor capellán cavilaba tiempo después:

—"D. Q."... De pronto, creí aclarar el enigma. Aquella fisonomía, ciertamente, no me era desconocida.

—D. Q. —le dije— está retratado en este viejo libro. Escuchad: "Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada —que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben—, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijano."

El Quijote entre la ortodoxia y la herejía[44]

Rafael Fauquié (1954)

La derrota de Don Quijote, el fin de sus sueños, su regreso a la cordura, plantean la fragilidad del ideal enfrentado a la realidad. En ese enfrentamiento podría leerse también la vulnerabilidad histórica del Imperio español. Su noción de grandeza, sus anhelos de universalismo se desplomaron ante una fragilidad económica que lo obligó a depender cada vez más estrechamente de naciones enemigas que se hicieron más y más fuertes a sus expensas. Conflicto análogo al de la brillante locura de Don Quijote opuesta a la inexorable cordura de los bachilleres y de los curas. Sueño y realidad: América era el sueño y España la realidad. ¿No trató, acaso, el propio Miguel de Cervantes de venir a América? En las decepciones de Don Quijote, en los fracasos de Cervantes, resuenan los ecos de aquellos Viajeros de Indias que buscaron El Dorado y concluyeron sus días consumidos por la violencia devoradora de las nuevas tierras. La individualidad victoriosa de unos pocos, se impuso por sobre la brutal inclemencia de un destino grabado a hierro y fuego. La fortuna era escasa y fueron pocos los elegidos. La literatura se encargaría de describir las peripecias de esos pocos.

Vida de don Quijote y Sancho[45]

Miguel de Unamuno (1864-1931)

Y si la bondad nos eterniza, ¿qué mayor cordura que morirse? "Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno"; muere a la locura de la vida, despierta de su sueño.

Hizo Don Quijote su testamento y en él la mención de Sancho que éste merecía, pues si loco fue su amo parte a darle el gobierno de la ínsula, "pudiera estando cuerdo darle él de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece". Y volviéndose a Sancho, quiso quebrantarle la fe y persuadirle de que no había habido caballeros andantes en el mundo, a lo cual Sancho, henchido de fe y loco de remate cuando su amo se moría cuerdo, respondió llorando: "¡Ay, no se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque

[44] Tomado de *La voz en el espejo* (Caracas: Alfadil ediciones, 1993).

[45] Fragmento del capítulo 74 de *Vida de don Quijote y Sancho*, tomado de la edición de Alberto Navarro (Madrid: Cátedra, 2000).

la mayor locura que pueda hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más!" ¿La mayor locura, Sancho?

> Y consiento en mi morir
> con voluntad placentera
> clara y pura;
> que querer hombre vivir,
> cuando Dios quiere que muera,
> es locura,

pudo contestarte tu amo, con palabras del Maestre don Rodrigo Manrique, tales cuales en su boca las pone su hijo don Jorge, el de las coplas inmortales.

Y dicho lo de la locura de dejarse morir, volvió Sancho a las andadas, hablando a Don Quijote del desencanto de Dulcinea y de los libros de caballerías. ¡Oh, heroico Sancho, y cuán pocos advierten el que ganaste la cumbre de la locura cuando tu amo se despeñaba en el abismo de la sensatez y que sobre su lecho de muerte irradiaba tu fe, tu fe, Sancho, la fe de ti, que ni has muerto ni morirás! Don Quijote perdió su fe y murióse; tú la cobraste y vives; era preciso que él muriera en desengaño para que en engaño vivificante vivas tú.

Travesía marítima con Don Quijote[46]

Thomas Mann (1875-1955)

29 de mayo.

El tiempo ha continuado siendo bueno; ligeramente nublado y fresco. Desde que, a las cinco y media, nos hemos despedido de nuestros angostos lechos (en los que hemos pasado alguna noche de incesante vaivén), el barco ha vuelto a ponerse en movimiento, deslizándose pausado. Durante la noche ha estado quieto, así que por primera vez hemos podido dormir sin el golpeteo de las máquinas.

Hemos desayunado, hemos dado la última mano al equipaje y repartido las últimas propinas. Equipados para el arribo, hemos subido a cubierta para presenciar la llegada. Ya se levanta, en el vaho de la lejanía, una figura conocida, la estatua de la libertad, con su alta corona de laurel; un recuerdo

[46] Tomado de *Travesía marítima con "Don Quijote"* (Madrid: Ediciones Júcar, serie La Vela Latina, 1974).

clasicista, un ingenuo símbolo, muy ajeno ya en medio de nuestro tiempo presente...

