

EL QUIJOTE, EL LECTOR, LA CRÍTICA

PABLO JAURALDE POU
Universidad Autónoma de Madrid

El Quijote llega al siglo XXI y se enfrenta a su aniversario. Esperemos que no salga menoscabado y deforme de las conmemoraciones que, inevitablemente, van a acorralarle; y que, al arrimo de cuantas operaciones mercantiles se organicen, se propague su lectura, en cualquiera de las muchas ediciones que se disputan el mercado.

En efecto, buena cosecha sería, para empezar, la de extender una lectura simple de la obra, con un cuerpo ponderado de notas que lo permitan, que limpien el texto de las pequeñas manchas que el tiempo ha depositado sobre su superficie textual sin enredarse en laberintos críticos. Y excelente cosecha, que se recuperara cuidadosamente su lectura fuera de los niveles rabiosamente críticos, sobre todo en universidades, escuelas y colegios, en donde siempre habrá que sazonar su presentación, para que no repela a quienes vienen variando sus gustos estéticos de modo tan radical. Los lectores disfrutarán, sin duda, se reirán probablemente y la obra les dejará un poso de futuro incierto, al que cada uno podrá acudir, desde su propio caudal cultural, para ulteriores menesteres.

Inevitable y afortunadamente, además, seguirá suscitando su interpretación todo tipo de terremotos críticos al cruzar por estos años del nuevo siglo, quizá de modo minoritario, quizá solo en círculos de iniciados, quizá entre lectores que gustan abordar desde Cervantes otro tipo de cuestiones. No faltará ese tratamiento: y no debe faltar. Tales aspectos terminan por concernir a los lectores comunes, desde luego, que encarrilan lecturas e interpretaciones por lo que se les predica desde lugares sagrados, o dicho con más respeto: parece inevitable que muchos lectores se encaren con el *Quijote* desde el ámbito cultural dominante que ha dirigido su educación.

Mas no vamos a ocuparnos en las páginas de una revista especializada de los vericuetos mundanos y didácticos de la obra, sino de poner orden a los hitos críticos por los que ha discurrido su lectura e interpretación recientemente, hasta llegar a nuestros días, y exponer la razón de los que son en estos mo-

RFE, LXXXV, 2005, 1.º, págs. 81-111

mentos los más frecuentados, para intentar trazar una constelación que los explique y, si hiciera falta, los justifique¹.

RISA

El Quijote gustó porque hacía gracia y divertía; aunque esa concesión a un hito crítico tan venerable —modernamente recogido, entre otros, por Peter Russell, Alan S. Trueblood o Anthony Close²— no hace sino obligarnos a replantear el problema: por qué divertía, cuáles eran las condiciones de la risa en la sociedad de comienzos del siglo XVII.

Los contemporáneos de Cervantes se rieron con él de esa locura causada por una falsa asimilación de lecturas fantasiosas y por haber dejado que un desvariado actuara anacrónicamente, recurso viejo y tópico donde los haya para el humor, pues permite confrontar 'dos mundos inconciliables y, a partir de ahí, trazar un eje que vaya jugando a presentar parejas (lo cierto, lo dudoso; lo real, lo ideal; lo injusto, lo justo...; oxímoron que culmina en la pareja desigual del gordo y el flaco, de Sancho-Quijote) y a presentar la doble —o múltiple— cara de cualquier tema, lo que es esencia misma de lo burlesco y de lo carnavalesco. El tránsito hacia el repertorio se apoya en multitud de detalles y en un hecho histórico que conviene ir subrayando: la enorme curiosidad por el «otro», por el sujeto, por la personalidad, que había acarreado el desarrollo de la nueva ideología a lo largo del siglo XVI, cuando todavía, sin embargo, no se había sociali-

¹ La trayectoria crítica del Quijote se ha trazado global o parcialmente otras muchas veces; recordaré solamente los trabajos de Anthony Close, a partir sobre todo de *The Romantic Approach to 'Don Quixote'*, Cambridge, CUP, 1978 (que, según mis noticias, va a aparecer traducido); y de José Montero Reguera, a partir de *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997; recompusieron ambos un acertado panorama del Quijote a través de los tiempos y hasta, aproximadamente, la década de los ochenta del siglo pasado. En esa onda, complétese con Carroll B. Johnson, «Cómo se lee hoy el Quijote», en *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 335-348.

² Citaré, normalmente, libros generales y actuales, desde donde el lector, si quisiera, pueda irse a mares bibliográficos inabarcables. Véase, y es un primer caso de lo dicho, A. Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, OUP, 2000. El librito de Russel, que se remonta a un artículo de 1969, luego exento (*Cervantes*, Nueva York, Oxford University Press, 1986), anda traducido al español. Para Trueblood, menos comprometido con una lectura cómica, véase «La risa en el Quijote y la risa de don Quijote», en *Cervantes*, I, 1984, págs. 3-23. El humor conecta con otros muchos aspectos, por ejemplo con el estilo y con lo carnavalesco, por citar lo más interesante; nos referiremos a ambas cosas después. Ese quicio entre humor y carnaval puede encontrarse en otros estudios generales, como el de James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana, 1999. Y el de C. Gorfkle, *Discovering the Comic in «Don Quijote»*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina, 1993. De manera más enjundiosa, en los de Agustín Redondo (que se citan en nota 10). La bibliografía sobre la risa, la farsa, la comedia, la sátira, la ironía, etc., desborda la intención de estas líneas, que no quieren perder el equilibrio cervantino.

zado el componente vergonzante de esa curiosidad: enfermos, locos, delincuentes, etc. no se escondían en hospitales, cárceles y manicomios, también servían para el espectáculo y eran centro del regocijo, el escándalo y la curiosidad, más que de la piedad. Si no se desplaza uno ideológicamente para aceptarlo, no se podrá entender, por ejemplo, nada de lo ocurre en el palacio de los duques (II, 30-31), o se acusará de falta de sensibilidad y cosas así a quienes se ríen de las extravagancias de don Quijote o de la ramplonería de Sancho³.

Para no ser injusto con el propio Cervantes, sus contemporáneos también se reírían por cómo logró contar todo aquello; quizá —aunque sea adelantarnos demasiado— por la capacidad de sostener ese juego de confrontaciones chistosas a lo largo de mil páginas, tanto en su argumento como en sus motivos y rincones, quizá porque supo mantener el equilibrio sin encumbrarse a lo doctrinal ni descender a lo grotesco, dos pendientes por las que se iba a deslizar buena parte de la literatura de su tiempo; pero, ya digo, podemos prescindir por ahora de un aserto de tal calibre.

Los cambios históricos han desenfocado la perspectiva en el primero de los casos y la han reforzado en el segundo: aquellos motivos iniciales de risa no lo serían ahora, la condición humana se ha protegido de sus miserias ocultándolas; hoy no nos reímos de los locos más que si hacemos un paréntesis cortés (chistes, géneros cómicos, etc.); pero no todo se lo lleva el tiempo: ahora nos reímos más porque sabemos situarnos en una perspectiva más general y rica, la del propio Cervantes, por un lado; y porque las andanzas de los protagonistas erosionan sistemas de valores y modos de conductas al introducir elementos coloquiales, razonamientos lógicos, anacronismos, etc. en un mundo aparentemente establecido y sólido. Es bastante probable que los contemporáneos de Cervantes no vieran en el *Quijote* esa demoledora —por sutil— crítica que consiste en atravesar tiempos y espacios históricos quebrando sistemas por el mero hecho de naturalizarlos: el arte literario cumplía ahí su función y dejaba su carga preparada para que cualquier lector comprendiera la ridiculez, la injusticia o la fragilidad de todo aquello. Con esa mera apreciación, sin embargo, no pasamos de la corteza de la obra; lo que insinuó con que ahora también nos

³ Uno de los mejores conjuntos críticos sobre *El Quijote* que conozco, salvando algunas innecesarias impertinencias, lo constituyen las doscientas cincuenta páginas de la introducción a la edición de la obra en Madrid, Crítica, 1998, con panoramas ajustados de Cannavaggio —que aquí mejora su biografía—, Anthony Close, Edward Riley, Domínguez Ortiz, Sylvia Roubaud, etc. Nótese la ausencia absoluta de críticos españoles, que solo asoman para tratar cuestiones técnicas o externas (la historia, la edición, la filología...). Otros panoramas colectivos: la vieja y venerable *Suma cervantina*, ed. por J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (Londón, Tamesis Books, 1983); y el *Cervantes* citado en nota 1, del que soy responsable, lo mismo que del número 16 de la revista *Edad de Oro* (Madrid, Universidad Autónoma, 1995). Caso aparte considero la lectura total que Juan Carlos Rodríguez hace de la obra (en ob. cit. en nota 6), y que sitúa cabalmente el problema de la risa (en la nota de las págs. 352-353).

reímos porque adoptamos la perspectiva del autor, de Cervantes. En efecto: no solo comprendemos que el cargo de gobernador (II, 44-45) está lleno de corrupciones, absurdos e injusticias; al tiempo que lo hacemos, degustamos el arte de alguien que nos los hace entender mientras caminamos por su escritura, llevados por sus personajes, deteniéndonos en sus diálogos, envueltos por su estilo, obligados a una determinada perspectiva... Quizá este segundo sabor fue escasamente apreciado en la época; o si no queremos ser injustos, fue apreciado inconscientemente, a través del divertido fervor de los lectores.

Existe otra risa en el *Quijote*, risa de menor calado, la que va hilvanando pasajes, aventuras, capítulos, expresiones, etc., y que sirve para cumplir la obra como tal. De menor calado, porque queda subsumida por el sabor más fuerte de toda la obra, sea el cómico, el trágico o el melancólico en donde todos aquellos lugares menores encuentran su acomodo y su razón de ser. Como dice el epifonema de un bello articulito de Close⁴, en donde se compara la comicidad del *Quijote* con la de *La Pícaro Justina*, el humor de Cervantes «se deleita en jugar con menudencias», huye de la degradación del escarnio y hace de burladores y burlados «objetos de simpatía y compasión». Es verdad que resulta un poco romántica esta visión del humor menudo del *Quijote*, pero válida para seguir nuestro discurso.

Finalmente, parece que los críticos más sesudos sufren si se habla solo de humor y risa al referirse al *Quijote*, como si ello fuera en detrimento de la gravedad, profundidad y otros presuntos valores incompatibles con aquel; será eso porque humor y risa juegan en la ideología del crítico apocadamente, como resultados menores, intrascendentes, del arte, de la novela; o porque si acaparan con ellos el «significado» de la obra, juzgan que no se puede seguir leyendo más que de esa manera. No hace falta argumentar: podemos reírnos, luego ya se verá. Podremos trascender la risa, si es que ciframos en esa maniobra el valor de la obra.