Me siento como en sueños; a causa de haber madrugado, por el particular contenido vital de esta hora. Además, también esta noche he soñado, en la ya acostumbrada paz sin ruidos, y trato de reconstruir el sueño, que provino de mi lectura de viaje. He soñado con Don Quijote; era él en persona, y yo hablaba con él. Lo mismo que la realidad, al presentársenos, se distingue, sin duda, de la representación que de ella nos habíamos hecho, Don Quijote tenía otro aspecto que el de las ilustraciones. Llevaba un bigote grueso y enmarañado, una frente alta y huida, y, bajo las cejas asimismo enmarañadas, unos ojos grises, casi ciegos. No se llamaba el Caballero de los Leones, sino Zaratustra. Teniéndolo ahora presente ante mí, era tan bondadoso y cortés, que yo, con indescriptible emoción, pensaba en las palabras leídas ayer: "...porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho, en tanto que Don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno, a secas, y *en tanto que fue Don Quijote de la Mancha*, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no sólo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían". Dolor, amor, compasión y admiración sin límites me llenaban por entero mientras se me hacía patente aquella caracterización; y todos esos sentimientos vibran en mí soñadoramente en esta hora de arribo.

Una tendencia, harto europea, de sentir y de pensar mirando hacia atrás... delante de nosotros, surgiendo de la niebla matinal, se van destacando lentamente los altos edificios de Manhattan, un fantástico paisaje colonial, una gigantesca ciudad torreada.

Tristeza y placer de los sentidos[47]

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

¿Por qué la persona afligida está más inclinada a abandonarse ciegamente a los placeres de los sentidos? ¿Es el aturdimiento que producen lo que ella apetece? ¿O una necesidad de emoción a cualquier precio?

—Sancho Panza dice "Si los hombres sienten demasiado las tristezas, se vuelven bestias".

[47] Tomado de los *Fragmentos póstumos* [1877], recogido en *Aforismos* [1877] (Ed. Edhasa, 1997).

AUTORES Y OBRAS DE LA SELECCIÓN

I. Identidad: "Yo sé quién soy"

"Clarín" (Leopoldo Alas): *La fantasía de un delegado de Hacienda* 475
Joseph Conrad: "Un vagabundo feliz" 476
William Faulkner: Entrevista 477
Iván Turgueniev: "Hamlet y Don Quijote: Dos visiones de la vida" . 478
Giovanni Papini: "Don Quijote" 478

II. El autor y el personaje

Azorín (José Martínez Ruiz): *La ruta de Don Quijote* 480
Carlos Cañeque: *Quién* 482

III. Realidad y ficción: La continua mudanza

Mario Vargas Llosa: *Cartas a un joven novelista* 485
Vladimir Nabokov: *Curso sobre el Quijote* 486
Franz Kafka: "La verdad sobre Sancho Panza" 487
David Hume: *Sobre la sencillez y el refinamiento en el arte de escribir* 487
Michael Foucault*: Las palabras y las cosas* 488
Jorge Luis Borges: "Mi entrañable señor Cervantes" 491

IV. Imitación y locuras

Guillaume Apollinaire: *El poeta asesinado* 495
Henry Fielding: *La historia de Tom Jones* 495
Lawrence Sterne: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* . 496
Mark Twain: *Las aventuras de Huckleberry Finn* 496
Graham Greene: *Monseñor Quijote* 497
Washington Irving: "El viaje" 498
Feodor Dostoievski: *Diario de un escritor* 499
Albert Camus: *El mito de Sísifo* 501
Camilo José Cela: "¡Ah!, la ordenación social" 501
G. W. F. Hegel: *Lecciones sobre la estética* 502
W. H. Auden: "Balaam y su asna" 503
Carlos Drumond de Andrade: *Don Quixote* 504

V. Dulcinea: El ideal y la imaginación

Octavio Paz: "La Dulcinea de Marcel Duchamp" 509
Thomas Love Peacock: *La abadía de las pesadillas* 509
Juan José Arreola: "Teoría de Dulcinea" 510
Marco Denevi: "Dulcinea del Toboso" 510
Jorge Luis Borges: "Sueña Alonso Quijano" 511

VI. España: La raza y el destino

Émile M. Cioran: *La tentación de existir* 515
Milan Kundera: *El arte de la novela* 516
José Carlos Mariátegui: "Elogio a Cervantes" 516
Antonio Machado: "Las meditaciones del Quijote de José Ortega y Gasset" 517

VII. Lectores: Correctores y legisladores

Jorge Luis Borges: "Pierre Menard, autor del Quijote" 521
Carlos Fuentes: *Cervantes o la crítica de la lectura* 522
Ernest Hemingway: "Cómo condensar a los clásicos" 523
Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral* 524
Lord Byron: *Don Juan* 524

VIII. Muertes y derrotas: El Quijote y el Hidalgo

Jorge Luis Borges: "Mi entrañable señor Cervantes" 528
Rubén Darío: "D. Q." 529
Rafael Fauquié: *La voz en el espejo* 532
Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho* 532
Thomas Mann: *Travesía marítima con Don Quijote* 533
Friedrich Nietzsche: "Tristeza y placer de los sentidos" 534

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo ("Clarín"): *La fantasía de un delegado de Hacienda*, Oviedo, España: Ed. Nobel, 1999.

Allen, John Jay: *Don Quixote, Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. University of Florida Press, 1969.

Apollinaire, Guillaume: *El poeta asesinado*. Barcelona: Macondo Ediciones, Editorial Lumen, 1969.

Arreola, Juan José: "Teoría de Dulcinea". En *Confabulario total*. México: Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1962.