CLÁSICO

Trascender el significado original de la obra es empezar a plantearnos su clasicismo sin incurrir en mixtificaciones. *El Quijote* ha ido cobrando significación fuera de su tiempo y de su espacio original, lo cual es sencillamente la condición de lo clásico: no la permanencia de una serie de valores eternos —¡qué cosa más anticervantina!—, sino la capacidad de generar inquietud, interés o placer a partir de una creación abierta; si el resultado de la lectura fuera unívoco, reductible a fórmulas, a lemas, a paradigmas, etc., o hubiera sido enunciado de manera tajante (explícitamente o como obra literaria), la respuesta po-

⁴ «Los clichés coloquiales como aspecto del humor verbal de Cervantes», en *Le mappe nas-coste di Cervantes*, a cura de Carlos Romero Muñoz, Treviso, Santi Quaranta, 2004, págs. 25-39.

dría haberse encerrado, como en las moralejas, en dos o tres frases y alguna divertida ingeniosidad. Digámoslo al revés: el acribillamiento crítico —de los lectores— con que se resuelve la lectura del Quijote no hace sino señalar su condición abierta, la empecinada destrucción de un sistema referencial de valores permanentes para que prevalezca, sin embargo, el motor de la inquietud, el impulso hacia lugares que Cervantes no revela en su obra, pero cuya trayectoria señala. Sin duda se trata de una actitud literaria que envuelve al lector y crea esa peculiar sensación de libertad: no existe una imposición autorial; lee sin doctrina —parece decir— no porque no la tenga, sino porque —como en la vida misma— habrás de deducirla, si puedes y si lees jugosamente, de mi relato.

Bien se echa de ver que tal posibilidad se traba con lo que en la crítica cervantina se viene llamando desde hace más de un siglo «perspectivismo», cuando funciona sin que el demiurgo imponga soluciones desde fuera a cualquiera de los elementos que han rodado en la novela con aristas poco definidas, sea la «casa», «alcázar» o «palacio» de Dulcinea (II, 9), sea el baciuelmo (I, 21, 44-45), sean los argumentos de Marcela (I, 11-13), sean las enigmáticas criaturas que lo atraviesan (el caballero del verde gabán II, 16-18; una jaula de grillos, Ginés de Pasamonte [I, 22; II, 3-4; II, 25-27]...). Parece que la enumeración anterior no debe detenerse en personajes, temas, motivos, asuntos, diálogos, etc. sino que debe incluir, además, otros elementos que pertenecen a esferas de la composición, de la puesta en discurso y de las relaciones con el lector, al menos. También en estos casos se puede sospechar un intento de diluir la responsabilidad y de crear ambigüedades. Ya lo veremos⁵.

Sobre si una obra artística vale por lo que dice en el momento de su creación o en los sucesivos momentos de su contemplación convendría no discutir demasiado —recuérdese cómo terminaron las exégesis bíblicas durante el siglo XVI—, sino prudentemente remitir a Russel (*El conocimiento objetivo*), a Gadamer y a un ajustado manualillo de gnoseología, que en su vertiente literaria pasaría por Jauss, Iser, Escarpit, etc.⁶ Nos salimos de la vereda hemeneútica

⁵ Otros panoramas críticos muy interesantes en M. R. Scaramuzza Vidoni (ed.), *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, Milano, LED, 1994. Es difícil abrirse paso en la masa bibliográfica de la obra, para acceder al texto con un razonable conocimiento de la metodología crítica; a veces se necesita un «borrón y cuenta nueva», desde planteamientos generales, que devuelvan a los textos su frescura original.

⁶ Si se quiere un planteamiento literario, puede acudir a mi artículo, «Lectura, crítica y edición actual de los clásicos: problemas ideológicos», en *Studi Ispanici*, 2001, págs. 13-25. Los posmodernos, digamos, son mucho más conscientes de que ahí está el *quid* de muchas cuestiones. Cito de la lúcida introducción de C. B. Johnson a *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, (ed. by A. J. Cruz y C. B. Johnson; New York, Garland, 1999, pág. IX): «The crucial question raised by the postmodern situation, or moment, has to do with the nature of truth and the goals of our intellectual enterprise. Is truth always «there» waiting passively to be discovered, or is truth actively constructed through sociolinguistic practice? And is our job to discover «the» truth, or to construct many truths?» Diríamos que los críticos europeos se atienen a la material-

para asentir sencillamente a que es condición de la obra literaria clásica esa capacidad de generar significados según sea el visitante que la contemple, con lo cual justificamos la gozosa celebración de universos críticos que emanan, ahora, de Cervantes y su *Quijote*.

El clasicismo del *Quijote* —que no hace falta defender— explica su travesía por la historia y las mil interpretaciones —que sí hace falta justificar en cada caso. De manera que a nadie le podrá extrañar, por ejemplo, que, mientras en Francia provocaba una deslumbrante variedad crítica de carácter sociológico⁷; ahora y en Estados Unidos haya provocado un abanico de lecturas críticas —sicoanálisis, marxismo, derridismo, estudios culturales, feminismo, postestructuralismo, etc.— que no son sino las chispas que la obra produce, felizmente, a su paso por aquellos lugares durante estos años, de lo que da cuenta la riqueza de estudios, congresos, revistas, etc.⁸ Lo diré acogiéndome a la cumplida cita, de aire cervantino, que puso Carroll Johnson a las actas de uno de esos congresos: «Cada uno habla de la feria según le va en ella». Al fin y al cabo los críticos norteamericanos expresan su inquietud intelectual en los campos que se agitan con la lectura de Cervantes, no de otra manera a como los románticos se exaltaban con la pasión ideal del protagonista; a como los republicanos del s. XIX español veían en Cervantes un librepensador que votaría contra la monarquía; o, de puertas adentro y quitando grandeza al asunto, a como los nuevos académicos de Argamasilla de Alba defienden sus privilegios a la hora de trazar la geografía de la obra⁹.

La crítica erudita y algunas de las lecturas marxistas más refinadas experimentan cierta repugnancia al leer la obra fuera de la formación social que la originó. El libro actual más denso, más atractivo y más sistemático sobre el

dad de la obra (estilo, historia, género, etc.), en donde creen poder asir algún tipo de verdad; en tanto que los norteamericanos se elevan a las construcciones de su quehacer intelectual, rechazando la posibilidad de objetivar la verdad.

⁷ Que podemos resumir en dos críticos fundamentales: Agustín Redondo, cuya recopilación mayor de trabajos ya hemos citado; y en Michel Moner, del que escogemos, entre otros trabajos, su *Cervantes, conteur. Écrits et Paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, en donde se profundiza golosamente en la idea de que Cervantes estaba imitando en el *Quijote* las técnicas de los charlatanes y cuentistas populares.

⁸ Como el congreso californiano de 1996, por ejemplo, y su consecuente volumen, ya citado en la nota 5, en donde prácticamente solo se alejan de ese «posmodernismo» mi colaboración; la de Anthony Close, que establece las condiciones en las que se producen y critica muchos de sus métodos; y la de Iffland, que discurre sobre ella. Venía la reunión alentada por toda una batería de libros de ese cariz.

⁹ En algunos casos muy significativos y nobles el crítico incluso va más allá y pide que no se convierta al *Quijote* en referente cultural para excitaciones intelectuales, sino en palanca para actuaciones sociopolíticas. Veáanse los artículos de Iffe y sobre todo Mariscal («The Crisis of Hispanism as Apocalyptic Myth», págs. 201-217) en *Cervantes and His Postmodern...*, cit. ¿No nos recuerda alguna de las páginas más enardecidas del Unamuno de *Vida de don Quijote y Sancho* (1905)?

Quijote —el de Juan Carlos Rodríguez¹⁰— comienza una de sus jugosas aventuras así: «La manera más segura de leer mal a los clásicos es identificarlos directamente con nosotros, aplicar nuestras categorías inconscientes a las suyas: así los clásicos quedan yertos e inermes».

La travesía del Quijote por estos tiempos del siglo XXI viene acompañada de algunas de las etiquetas ya mencionadas: primero fue un Cervantes dicharachero y folclórico; enseguida, un gran humanista; luego un creador de utopías, un erasmista y un escéptico...; le ha llegado el turno de ser un posmoderno y un feminista. Los textos aducidos, por ejemplo, para analizar —y muchas veces proclamar— el feminismo cervantino estaban ahí desde hacía cuatrocientos años y nadie levantaba la voz ni extendía la crítica: Dorotea, Ana Félix, Marcela..., por no hablar de la Gitanilla y el maravilloso retablo de damas que cruzan sus novelas ejemplares, sus entremeses y sus comedias. ¿Por qué Diane S. Williams ha revalorado las palabras de Ana Félix (II, 74) para defender a los moriscos? ¿Por qué Mary S. Gossy, Anne Cruz, Diana Wilson...—o Lidia Falcón— han leído tantos pasajes del Quijote como la resistencia femenina a ser engullidas por un orden patriarcal que no las reconoce?¹¹ Vamos a ser justos en la contestación a estas preguntas¹²: primero, porque los lectores y críticos actuales se han interesado por esos motivos, que son los de su tiempo y que no lo eran con la misma urgencia y agudeza en épocas pasadas; segundo, porque, en efecto, Marcela y Dorotea y Ana Félix y Dulcinea estaban ahí, en el texto, y con esa actitud que hace posible la lectura feminista del *Quijote*. No solo no hay nada extraño en esa aventura crítica, sino que se nos antoja de una coherencia absoluta, la misma coherencia con la que Américo Castro, en sus

¹⁰ *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Barcelona, Debate, 2003. La cita en pág. 69. No se encontrará esta —ni otra bibliografía importante— en los escaparates mediáticos que nos están bombardeando, ni en conmemoraciones insustanciales; conviene, por tanto, citarlos y recomendarlos.

¹¹ Véanse: Diana de Armas Wilson, «Cervantes' Last Romance: Deflating the Myth of Female Sacrifice», en *Cervantes*, 3, 1983, como uno de los trabajos pioneros sobre Cervantes en este sentido; siguió inmediatamente Ruth El Saffar, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1984. Emilia Navarro, «Manual Control: 'Regulatory Fictions' and their Discontents», *Cervantes*, 13, 1993, págs. 17-35. John P. Gabriele, «Competing narrative discourses...», en *HR*, 71, 2003, págs. 507-524. Un artículo reciente de Carroll B. Johnson (en el homenaje a A. Redondo, citado, I, págs. 653-666) documenta la vigencia de la corriente crítica.

¹² Que pueden contrarrestarse con la severa y divertida crítica de Anthony Close, en el art. cit. de *Cervantes and His...* Por cierto Close suele pensar que la actitud de Cervantes casi siempre es «deliberada» (v. su cap. introd. a la ed. de *Crítica*, pág. LXXX). Para dar otro paso hacia tema más problemático, la homosexualidad de Cervantes, sobre la que vienen corriendo ríos de tinta, véase «La supuesta homosexualidad de Cervantes», de Daniel Eisenberg, en el homenaje citado, *Siglos dorados...*, I, págs. 399-410, con una bibliografía abundante. Y Robert Ter Horse, «Was Miguel de Cervantes a Homosexual?», en *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain...*, New Orleans, Univ. Press of the South, 1994, págs. 124-140.

últimos libros, echaba sus redes críticas sobre una sociedad envenenada por las exclusiones de casta. Cuando el referente novelesco está claro, el crítico extrae consecuencias directas (la lucha por la libertad de la mujer, por ejemplo, de Marcela); cuando el referente novelesco resulta menos nítido —tal el caso de la cacareada homosexualidad del autor—, el crítico especula sin convencer; pero eso mismo ha pasado y seguirá pasando con otros motivos. Es inevitable que el lector lea los textos desde supuestos no previstos por el autor.

Llegamos de esta manera a encarar un problema más sutil y difícil, el que se nos plantea cuando el edificio crítico se levanta sobre lugares, motivos o actitudes que los lectores en general —ni ahora ni antes— alcanzan a vislumbrar, por lo menos con la suficiente entidad como para erigir sobre ellos un juego interpretador profundo y relativamente fácil de compartir. Y el problema se convierte en desazón del historiador cuando el lector y el crítico leen los datos históricos de la novela mal, desvirtuando con sus lentes posmodernos lo que el texto dice realmente. Así por ejemplo las lecturas de Nabokov, sorprendentemente admitidas a trámite por otros críticos más avezados, tal Alison Parks Weber, cuando habla de la crueldad de la obra y cosas así¹³: abríamos estas páginas señalando que en la emergente ideología burguesa —aquí vendría bien una nota de Foucault sobre la historia de la sexualidad; pero en España se produce más temprano¹⁴ la segregación social institucionalizada— el «otro» diferente (el enfermo, el loco, el malo...) no había desencadenado el mecanismo social de su ocultamiento, convivía con el «sano», y era motivo natural de extrañeza (risa, piedad, justicia...) pública.

Un ajuste, de todas maneras, convendría hacer sobre los párrafos anteriores: el de si el autor, Cervantes, creaba conscientemente ese mundo objetivo —entiéndase la novela— para que disparara interpretaciones; el de si componía, escribía y organizaba precisamente buscando ese fin; o si ese fin, aun no buscado conscientemente por el autor, iba a surgir de las condiciones de su creación. Con esa misma duda termina por ejemplo un ajustado librito de Hans-Jörg Neuschäfer: Cervantes «ha construido un mundo autónomo y perfectamente autosuficiente, aun sin haber sido, acaso, siempre consciente de ello...»¹⁵. Dejamos la pregunta sin contestar, por ahora, porque sobre ella se ha enredado también la crítica actual, que a veces ha partido el campo entre un Cervantes humanista —consciente de su arte y del profundo valor de su obra— y un Cervantes histórico y menos sabedor de sus posibilidades, ocu-

¹³ Los textos originales en V. Nabokov, *Lectures on don Quixote*, New York, H. B. Javanovich, 1983, traducidos en 1987. No es necesario que se pierda el tiempo intentando leerlos.

¹⁴ Es más apropiado enunciarlo con los versos del Lope viejo de las *Rimas de Burquillos*:... «lo perfeto / es el descuido, y el tener secreto / cuanto da pesadumbre y cuanto enfada».

¹⁵ *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.

rente en su creación y afortunado en su destino, un Cervantes incluso torpe en la construcción de la madeja narrativa y en el empleo de la lengua, como quería Clemencín. Al primer Cervantes correspondería una obra que lleva debajo del brazo su significado, su «mensaje»; al segundo Cervantes, una obra menos determinada, que necesita de lectores atrevidos e inteligentes que construyan su potencia significadora. Se ha llamado a los primeros humanistas; suelen citarse los segundos con el calificativo de «posmodernos». Confieso que me repele esta excesiva simplificación de uno de los libros de abanico crítico más abierto; pero es la que domina en buena parte la crítica actual. Por otro lado, si hacemos a Cervantes sabedor de los significados y funciones de su texto y de cada uno de sus elementos, habrá de construirse con cautela el sujeto resultante, pues crearíamos un monstruo de sabiduría e inteligencia, al cabo de las técnicas narrativas de Joyce, de los diseños de los últimos «spots» publicitarios, de los modos psicológicos de interpretar según Levi-Strauss...¹⁶

Resulta, sin embargo y por tanto, conmovedoramente planificada esa afluencia de estudiosos —ahora ya han empezado a reunirse—, ese remolonear de políticos, ese gesto de grandilocuencia conmemorativa, con el que se explica que se va a estudiar el *Quijote* desde todas las perspectivas, las ciencias, los supuestos.... para que no quede posibilidad alguna de que su significado se nos escape: Cervantes y la ciencia, la física, la filología, la cocina, los viajes, los judíos, los moriscos, etc. Ese descriptivismo feroz agotará, sin duda, a los propios organizadores de las efemérides —que ahora se llaman «eventos», con poco respeto para don Antonio Machado—, pero dejará al *Quijote* incólume y fresco, como si le hubiera rozado un aircillo ocasional cuatrocientos años después de su creación.

SIMBOLISMO

La sensación de que el significado se nos escapa abrirá —lo ha hecho siempre— la espita de los valores simbólicos y de las lecturas rabiosamente personales, como la de Unamuno¹⁷; y una vez proyectado hacia esa postura,

¹⁶ La ampliación de la idea de sujeto a niveles *atómicos* y *digitales* es lo que más me asustó de algunos críticos norteamericanos —como Díaz Migoyo— cuando analizaban *El Buscón* desde refinados supuestos narratológicos, supuestamente dominados por el joven Quevedo. El disparate igualaba productos del espíritu (una novela) con objetos naturales (una piedra, el adn, etc.). Véase ahora Anthony Close, «Psychology and Function in the Comic Characters of Spanish Golden-Age Literature», *BHS*, 81, 2004, págs. 427-440, que ya habla sencillamente de la concepción «anti-realista» de los caracteres en Cervantes.

¹⁷ Véase en general H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto de arte*, Madrid, Gredos, 1975, vol. 2. Y el preciso recorrido histórico de Emilio Martínez Mata, «El sentido oculto del *Quijote*: el origen de las interpretaciones trascendentes», en *Volver a Cervantes. Actas del IV CIAC*, Palma de Mallorca, AC, 2001, págs. 273-78.

permitirá la mixtificación de la obra. Qué significa algo que significa literalmente ha sido una de las preguntas más difíciles y habituales en la historia del arte y en la historia de la literatura; ha sido también quizá la pregunta más productiva, porque ha generado todo un universo de propuestas y ensayos.

Vayamos de lo menudo a lo general. Uno de los críticos más prestigiosos del *Quijote*, Edward Riley, se pregunta por qué la extensión y detalle del episodio de la liebre y la jaula de grillos (de II, 73), que no guardan proporción con el conjunto de los sucesos, por lo cual se aplica a un fino examen del episodio en cuestión, lo que le lleva a su interpretación simbólica¹⁸, como trasuntos de Dulcinea. Pero ¿cuántos episodios de la novela gozan de esa extraordinaria cualidad que les hace sospechosos de simbólicos? Unos porque parecen gratuitos, otros porque resultan excesivamente extensos, muchos porque se sitúan en lugares estratégicos, los más porque no llevan pegado un significado unívoco, otros porque el que llevan es demasiado claro. A mí me resultaron siempre perturbadoras y esclarecedoras unas viejas páginas periodísticas de Francisco Ayala buscando el significado «profundo» de la aventura del rebuzno (II, 25), porque pensaba que no se podían haber escrito sin más, con esa sencilla literalidad, y se preguntaba, entonces, si no se trataría de una parábola sobre la violencia gratuita¹⁹. Parece evidente que sobre los grandes temas y motivos, por ejemplo sobre Dulcinea, es posible verter oleadas de significados adicionales al de la mera labradora convertida por la ensoñación del héroe en inalcanzable y bellísima dama²⁰. Pero en la mayoría de los casos competencia parece de la endiablada sagacidad del crítico extraer de algún pasaje, motivo, etc. su valor simbólico, primero, y su proyección luego sobre todo el *Quijote*.

En realidad lo que hace Riley es estudiar precisamente el valor que otorgan los protagonistas a los agujeros, es decir, a los hechos que cobran valor simbó-

¹⁸ El artículo original de Riley data de 1979, cuando se publicó en el *JHP*, ahora se ha recogido («El simbolismo en el *Quijote* [segunda parte, capítulo 73]») en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 73-87. El motivo ya había sido analizado por J. A. Tamayo en «Los pastores de Cervantes» (*RFE*, 23, 1948, págs. 383-414). A. S. Trueblood, «La jaula de grillos (*Don Quijote*, II, 73)», en el *Homenaje a... Vilanova...*, Barcelona, Universidad, 1989, págs. 699-708. Retomado por Giulia Poggi en «Sancho, don Quijote y la liebre (*Quijote*, II, 73)», en *Le mappe...*, ob. cit., págs. 55-66, en donde se concluye: «... detalle dinámico y dialéctico con respecto a la totalidad; un cruce de líneas narrativas que apuntan a varios significados esenciales para comprender, desde el *incipit* hasta el final, el desarrollo de esta novela doble» (pág. 66). Véase también Juan Carlos Rodríguez, ob. cit., págs. 420-421.

¹⁹ Aparecieron originalmente en el semanario madrileño *Bianco y Negro* de 1991 (julio); ignoro si se han recogido luego en volumen.

²⁰ Véase entre la mucha bibliografía, A. Close, «Don Quijote Love for Dulcinea: a Study of Cervantine Irony», *BHS*, 50, 1973, págs. 237-55. Agustín Redondo, «Del personaje de Aldonza Lorenza al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina» (1993), recogido en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, págs. 231-251.

lico; y de modo perfectamente cervantino, lo que los protagonistas discuten sobre los agujeros no nos permite ningún tipo de juicio tajante, ni mucho menos remontarnos a las creencias del autor. ¿Quiere eso decir que está errada la interpretación de una hispanista italiana —lo hemos citado en nota— cuando, sobre el mismo motivo, levanta un edificio crítico que da cuenta de todo el *Quijote*? Lo que quiere decir es que el *Quijote* se presta por su forma y estructura a estas lucubraciones: lo que se debe poner de relieve no son los lugares adonde llega el crítico, sino lo que ha posibilitado en la obra las apasionantes aventuras del lector.