Auden, W. H.: "Balaam y su asno". En W. H. Auden, *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Adriana Hidalgo, editora. Buenos Aires, 1999.

Borges, Jorge Luis: "Sueña Alonso Quijano", del poemario *La rosa profunda*. En *Obra poética, 3*. Madrid: Editorial Alianza, 1998.

Borges, Jorge Luis: "Pierre Menard, autor del Quijote". En Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Borges, Jorge Luis: "Mi entrañable señor Cervantes". En *Papel literario de El Nacional*, 1º de agosto de 1999.

Camus, Albert: *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Cañeque, Carlos: *Quién*. Editorial Destino, 1997.

Casalduero, Joaquín: *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ediciones Ínsula, 1949.

Cela, Camilo José: "¡Ah, la ordenación social!". En Camilo José Cela, *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*. Barcelona: Ediciones Destino, 1981.

Cioran, Émile. M.: "Pequeña teoría del destino". En Émile Cioran, *La tentación de existir*. Madrid: Taurus, 2000.

Conrad, Joseph: "Un vagabundo feliz" [1910]. En Joseph Conrad, *Notas de vida y letras*. Madrid: Ediciones B, 1988.

Darío, Rubén: "D. Q.". En *Don Quijote no puede ni debe morir* (*Páginas cervantinas*), prólogo de Jorge Eduardo Arellano. Academia Nicaragüense de la Lengua, 2002.

Denevi, Marco: "Dulcinea del Toboso". En Marco Deveni, *Obras Completas*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1980.

Dostoievski, Fiódor Mijáilovich: "La mentira se salva por otra mentira". En F. M. Dostovievski, *Diario de un escritor*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1960.

Drummond de Andrade, Carlos: "IX. Disquisición en el insomnio". *Don Qixote*. Traducción de Edmundo Font. México: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1985.

Durán, Manuel: *La ambigüedad en el Quijote*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1961.

Faulkner, William: "Entrevista a Faulkner". En Ana Ayuso (antologadora), *El oficio de escritor. Entrevistas*. México: Biblioteca ERA, 1986.

Fauquié, Rafael: *La voz en el espejo*. Caracas: Alfadil ediciones, 1993.

Fielding, Henry: *The History of Tom Jones*, *A Foundling*. Fredson Bowers (ed.), *Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding*, 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: siglo Veintiuno Editores, 1999.

Fuentes, Carlos: *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

Greene, Graham: *Monseñor Quijote*. Madrid: Editorial Gredos, 1958.

Hegel, Georg Wilhem Friedrich: *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Mestas Ediciones, 2003.

Hemingway, Ernest: "Cómo condensar a los clásicos". Artículo publicado en *The Toronto Star Weekly*, el 20 de agosto de 1921.

Hume, David: *Sobre la sencillez y el refinamiento en el arte de escribir*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Irving, Washington: "El viaje". En Washington Irving, *Cuentos de la Alhambra*. Buenos Aires: Acme, 1975.

Kafka, Franz: "La verdad sobre Sancho Panza". En Franz Kafka, *La muralla china: cuentos, relatos y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Kundera, Milan: *El arte de la novela*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1986.

Lord Byron: *Don Juan*. Madrid: Unidad Editorial, Colección Millenium, 1999.

Machado, Antonio: "Las meditaciones del Quijote de José Ortega y Gasset". En *Prosas dispersas*, edición anotada de Jordi Doménech. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2001.

Malraux, André: *El hombre precario y la literatura*. Buenos Aires: Sur, 1977.

Mann, Thomas: *Travesía marítima con "Don Quijote"*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

Mariátegui, José Carlos: "Elogio a Cervantes". En José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles, la edad de piedra.* Tomo I. Lima: Empresa editora Amauta, 1987.

Martínez Ruiz ("Azorín"), José: "Los Sanchos de Criptana". En "Azorín", *La ruta de Don Quijote*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

Nabokov, Vladimir: *Curso sobre el Quijote*. Madrid: Ediciones B, 2004.

Nietzsche, Friedrich: *Aforismos*. Edhasa, 1997.

Nietzsche, Friedrich: *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004.

Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote* [1914]. Julián Marías, editor. Madrid: Ed. Cátedra, 2001.

Sterne, Laurence: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Ed. Cátedra, 1990.

Papini, Giovanni: "Don Chisciotte". En Giovanni Papini, *Testimonios*. Milan: Facchi, 1918.

Paz, Octavio: "La Dulcinea de Marcel Duchamp". *Árbol adentro*. Barcelona: Edit. Seix-Barral, 1987.

Peacock, Thomas L.: *La abadía de las pesadillas.* www.ucm.es/info/quijote/q-peacoc.htm

Riley, Edward C.: *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Turgueniev, Iván S.: "Hamlet y don Quijote: Dos visiones de la vida". En Ivan S. Turquéniev, *Páginas autobiográficas*. Barcelona: Alba Editorial, 2000.

Twain, Mark: *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Madrid: Editorial Dintel, 1982.

Unamuno, Miguel de: *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 2000.

Vargas Llosa, Mario: *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta, 1997. □