La interpretación simbólica del Quijote, obviamente, es no solo factible, sino hasta sencilla: no son molinos, ni gigantes, ni rebaños, ni ejércitos, sino todo lo que representan, primero, como símbolos primarios sencillos: el sueño del héroe, la extensión del mal, la ilusión del amor, etc. Este tipo de interpretación viene pegada siempre a cualquier obra artística: nada más ramplón que interpretar, leer, una obra literaria solamente a partir de su significado literal: el juego de la imaginación, que es un salvoconducto para el buen lector, quedaría arrinconado y la literatura se reduciría a una sucesión de palabras que se definen a partir del diccionario. Necesitamos la lanzadera de la obra artística para irnos lejos, más lejos; y el *Quijote* nos la suministra de modo peculiar. Primero porque su significado literal tiene valor sustancial, es decir, no resulta tan magro y ramplón que rebaje la obra a condición de panfletillo; en segundo lugar, porque los símbolos primarios que despierta una lectura sencilla permiten evadirse, sin mucha dificultad, a un espacio de prototipos (el loco, el tonto, la dama soñada, la realidad, el héroe, el ideal, etc.), de manera que es relativamente fácil leer la novela como una estructura de símbolos primarios (el héroe es como un loco que busca un ideal imposible, etc.), tanto globalmente, como relato extenso, así como en muchos de sus episodios (los azotes de Andresillo, el manteo en la venta, Sancho gobernador...). Y lo que es más interesante: la lectura lineal y literal, y la lectura suavemente simbólica se acompañan sin perturbarse mutuamente, encajan a las mil maravillas y resulta, probablemente, uno de los mayores logros de Cervantes.

Es el paso siguiente lo que necesita mayores explicaciones: ni aquel lienzo histórico que podemos leer como relato de época, ni su correlato simbólico, remiten bonitamente a un sistema de valores estable. Que don Quijote simbolice el ideal y Sancho simbolice la realidad no quiere decir nada más que eso; lo peligroso es derivar de ese segundo y fácil estadio interpretador —tan natural— una actitud dogmática y definida del autor, por ejemplo: el *Quijote* muestra la imposibilidad de cumplir con nuestros ideales en un mundo que se mueve a la postre por los carriles de una realidad descarnada que no admite héroes, etc. En estos casos el magma semántico-simbólico se acompaña de un corola-

rio interpretador mucho más arriesgado, una reconstrucción del lector o del crítico, que enlaza todo aquel juego simbólico de manera mucho más evidente de la que nos muestra el relato. Eso se puede hacer, pero siempre que preceda el aviso de que se trata de una aventura del lector a partir de un texto cervantino. Otros lectores, tomando el mismo billete y con el mismo pasaje, emprenderán distinto viaje y concluirán de diferente manera.

Naturalmente que de la interpretación simbólica a las lecturas alegóricas no hay mucho trecho. También la crítica actual lo ha recorrido²¹; pero nosotros no vamos a retrazarlo.

EL CONTROL DE LOS SIGNIFICADOS

En estos momentos podemos reiniciar el debate de si Cervantes controlaba la enorme capacidad de significados que iba a generar su novela o si, en el otro extremo, solo tenía voluntad de crear una obra más o menos seria, más o menos divertida. Se suele pensar, en el primero de los casos, que la obra literaria es producto de un artista o genio, que pergeña obra, valores, significados, etc. Ello apuntaría a una época en la que la idea de artista, de individuo, se va abriendo camino en el mundo de la creación, al amparo del humanismo renacentista²². Modernamente, sin embargo, sobre todo por teorías psicoanalíticas, marxistas, derridistas, etc. se ha vuelto a situar el significado —entiéndase que el significado único— y la interpretación en un lugar remoto e imposible, lo que va en contra de una interpretación clásica —que es, por ejemplo, la de Julián Marías²³, quien resaltaba la doble cara de Cervantes, como creador y

²¹ Véanse los artículos de Alicia Parodi, que se encontrarán citados en el último que conozco, del 2004: «La cuestión de la hermandad en el Quijote de 1605: los galeotes», en *Siglos dorados...*, II, págs. 1065-1069. En general, se verá el sugestivo volumen *Para leer el Quijote*, ed. por Alicia Parodi y Juan Diego Vila (Buenos Aires, Eudeba, 2001). El proceso de retroalimentación sobre el Quijote, sin embargo, se inscribe en la órbita de la literatura comparada, y no entra en mi objetivo. Véase por ejemplo José Manuel Pedrosa, «Cervantes, Lewis Carroll, Goya, Picasso y el comic...», en *Siglos dorados...*, II, págs. 1105-1117.

²² En la línea del estudio clásico de A. Vilanova, véase Alban Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1982. La lectura sesuda, comprometida y profunda del Quijote es la que impulsó la mayoría de los sugestivos ensayos de Américo Castro, desde *El pensamiento de Cervantes* (1925). Véase Alonso Zamora Vicente, «Américo Castro y Cervantes», en *Homenaje a Américo Castro*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, págs. 213-220. Oreste Macrí, «Américo Castro», en *Studi Ispanici...*, a cura de Laura Dolfi, II, Napoli, Liguori, 1996, págs. 71-76. Stephen Gilman, «Américo Castro como humanista e historiador», en *Del Arcipreste a Pedro Salinas*, Salamanca, Universidad, 2002, págs. 209-216. Para una exposición polémica de estos aspectos, véase A. Close, «Theory vs. Humanist Tradition. Stemming from Américo Castro», en A. J. Cruz y C. B. Johnson (eds.), *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, New York, Garland, 1999, págs. 1-21.

²³ Salvador de Madariaga, *Gula del lector del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (reed.). Véase nota 27.

como crítico. Diríamos que, en ese juego de personalidades, se ha sobrepuesto su conciencia de creador sobre sus obligaciones como historiador, de modo que destierra de algunos de sus libros —de *El Quijote*— la manifestación directa de bienes y males, o la melopea de sátira y bendición. Esa actitud del autor, que puede deducirse también —como veremos— de su técnica novelesca, contrasta sobremanera con las ricas y variadas lecturas históricas y, sobre todo, con las actuales, que han convertido a la obra en un auténtico libro moderno. Parece claro que en estos casos ha funcionado el espejismo —la palabra está maravillosamente elegida— que se produce con los clásicos: el lector y el crítico reproducen en el texto leído su propia figura, se ven ellos mismos. No me gustaría, sin embargo, que la observación se tuviera por reproche, antes bien y una vez más, como corroboración de la calidad de la obra que permite —sin haberlo enunciado— contemplarse en ella, tomarla como paño de lágrimas, como bandera, etc.²⁴

Así las cosas, nos volvemos a encontrar en la misma situación que ante otros nudos críticos: la novela permite suposiciones que irradian hacia lugares distintos, o porque no se presentan claramente proyectadas con su significación o porque varían a lo largo de la obra, cosa que es cierta y atañe a aspectos muy interesantes, como son su valoración de la poesía (tantas veces parodia, de vez en cuando seria); el uso de los motivos literarios archiconocidos; la mezcla de estilos... Descendamos una vez más al texto. Buen ejemplo sería su modo de presentar la descripción del amanecer, de lo que da buena cuenta un articulito de Edward Riley²⁵, que pone de relieve su «ambivalencia muy característica», «combinando diferentes estilos... para producir efectos de contraste, sutil pero esencialmente irónicos». El gran crítico escocés termina señalando que «es una manera más... de explorar la misteriosa relación entre ficción y realidad que subyace en el alma del libro». Una de las preguntas que desembocaba en ese análisis no queda explícitamente contestada: la de si Cervantes llega a ese modo de escribir conscientemente, o la de si ha incurrido en esa ambivalencia por su propia desorientación ideológica y estética; o quizá, mejor, sin plantear las cosas tan radicalmente: porque dudaba sobre sus propias ideas y vacilaba sobre el valor de sus creaciones.

²⁴ El arranque del artículo de Alison Parks Weber, «The Ideologies of Cervantine Irony: Liberalism, Postmodernism and Beyond» (en *Cervantes...*, págs. 218-9), que analiza al mismo tiempo que los cambios políticos en América la decadencia de las tesis cervantinas de Castro, es enormemente ilustrador. El lector avezado sabe que estamos atravesando un lugar frecuentado por las teorías críticas.

²⁵ «“El alba bella que las perlas cría”»: La descripción del amanecer en las novelas de Cervantes», en *BHS*, 33, 1956, págs. 125-137, luego abriendo el volumen *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001.

CAMINOS DE LA INTERPRETACIÓN SICOLÓGICA

La lectura simbólica de la obra se ejercita, frecuentemente, mucho más allá de ese simbolismo que todos aceptamos, se ejercita más allá creando significados lejanos, a los que se llega, probablemente, por intuiciones críticas pocas veces compartibles, muchas veces admirables por su osadía interpretadora, por la capacidad de remontarse desde el mundo maravilloso de una obra de arte a esferas alejadas que aquella obra sugiere sutilmente. Un último paso en el camino interpretador proviene de aquellos que leen al mismo tiempo el valor simbólico y su razón sicológica²⁶. Encuentro, por cierto, que la deducción de un significado sicológico es, en estos momentos, la postura crítica más dogmática, en el sentido de que es la única que se proclama universal y cierta, al mismo tiempo que es la que presenta menos soportes retóricos —aunque hay una retórica «psíquica»— a partir de los cuales lograr consenso en los lectores.

No vamos a alejarnos tanto, y no porque no sea lícito leer e interpretar así, sino porque queremos volver más cerca del texto y más cerca de la lectura común. Al fin y al cabo las interpretaciones y lecturas que se encarrilan de esa manera no son sino una exquisita búsqueda de la experiencia del autor, y sobre las dificultades de la «experiencia e invención» hemos de volver al final de este párrafo. En efecto, aquellas otras lecturas se alejan proporcionalmente del lector medio cuanto más se ayudan de elementos interpretadores específicos de otras ciencias o de otras culturas: es probable que la interpretación del *Quijote* en una tribu de esquimales, cuando se logra que conecte con la formación histórica de los esquimales, no sirva más que para esa comunidad; es probable que las lecturas sumamente técnicas de sicoanalistas, marxistas o teólogos, no alcancen a ser compartidas más que por los expertos de cada una de esas religiones, eso sí: que pueden adoctrinarnos con su corolario como meta, pero a los que difícilmente acompañaremos en su aventura crítica si antes no nos han suministrado el bagaje intelectual que les ha permitido llegar a aquellas lecturas.

El punto de partida de la crítica sicoanalítica resulta, de todas maneras, coherente y eficaz: a la obra va a parar la «experiencia» del autor, pero por

²⁶ La crítica sicológica es vieja, claro, pues de 1926 es el *...Ensayo psicológico sobre el Quijote*, de Salvador de Madariaga. Resulta, sin embargo, enorme el enriquecimiento crítico que ha dado lugar a estudios muy importantes durante los últimos treinta años. Para su enlace con lo maravilloso hay que tener en cuenta la frágil frontera que ya señalaron algunos libros, muy conocidos, de época, desde Marsilio Ficino a Thomas Feyens (*De viribus imaginationis*, 1608); o a otros menos conocidos y algo posteriores, como el de Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*, de 1621). Tampoco se ha librado la obra de su peculiar tratamiento médico (por ejemplo, *Historia clínica del caballero don Quijote*, Madrid, Imprenta Cañizares, 1993; o desde el punto de vista médico-diabólico por Michael D. Hasbrouck, en *Cervantes*, 12, 1992, págs. 117-126). Nuevamente se trata de horizontes lejanos.

mor de la literatura lo que va a parar es la experiencia recreada en el *imaginario* de Cervantes; el crítico intenta reconstruir ese imaginario y, frecuentemente, enlazarlo con las huellas de la experiencia, considerando que, impulsado por sus deseos, Cervantes puede haber desembocado en una expresión compleja —*El Quijote*—, en donde es posible discernir materiales interpretables en esa clave. En el baile de posturas críticas de los últimos cincuenta años la sicocrítica sigue siendo —parece natural— la que mejor se centra en la personalidad del autor, del mismo modo que la estilística es la que mejor toma como referencia el texto, pongo por caso. Como dice Maria Rosa Scaramuzza, «Entrar de esta manera en el imaginario de un autor significa extender mejor la carga de significados que podemos sonsacar de su texto»²⁷. Si la novela va desgranando, por ejemplo, un repertorio insufrible de aventuras desgraciadas, ese conjunto remite, se reconoce por los sicocríticos, como el itinerario del sufrimiento que viven los masoquistas, sobremanera cuando tales sufrimientos están provocados por una dama altiva, que «castiga» al personaje. Ese supuesto crítico es el que permite libros tan enjundiosos como son los de Luis Combet²⁸ o Ruth El Saffar, que no podemos banalizar aquí, pues llegan a los pliegues más íntimos de la obra para interpretar el conjunto. Recovecos de la psique cervantina pueden descubrirse, obviamente, por todos los lados; lo más fácil es ponerse de acuerdo sobre los que inciden en lugares comunes, ya explorados y experimentados otras veces, sobre todo los que rodean al eros cervantino, tan rico y complejo; por ejemplo los que se refieren al mundo femenino (central el episodio de la pastora Marcela), el motivo de la vuelta al vientre materno —la «gran-madre» naturaleza— (discurso ante los cabreros, I, 11; imaginaciones del protagonista en el episodio del caballero del lago, en I, 50), las zonas que lindan con el sueño (la cueva de Montesinos, II, 23-24²⁹), las confusiones de personalidad, sobre todo con cambios de género, tan abundantes en toda la obra

²⁷ Cito por el ajustado resumen de «Interpretaciones psicoanalíticas de la obra de Cervantes», en *Le mappes...*, cit., págs. 247-260. Véase fundamentalmente R. A. El Saffar y D. De Armas Wilson (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press, 1993. De Mariarosa Scaramuzza se verá su ensayo en *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, Milano, LED, 1994. También *I fantasmi di Cervantes*, Milano, Mimesis, 2002. Allí se encuentra cumplidamente el itinerario crítico fundamental que Cervantes ha seguido al ser interrogado por O. Rank, C. Johnson, L. Combet, etc. Para completar estas breves referencias, José Montero Reguera, «Perspectivas críticas sobre el Quijote», en *Actas del IV Simposio de Lengua y Literatura Españolas*, Madrid, Asoc. de prof. de español F. de Quedo, 1998, págs. 41-58.

²⁸ Louis Combet, *Cervantes ou les incertitudes du désir: approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantes*, Lyon, Presses Universitaires, 1980. Véanse también R. Rossi, *Sulle tracce di Cervantes: profilo inedito dell'autore del Chisciotte*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

²⁹ Véase Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre 'La Galatea', 'El Quijote' y el 'Persiles'*, Barcelona, PPU, 1994. Y A. Close, art. cit. en *BHS*, 2004. La plurivalencia del pasaje es evidente, véase por ejemplo María Mercedes de Velasco, «Plurivalencia semántica de la cueva de Montesinos», *Anales Cervantinos*, 17, 1989, págs. 233-241.

cervantina (por ejemplo, la hija de Ricote en II, 74); los temas de cautiverio y prisión...

Para el lector que se engolosina con críticas tan sugestivas, sin embargo, hay aspectos muy difíciles de entender: ante todo el del extrañamiento del significado de la obra, que se evade allá lejos, en el rincón de los sentimientos oscuros del autor, y que pasa a ser, por tanto, un resorte que tan solo alcanzan a explicarse los expertos, descentralizado con respecto a la obra. Suponemos que el lector y el crítico común reciben ese mismo significado —el autocastigo del masoquista— cuando leen la obra, pero de manera turbia, más como penumbra de sensaciones que como finalidad de Cervantes, de manera que, si saben situar ese conjunto de sensaciones, nada les impedirá hablar de otros significados de la obra. Por ejemplo, el Quijote es un ataque —como vimos— a las novelas de caballerías (Prólogo a I; II, 74), al mal uso de la cultura escrita, a la manipulación de la imaginación literaria. Pero ese significado se produce porque el autor, quizá inconscientemente, ha puesto en juego su deseo de sufrimiento que le lleve a merecer «un oscuro objeto de deseo». Habría que armonizar este último juicio con todos los anteriores, que proceden de otras instancias críticas, por lo menos con aquellos que son fáciles de asumir o que se han aceptado universalmente.

Se plantea con la crítica de tipo psicoanalítico problema similar al que atraviesa otras disciplinas: se supone que Cervantes ha provocado esos significados involuntaria o inconscientemente, que los aspectos imaginarios remiten realmente a su sique. Nótese la mala idea con la que hemos utilizado «imaginarios» y «realmente» en este párrafo. Se supone que la experiencia o no ha sido desvirtuada por la «invención» o ha atravesado la «puesta en discurso» de la «invención» sin perder su sentido primitivo; o que Cervantes al imaginar el mundo femenino de Marcela, intentando liberarse de la sociedad patriarcal que tanto le agobia, lo ha hecho en armonía con su propio modo de pensar; y que el camino, pasaje de Marcela: puesta en discurso del episodio: engranaje del episodio en la primera parte del Quijote: escritura del Quijote: mundo literario de Cervantes: Cervantes.... se puede intentar reconstruir. Una sutileza final, que reconocerán los críticos marxistas: en cada una de las instancias en las que se quiebra la «experiencia» en su camino hacia el «texto» influye nuevamente la misma matriz síquica, la misma experiencia, que no queda desvirtuada, sino exactamente lo contrario: traslapada y reafirmada.

Ello se complica todavía más cuando observamos que los críticos alcanzan mediante este procedimiento unas veces el mundo imaginario del personaje involucrado (Marcela, don Quijote, Grisóstomo...) y otras el del autor, el de Cervantes. Lo más sencillo sería resolver que Cervantes ha creado personajes que son proyecciones parciales de su propia sique —lo que no ha dejado de levantar

tar razonables reservas entre los postmodernos—, y que en el camino desde el autor al texto esos personajes quedan asimismo estigmatizados por la misma dimensión, de manera que Cervantes recrea en un sueño de su protagonista (II, 24) experiencias de sus propios sueños (mezclas de la realidad y la ficción, disparates cronológicos, precipicios temporales, discontinuidad de la aventura...). Pero con ello, ¿está intentando lograr el retrato cabal de su personaje o está destilando parte de su inconsciente? ¿Ambas cosas a la vez?

El caso crítico más espectacular en este sentido fue, hace unos pocos años, el de Carroll B. Johnson, que ensayó una interpretación enormemente atrevida y sugestiva: *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*³⁰, en la que arguyendo como principio la verosimilitud psíquica, explica la extravagante personalidad de don Quijote por la «resurgence of adolescent libido characteristic of men in mid-life»³¹. La lectura que del Quijote expone Johnson resulta, una vez que se ha aceptado ese principio —que es el de las conclusiones, también (pág. 198)— de excitante coherencia. En este caso, el crítico californiano admite que ha sido el arte de Cervantes el que ha creado ese personaje síquicamente verosímil, hasta el punto de permitir una lectura en esos términos.

Bien mirado la postura de Johnson, y de quienes trabajan con los personajes y las situaciones y el texto, es mucho más ponderada que las de aquellos que se van desde el cañamazo textual y los elementos novelescos a la psique cervantina, pues sobre todos estos penderá siempre la reserva de que no han sabido tener en cuenta la capacidad imaginativa de Cervantes, la «inventio», capaz de depositar en la novela elementos que no le pertenecen o que le repugnan, o de combinar situaciones y personajes que jamás habitaron su mundo imaginario, o de emplear el cauce literario para explorar mundos desconocidos, o que se combinan mucho más allá de lo que él haya experimentado, etc. Es

³⁰ Berkeley, Univ. of California Press, 1983.

³¹ Verosimilitud es un término demasiado frecuente en el terreno de la crítica cervantina (véase el capítulo en donde se trata, en el clásico de Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, V; y Juan Carlos Rodríguez, ob cit., págs. 161-162), conectado con el afán de los humanistas por la verdad y el conocimiento, y con las teorías literarias neoplatónicas. Sin embargo es un término que más pronto o más tarde habrá que volver a analizar con mayor sencillez: el *Quijote* como relato bordea muchas veces los límites de tal verosimilitud ('lo que ha podido ocurrir') para situarse claramente en un mundo de arbitrariedades literarias, como los buenos lectores de entonces y de ahora, sin duda, captaron. Solo cuando se dé de lado a tan molesto término podrá hablarse cabalmente de las exageraciones novelescas, los coincidencias múltiples, las sublimaciones personales, etc. de la obra. El disparate llega a exceso cuando, al ponerse en relación con el espíritu contrarreformista, se dice que repugnaba al autor mezclar verdades y mentiras, lo que es precisamente una buena definición de *El Quijote*. En la crítica europea ya han asomado las matizaciones, véase por ejemplo Jean Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el 'Quijote'», en *Anales Cervantinos*, 7, 1958, págs. 5-10. Aldo Ruffinatto, «Teoría y práctica de la novela: La lógica de los disparates según Cervantes», en el *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, II, Madrid, FUE, 1986, págs. 295-608.

decir, que en el proceso creador se generan significados que no proceden directamente del imaginario del autor. Realmente una discusión de este tipo nos empuja hacia las fronteras mismas del arte, como capacidad humana para explorar mucho más allá de lo que sabemos.

TEXTO ABIERTO Y PERSPECTIVISMO

La pregunta correcta, si todo lo anterior no es muy descaminado, sería la de cuáles son las condiciones del texto, de la obra, que han posibilitado ese juego crítico y ese universo de lectores. Para contestar habrá que hacer muchas veces incursiones históricas, pues la obra literaria no es cosa de ángeles —las manos de la divinidad no se posaron sobre el *Cántico* de san Juan, pues la divinidad no sabe métrica y tampoco debe estar avezada en técnicas narrativas—, sino resultado de personas, viviendo su propia situación histórica.

Sobre la contextualización literaria e histórica de *El Quijote* se ha trabajado y se sigue trabajando intensamente³². Remito nuevamente al denso ensayo de Juan Carlos Rodríguez, que contextualiza vehementemente todo el *Quijote*, empresa pocas veces realizada con la agudeza y coherencia del profesor granadino. No podré entrar en ese campo, pero sí que citaré un ejemplo como exponente de lo que suele ocurrir. Sea el tema de los moriscos, que asoma a la novela cervantina en varias ocasiones (sobre todo en II, 54, 63, 65...). Los estudiosos no han concluido sobre el «significado» de estos pasajes más allá de su mero sentido literal; tampoco se han puesto de acuerdo sobre su función en la novela ni sobre lo que pensaba Cervantes sobre este hecho histórico y traumático que tan de cerca le tocó vivir. El último trabajo crítico que conozco sobre este motivo cervantino comienza todavía expresando su perplejidad por «les contradictions que l'on relève inévitablement entre les différents passages»³³ e intentando —por la aplicación de una cronología— «conciliar lo que para nosotros es inconciliable: la coexistencia en una misma persona de puntos de vista aparentemente incompatibles»³⁴. Ello nos devuelve a un punto sobre el que pasamos, algo más arriba, muy deprisa: el de la perspectiva.

³² Véanse, por ejemplo, los trabajos clásicos de Riley; y ahora los de John G. Ardila, «Cervantes y la *Quixotic Fiction*: el híbrido genérico», *Cervantes*, 21, 2001, págs. 5-26. Un libro centrado en estos aspectos es el de María Caterina Ruta, *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000.

³³ Philippe Berger, «Encore Cervantès et les morisques», en *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, I, págs. 115-123. La nota bibliográfica ocuparía varias páginas; véase Francisco Márquez Villanueva, *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991.

³⁴ Señalemos, de paso, que el hábito de considerar el *Quijote* como un todo puede desviar de una interpretación correcta; los años que median entre 1605 y 1614 —por referimos tan solo a

Una de las razones técnicas que se ha esgrimido con mayor frecuencia para explicarse la contradicción y la apertura crítica del *Quijote* ha sido la del perspectivismo, que, a su vez, conecta con varios aspectos de la técnica narrativa de Cervantes, especialmente a: la multiplicidad de narradores y de voces; la prudente intervención del narrador o de Cervantes; los juegos con la presentación de la trama. En el caso de la crítica marxista, por esa irrupción decidida de un «yo» autorial que expone su concepción del mundo desplegando una narración, en la que aparece y desaparece caprichosamente.

Por perspectivismo suele entenderse los distintos niveles de narración que recibe el lector, cada uno aportando su diferente punto de vista, sin que en apariencia el autor se decante por uno u otro. Y el perspectivismo suele señalarse, de la misma manera, como uno de los recursos alcanzado por la novela moderna, una de las razones por la cual, se concluye, el *Quijote* inicia la feliz historia de la novela moderna.

En realidad el perspectivismo comienza por ser una posibilidad de uso esporádico e inconsciente en cualquier narrador; por lo que respecta a nuestra historia literaria y aunque hay perspectivismo en el *Libro de Buen Amor* y otras muchas obras medievales, se va cobrando consciencia de sus usos y posibilidades en los géneros narrativos a lo largo del siglo XVI. El ejemplo típico es el del *Lazarillo de Tormes*, allí donde juega papel sumamente importante para, primero, esconder al autor verdadero, luego para incidir magistralmente en el tono de la novela. Si del *Lazarillo* y de *El Quijote* saltamos al desarrollo de la novela durante la segunda mitad del siglo XIX y en adelante, fácilmente observaremos de qué modo se ha desarrollado y —va un neologismo— utilizado ese recurso, hasta el punto de que a veces se come toda una novela (*Realidad y su pareja*, de Galdós) o se convierte en el tronco de cualquier relato. El crítico que, pertrechado con este conocimiento actual, retrocede hacia el *Quijote*—y hacia la picaresca y otros relatos— proyecta inevitablemente sobre la obra esos recursos a los que le ha habituado el arte de la narración contemporánea, y luego el cine y otras derivaciones de la imagen. No todo encaja, desde luego, en la refinada búsqueda de narradores, narratarios, voces, etc. porque no existe una voluntad tan moderna en Cervantes; pero el *Quijote* resulta ser la novela clásica en la que con mayor abundancia se han producido cambios de perspectiva provocados y mantenidos por el autor, Cervantes, quien, por lo demás, nos dejó asistir muchas veces a cómo organizaba él esos cambios.

la publicación y no a la redacción— son suficientemente significativos como para producir textos divergentes en muchos motivos. Véase, en ese quicio, Isaías Lerner, «*Quijote*, segunda parte: invención y parodia», *NRFH*, 38, 1990, págs. 817-836. Alberto Navarro, *Las dos partes del Quijote (Analogías y diferencias)*, Salamanca, Universidad, 1979. Julio Rodríguez-Luis, «On Closure and Openendedness in the Two Quijotes», en *Essays Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, págs. 227-240.

La crítica suele echar a todos en el mismo saco, cuando en realidad los que proceden de la estructura narrativa externa o mayor —ahora lo que hago es sortear neologismos— son tan evidentes, ingenuos y hasta descarados que tiene poco valor para el contenido de la obra: que si Benengeli, el cofre con los papeles, el traductor árabe de un códice griego... El colmo de ese desparpajo nos lo encontramos en II, 5, cuando el narrador pone en entredicho la versomilitud del pasaje, porque en él «habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio». ¿De verdad se puede levantar toda una teoría sobre el arte de la perspectiva a partir de estos elementos, presentados ya como mentirijillas por el propio Cervantes³⁵, como elementos que cumplen una mera función externa al relato mismo, que no inciden sobre él, y que pertenecen más bien a la relación que el autor establece con su público, con sus lectores? En fin, por si fuera poco, los buscadores de fuentes ya han señalado que tales hallazgos de cofres con papeles traducidos y cosas así pertenecen a una tradición narrativa, sobre todo caballeresca, reconocible en la época como un *sin más*³⁶. Evitemos, por tanto, levantar un tratado de semiótica a partir de lo que no era sino una conveniencia histórica más de Cervantes³⁷.

El arte de la perspectiva tiene, además, otros lugares mucho más complejos, en donde sí se producen cambios o, al menos, ambigüedades de significado que proceden del lugar de la novela en donde estemos reposando los ojos y de la procedencia interna o externa de aquel pasaje. Por ejemplo, el arte de la perspectiva puede llegar a construir escenas (desde diferentes puntos de vista); a narrar acciones (contadas por diversos personajes); a interpretar hechos de la novela (según el momento de su desarrollo); a definir personajes (utilizando rasgos parciales, ocasionales); etc. De hecho, uno de los casos más importantes hubo de ser el de crear a los protagonistas, Sancho y Quijote, que pueden quedar definidos desde su primera aparición y luego irse revistiendo de características propias, a veces derivadas del desarrollo mismo de la trama novelesca. Riley, por ejemplo, ha destacado cómo en la creación del protagonista que da nombre a la novela se ha llegado hasta moldear una personalidad «e incluso hasta el punto inalcanzable para los procedimientos realistas tradicionales, en el que la identidad personal se desintegra»³⁸.

³⁵ Lo que sí intuye la crítica cuando se acerca al texto, claro; véase, por ejemplo, Santiago A. López Navia, «El juego narrativo en torno al autor ficticio en el Quijote de 1615», en *Anales Cervantinos*, 27, 1989, págs. 245-246.

³⁶ François Delpech, «El hallazgo del escrito oculto en la literatura española del Siglo de Oro: elementos para una mitología del libro», *Rev. de Dial. y Trad. Pop.*, 53, 1998, págs. 5-37.

³⁷ Véase la interpretación correcta y contextualizada, por ejemplo en Elias L. Rivers, *Quixotic Scriptures...*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, págs. 11-112 y 116.

³⁸ Este era uno de los temas que más preocupaban a Américo Castro, desde luego, que leía a partir de ese motivo la difícil asunción de la personalidad que en la España conflictiva de aquellos años sufrían determinadas clases y castas sociales. Véase de Edward Riley «Quién es

Y el arte de la perspectiva desciende hasta el texto y el estilo, cuando se recogen los registros diferentes de los personajes, coloreados por su edad, condición social, cultura, voluntad expresiva, etc. Es a eso a lo que se refería Leo Spitzer en uno de sus viejos artículos sobre «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*»³⁹ y lo que ha dejado una fecunda estela de estudios cervantinos, proyectados en mil direcciones⁴⁰.

BATJÍN, DIALOGISMO, CARNAVAL Y PARODIA

Del perspectivismo se pasa al batjinismo naturalmente. El hecho de que los diálogos refieran en el texto perspectivas ideológicas distintas, que no se resuelven por gracia de la novela ni de ningún elemento ideológico exterior, apunta nuevamente a ese descubrimiento de la riqueza de la condición humana, que ha de recibir tratamiento novelesco concorde. Como la relación entre los personajes es inherente a cualquier relato, lo que en realidad apunta la crítica batjiniana es que esa relación, además de ser un elemento central del *Quijote*, recibe un tratamiento novedoso. No siempre los conflictos entre personajes se dejan sin resolver o se presentan como problemas; muchas veces el autor navega por el ancho cauce de la narración tradicional y sus cuentecillos, aventuras, etc. van a parar al montón de los conocidos; más cierto es que lo novedoso se plantea cuando el cruce entre personas o la creación de un conflicto parece dejarse en vilo, incluso cuando resulta anodino, algo así como lo que ocurre con el caballero del verde gabán, condenado a ser piedra de especulaciones críticas, por haber atravesado por las páginas de la obra sin plantear ningún conflicto llamativo⁴¹.

Ahora bien, el auténtico filón batjiniano del *Quijote* lo constituyen las bur-las: la aparición de la figura de Sancho, primero por sus evidentes raíces folklóricas, de lo que no va a ser cuestión a estas alturas, y luego y sobre todo

quién en el «*Quijote*». Una aproximación al problema de la identidad» (1966), ahora en *La rara invención*, cit., págs. 31-50. Charles Presberg, «Yo sé quién soy»: Don Quixote, Don Diego de Miranda and the Paradox of Self-Knowledge», *Cervantes*, 14, 1994, págs. 41-69.

³⁹ Ahora recogido en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982 (2ª ed.).

⁴⁰ Véase por ejemplo James A. Parr, *An Anatomy of Subversive Discourse* (1988), y su último trabajo, «La recepción del sentido: lectores y narrarios en el *Quijote*», *Siglos dorados...*, II, págs. 1071-1078.

⁴¹ Batjin fue lectura y muy temprana, en ruso, de Eugenio Asensio, quien lo utilizó en sus estudios sobre el entremés. Para el rebrote medio siglo más tarde, Manuel Durán, «El *Quijote* a través del prisma de Mijail Batjin: carnaval, disfraces, escatología y locura», en *Cervantes and the Renaissance*, Easton, Univ. of Delaware, 1980. Giuseppina Ledda, *Il Quijote e la linea dialogico-carnavalesca*, Cagliari, Fossataro, 1974. Desde perspectiva más general, abrió fuego Javier Huerta Calvo, en *Dicenda...* I, 1982, págs. 143-158. Pero la aplicación concreta de algunas ideas batjinianas al *Quijote* la venía realizando otro excelente crítico italiano: Mario Socrate.

porque Sancho es la réplica de don Quijote a través del diálogo; es decir, un lugar de privilegio para observar cómo varia la condición humana y cómo el héroe y protagonista —vamos a la tesis de Batjín— ha de salirse de su «yo» en un diálogo prolijo, a la postre sinuoso e infinito, y tener en cuenta lo que arguye constantemente el otro. He analizado detalladamente cómo se desarrolla esa situación en dos momentos de la obra (II, 9 y II, 27⁴²), hasta el punto de que el conflicto dialogado se apodera de la narración para ser el tema central. Volveremos sobre esa curiosidad esencial; ahora me interesa solamente subrayar la poca monta que, por lo general, han tenido las tesis de Batjín para acercarse a Cervantes, a pesar de dos o tres referencias del ensayista ruso, al paso, en sus obras mayores. Probablemente porque el tercer aspecto esencial de la crítica batjiniana, el de la parodia como sustancia del carnaval, con todos sus correlatos de citas, textos afines, recuerdos literarios, etc. ha sido, desde siempre, uno de los mejor establecidos y estudiados del *Quijote*. Baste con señalar que sobre esa piedra edificó un gran crítico español, Martín de Riquer, su acertado panorama sobre *El Quijote*⁴³, y que sobre él ha trabajado y sigue trabajando Agustín Redondo⁴⁴. Vayamos otra vez a la superficie del texto. Así, el crítico francés, en su análisis de los capítulos II, 61-62, observa que los protagonistas llegan a Barcelona el día de la fiesta de san Juan (24 de junio), habitualmente celebrada con todo tipo de «ritos solsticiales», festividades «que tienen muchos parecidos con las de carnaval» y que Cervantes presenta ambientada con colores árabes (*lililles, algazara...*), lo cual quizá explique por que el protagonista del episodio se apellida «Moreno» y, de ahí, todo un conjunto de rasgos del episodio, que cobran valor referidos a la situación social de aquellos años: la cabeza calla los viernes, la defensa de los moriscos que aparecen en la nave pirata, las argucias legales que se doblegan al dinero, el pasquín que cuelgan a don Quijote en la espalda, el juego de preguntas y respuestas... «El autor crea unas situaciones muy ambiguas y hasta invierte todas las perspectivas según una técnica carnavalesca muy bien representada en la obra».

La parodia esencial apunta a modas culturales de la época y, entre ellas, a la de las novelas de caballerías; a larga distancia y de modo esporádico, se parodia también la épica culta y el género pastoril. Sobre la primera —las nove-

⁴² «El Quijote, II, 28», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, I, págs. 279-288. Y «Quijote, II, 9», en *Anales Cervantinos*, 25-26, 1988, págs. 177-191.

⁴³ Para una bibliografía crítica —muchas veces teórica— de estos aspectos, véase el notable esfuerzo de Anna Bognolo, «Conflitti di lingue e di culture nella polifonia del *Quijote*», en *Le mappe...*, cit., págs. 67-102.

⁴⁴ «El episodio barcelonés de don Quijote y Sancho frente a don Antonio Moreno (II, 61-62)...», en *Volver a Cervantes. Actas del IV CI de la AC*, Palma, Universitat, 2001, págs. 499-513.

las de caballerías— no existe ninguna duda, porque además fue la intención explícita de Cervantes. Ahora bien lo que Cervantes dice haber atacado en su obra no es solo el género de la novela de caballerías, sino algo mucho más complejo: el poder del arte imaginario, el de la novela ahora, cuando se convierte en manía social; la perversión de utilizar la cultura escrita, la literatura, para entontecer lectores⁴⁵. Es probable que al lector moderno, y sobre todo al que frecuente la televisión y otras perlas, le llegue esta queja cervantina sin haber perdido, por desgracia, ni un ápice de actualidad⁴⁶.

REALIDAD Y FICCIÓN

Históricamente el autor ha logrado implicar, traer el mundo lejano de la fantasía narradora o el íntimo y el lírico de la poesía a un lugar donde discurre la vida. Y ahí ha dejado que todas las cosas sean. Desde una perspectiva histórica eso significa relacionar el arte con la condición humana y supeditar el espacio libre de la creación al de la vida cotidiana⁴⁷. Es indudable que eso se había atisbado muchas veces y se estaba logrando por muchos lados. En el trazado simple de nuestra historia literaria decimos lo mismo cuando señalamos que en los diálogos de Alfonso de Valdés, las fantasías del obispo de Mondoñedo o el relato del Lazarillo, por ejemplo, ya se venían utilizando los espacios de la realidad para la fantasía. Acostumbrados como estamos a disfrutar de otras culturas y a meternos en tiempos y espacios distintos, no nos percatamos a veces de lo que supone tamaña osadía: utilizamos la imaginación para lo que es real; no vamos a penetrar con nuestro buril artístico para crear un mundo totalmente nuevo, vamos a imitar el mundo ya conocido y viejo, ese del que antes escapábamos para leer relatos caballerescos, para recrear laboratorios sentimentales, para trazar lo maravilloso.

Al señalar este hecho nos hemos encontrado con una de las razones de la apertura crítica del Quijote: el exceso de inmediatez con la realidad —como las Meninas velazqueñas, con las que tantas veces se ha comentado la obra, desde Ortega hasta Foucault—. Esa inmersión lleva al buen lector a un espacio desacostumbrado, donde las cosas no tienen el relieve de lo maravilloso, ajeno o estrafalario: abocado ahora a contemplar un espacio histórico en donde las

⁴⁵ Véase Maxime Chevalier, «Cervantes y Gutenberg», *BRAE*, 71, 1991, págs. 87-99.

⁴⁶ Para su relación con las novelas de caballerías, véase Giuseppe Grilli, *Literatura caballerisca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004. O los clásicos de Howard Mancing, *The Chivalric World of «Don Quixote»...*, Columbia, CUP, 1982; Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías...*, Madrid, Taurus, 1991 (ed. orig., 1984).

⁴⁷ Rozamos la tesis de Erich Auerbach, *Mimesis: La realidad en la literatura* (1946), México, FCE, 1950, con un capítulo referido a «La encantada Dulcinea».

cosas se dan aparentemente imperturbadas o, lo que quizá sea más preciso, sin que nadie parezca preguntarnos por su significado; de manera que, cuando alguien, desde dentro, lo hace, Cervantes se complace en recrear en ese entorno narrativo la perplejidad y la confusión que disuelve cualquier juicio.

Varios aspectos conviene matizar sobre esa vuelta a la realidad de la novela. Primero y ante todo que no es una vuelta a un espacio histórico puro: el *Quijote* no es un relato histórico; existe desde el comienzo una clara voluntad del autor de que sepamos que está jugando a recrear la realidad. La transparencia en este caso es tan obvia que termina por formar parte del relato mismo: he aquí otro de los grandes motivos del *Quijote*. Entre las muchas interpretaciones que tales disquisiciones han sufrido, me gustaría insistir en la menos frecuentada: es posible interpretar ese juego como una falta de seguridad del narrador, que al invadir un terreno virgen lo hace armado de la ironía, dispuesto a desdecirse en cualquier momento, por si acaso la novela no va a seguir por ahí, sino por los caminos del *Persiles*, 'pongo por caso.

Luego conviene otra sutil matización: el autor descubre bonitamente el cañamazo de la creación, su juego con narradores, voces y otros artilugios de la perspectiva no va a engañar a nadie, más bien, va a acompañar casi constantemente al lector, para que este recuerde siempre que está inventando una historia. Ya lo vimos más arriba. Eso sí, la historia se inventa sobre una realidad también constantemente presentada como tal: caminos, ventas, arrieros, días y noches, gentes, lugares... Ahí, parece querer decir el autor, no hay fraude narrativo. La crítica, con Aristóteles en la mano, justifica tal decisión. En fin, ya que nos ha salido Aristóteles —sea en versión original o latinizado— no me resisto a señalar, al paso, que Cervantes no debía manejar el latín como un *scholar*, no como para leer tantos textos como se le han adjudicado de los que corrían en esa lengua, a pesar del viejo estudio de López de Haro, en donde —no se conserva noticia fiel— hubo de recibir rudimentos de gramática y poca cosa más⁴⁸. Supongo que habrá que recuperar el viejo juicio de Tomás Tamayo de Vargas, que fue quien señaló lo de «ingenio lego», y recordar que hacia 1624, que es cuando lo escribe, el joven amigo del padre Mariana era voz autorizada y sabía muy bien lo que se cocía, hasta el punto de que llegaría a ser cronista real. Lo cual quiere decir que habría que acudir en estos casos a la cultura común, que arrastraba lo que nosotros a veces suponemos que había leído sesudamente; habrá que acudir a lo que derivaba de sus muchísimas lecturas en las lenguas que sí manejaba (español e italiano); y de vez en cuando a textos ligeros que se habían vestido con nuestra lengua, tal el arte poética de

⁴⁸ Véase la creencia, común, en sentido opuesto, en Th. Beardsley, Jr, «Cervantes and the Classics», en Antonio Torres Alcalá, Josep Maria Solà-Solà: *Homage...*, s.l. ni e. ni a., (¿1985?) separata, págs. 35-46.

Horacio traducido por Luis Zapata (1592) y cosas así. La espléndida monografía de Julián Martín Abad sobre la imprenta en Alcalá durante el siglo XVI puede suministraros la melodía cultural de base⁴⁹.

Dos viejos conceptos de la preceptiva literaria definen ajustadamente lo que venimos diciendo, son los de experiencia e invención. Cervantes se sitúa en ese quicio clave que tanto va a hacer por su permanencia y por su modernidad: se narra sobre un mundo conocido, experimentado y real; se inventa a partir de ese mundo. Los socorridos análisis descriptivistas tienen aquí una hermosa tarea que cumplir: señalar lo que es experiencia, señalar lo que es invención; poner de relieve de qué manera se realiza la imbricación de ambos aspectos para lograr la puesta en discurso.

La puesta en discurso, la novelización, he ahí el argumento esencial al que nos han conducido muchas de las consideraciones anteriores: lo que ha posibilitado la lectura literal, la risa, la interpretación esotérica, el hurgamiento psicológico... Todo depende, finalmente, de la admirable disposición de la novela. Cuando un buen lector o un buen crítico, como Carroll B. Johnson en nuestro ejemplo⁵⁰, lee el texto, analiza sus condiciones y deja al descubierto los elementos textuales que han permitido aquellos juicios, el fatigoso y arduo camino del lector inquieto parece aliviarse. La historia del capitán cautivo, muestra Johnson, es un modelo de conjunción orgánica entre lo experimentado, lo vivido y varios niveles de ficción, que se entrelazan para producir el lienzo novelesco.

Queda por señalar lo que todo ello significa para el estatuto del lector, de quien se espera ahora que suba o derive desde la escena descrita; o que contemple los grandes temas a partir de su incidencia y desarrollo real. La contención del autor a la hora de «presionar» al lector es uno de los ingredientes más atrevidos de la obra; me parece empero que es un logro indirecto de una indecisión cervantina: al tomarse las cosas no demasiado en serio y dejarlas dichas

⁴⁹ Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1991, 3 vols.

⁵⁰ Carroll B. Johnson, «Organic Unity in Unlikely Places: Don Quijote, I, 39-41», en *Cervantes*, 2, 1982, págs. 133-154. Véase un sencillo estudio, ejemplar en este sentido, el de Alberto Sánchez, «El capítulo xxv del primer *Quijote* (1605), clave sinóptica de toda la obra», en *Crítica Hispánica*, 9, 1989, págs. 95-113. O María Caterina Ruta, «Prosposte su alcuni aspetti della composizione del 'Don Quijote'», *Linguística e Letteratura* (Pisa), 2, 1977, págs. 223-237. Muchas cosas de ese orden se han recopilado —y ordenado por José Lara Garrido— ahora en el volumen de Emilio Orozco, *Cervantes y la novela del Barroco*, Granada, Universidad, 1992; véase por ejemplo los sugestivos capítulos «Sobre los elementos o 'miembros' que integran el 'cuerpo' de la composición del *Quijote* de 1605» o «Sobre el sentido compositivo del *Quijote* de 1605». Por cierto, ese es el valor, me parece, de un buen libro, ya convertido en estudio clásico, de José Manuel Martín Morán, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Ed. dell'Orso, 1990.

sin contundencia y con ciertos ramalazos irónicos permite una lectura en el mismo tono.

Posiblemente de vuelta del mundo del arte —y de vuelta de Italia—, Cervantes, que se encontró con la vida peninsular y con los caminos que cruzan la Mancha, desde la capital del Imperio hacia el sur, decidió también traerse el lejano mundo de la fantasía, la belleza y el arte a los lugares por donde discurría la vida, a la realidad, y aceptó ese profundo desgarró que supuso abandonar la *Galatea* y reencontrarse con don *Quijote* y su mundo. La renuncia no se hace sin condescendencia: no toda la poesía —el mundo de la intimidad— se entrega a la realidad; pero sobre todo, el personaje que mejor encarna esa vuelta a las circunstancias, el propio protagonista, ha enloquecido en el proceso, y su autor le trata con el mimo del creador, que no puede sin embargo librarle ni de la locura ni de los escarnios. Melancolía se llama esa renuncia: sabor tantas veces degustado por los lectores del *Quijote*, de procedencia clara⁵¹, pero de motivación profunda.

En cuanto a la salvedad de la poesía, es la reserva del burgués que se abre a un nuevo mundo, menos clausurado que el de su alma, y que se resiste a entregar a la contemplación ajena todo lo que lleva como propio.

Así pues, Cervantes obliga a descender al arte para que armonice con los aspectos más humildes de la condición humana, y se obliga él mismo a renunciar a todo el esplendor de la creación heredada, eso sí, conservando algunos huecos, casi vergonzosamente, para la poesía, a veces justificándose delante de los lectores por su atrevimiento, prometiéndoles satisfacción en otro momento. Esa transferencia de las ideas a los espacios narrativos, con la sencillez que se opera en Cervantes, supone a la vez dejación y maestría: dejación doctrinal y maestría creadora, novelesca. A mí me parece que ponerla en evidencia es función de la crítica cervantina.

En el *Quijote* aparece, por lo demás, un muestrario riquísimo de la literatura de su tiempo. Directa o indirectamente asoman otros géneros narrativos, sobre todo la novela corta y la novela extensa; se da amplio espacio al teatro; no se excluye la poesía... En otro lugar he tratado del tema⁵², que ya interesó a Menéndez Pelayo. La cuestión es sumamente importante, porque el significado histórico del *Quijote* también se matiza si tenemos en cuenta su contexto inmediato, el literario, es decir el abanico de posibilidades que Cervantes tuvo a su alcance para narrar su obra: cómo tomó de unas y otras, cómo innovó o desechó, etc. Se matiza para la persona medianamente culta que haya leído literatura clásica española o para el que mantenga conocimientos más o menos rudi-

⁵¹ Aurora Egido, «La memoria y el *Quijote*», *Cervantes*, 11, 1991, págs. 3-44.

⁵² Pablo Jauralde Pou, «Producción y transmisión de la obra literaria en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 21, 1983, págs. 23-50.

mentarios sobre lo que eran los modos de escribir y leer en la época. Un lector moderno podría prescindir de este esfuerzo cultural, evidentemente; pero tropezará constantemente con pasajes en donde se habla del mundo de la farándula, de las condiciones de los buenos poetas, de pícaros novelistas, etc. que no terminará por entender. Y sobre todo se iba a encontrar con muchos pasajes en donde Cervantes —ávido de inmortalidad literaria— convierte en tema del *Quijote* cómo se hace su novela⁵³ y qué valor tiene eso en aquellos momentos.

EL LECTOR

A estas alturas del ensayo ya hemos atribuido al lector de *El Quijote* sentido del humor, inteligencia para captar la ironía, cultura para interpretar la parodia, una actitud poco dogmática que le permita disfrutar de un libro de apariencia ideológica muy débil... Demasiadas cosas para un españolito de hacia 1605, desde luego.

La confianza en el lector inteligente supone mucho más de lo que parece: el autor espera que ese lector suba desde la escena descrita o del diálogo o de las aventuras a sus consecuencias ideológicas, aun cuando esas no sean más que el planteamiento de un problema. O dicho de otro modo, que lea los grandes temas a partir de las incidencias de la novela. Cuando se escribe así se está construyendo el significado con los materiales de la narración; y, de modo consecuente e inevitable, dotando al texto de un halo simbólico. Se cuenta lo que se dice y se dice lo que se cuenta.

El arte de la transparencia consiste en ceñirse a la exposición de la realidad de tal manera que sea difícil distinguirla en muchos aspectos de la ficción. La cesación de aquellos espacios transparentes permite incrustar en el conjunto signos de la ficción, de modo que no se desvirtúe aquella, o bien porque son totalmente evidentes al lector, o bien porque envueltos por aquella, no rechinan ni disuenan. El autor deja signos en la obra para que el lector los interprete en clave «novelesca» y no solo real. Así el «suspense» de la acción, el juego dramático humorístico, la escena teatralizada de la que solo el lector conoce todos los detalles, etc. Son algunos de los famosos «guiños» del narrador, que crean todo un espacio de referencias hacia el lector.

Otros conceptos relacionados con el lector y esgrimidos a propósito de

⁵³ Las referencias mayores son a la novela de caballerías (véase nota 46) y a la picaresca. Además de los clásicos de Américo Castro, Claudio Guillén y Blanco Aguinaga, se puede ver Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1995. W. L. Reed, *An Exemplar History of the Novel: The Quixote versus the Picaresque*, Chicago, Chicago Univ. Press, 1981. Normalmente este tipo de ensayos se basan en un análisis pormenorizado de los pasajes en donde aparece Ginés de Pasamonte. Véase Peter Dunn, «Cervantes DE/Reconstructs the Picaresque», en *Cervantes*, 2, 1982, págs. 109-131.

Cervantes me parecen menos estables. El lector implícito, por ejemplo, es un concepto crítico moderno⁵⁴. Cervantes pasea por las páginas del Quijote a muchos lectores ajenos, como el canónigo de Toledo (I, 48-50), y el propio protagonista (enloquecido por las lecturas de libros de caballerías; lo que a veces recuerda a lo largo de la obra, como en I, 50), o los censores de libros (de I, 6)... Cuando se habla de lector implícito actualmente se hace referencia sencillamente al lector que el autor imagina para su obra, el que supone que comienza a leer el texto (y a él se alude por tanto en el Prólogo) y con el que se crea todo un campo de complicidades, fundamentalmente porque Cervantes deja al descubierto sus modos de escribir la novela y el carácter ficticio de la trama principal. El lector, el buen lector, el lector implícito si se quiere, sabe siempre que el autor juega a decir que el relato es verdad, que todo está documentado, que hubo un tal Benengeli, etc. Una vez que se ha establecido ese campo de connivencia entre lector y autor, fácil es explorar los momentos y las circunstancias en las que se recrea y lo que por ese canal narrativo circula. Quizá sea más difícil contestarse, sin embargo, al porqué Cervantes ha creado esas redes textuales cargadas de ironía —casi siempre se insinúa en ellas lo contrario— como parte de su obra. Desde luego esa es una manera de crear distanciamiento entre ficción y realidad: el lector siempre sabe que está en un mundo de fantasías⁵⁵.

ESTILO. EL DIÁLOGO

Una última cuestión remite a otro lugar común: el Quijote está muy bien escrito. Pero, ¿qué quiere decir exactamente que una novela está bien escrita? Parece querer decir, inicialmente, que el autor ha conseguido expresar en cada momento lo que quería y con el tono, estilo, etc. que quería. Es decir: el beneplácito apunta a la propiedad lingüística. Esa propiedad funcionaría en dos niveles distintos, primero, en el de la narración misma, cuando el autor lleva a sus personajes, espacios, situaciones, etc. el lenguaje apropiado a cada caso; en segundo lugar, cuando se otorga a él mismo como narrador o al narrador ficticio —lo mismo da— un estilo, un modo de narrar.

Enseguida se comprende, sin embargo, que el ejercicio de «escribir bien» no depende tan solo de la voluntad y habilidades expresivas del autor, sino también de su competencia lingüística: difícil le hubiera sido a Cervantes intentar distinguir el habla de Sancho de la de don Quijote si antes no hubiera hecho suyas ambas variedades expresivas (léxico, modismo, sintaxis, tono, etc.).

⁵⁴ Véase Rivers, ob. cit., págs. 127-130.

⁵⁵ Cfr. Juan Carlos Rodríguez, ob. cit., págs. 144-145.

Son bastantes los aspectos que dejamos como predefinidos cuando se dice que *El Quijote* está bien escrito. Primero y ante todo, que la lengua del español clásico, la de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII entregaba a quienes la practicaban un tesoro de posibilidades; que la lengua española de aquella época era espléndida. En segundo lugar, que Cervantes accedió a ese mundo e hizo uso de ese regalo, que tuvo la competencia lingüística para enriquecer desde ella sus obras. En tercer lugar, habilidad, finura, manejo de la «puesta en discurso» para conseguir que esa posibilidad se convirtiera en la propiedad del habla de sus personajes, de sus ambientes, espacios, situaciones, etc.⁵⁶

Todo lo que ha quedado enunciado en el párrafo anterior, sin embargo, hace fácil referencia a la propiedad lingüística en relación con la realidad y su descripción. Existe un ámbito mucho más difícil de explicar, con todo, que es el de la propiedad narrativa. Es decir: no toda la superficie textual de *El Quijote* es la que procede de crear esos ámbitos donde hablan los personajes en una situación determinada dependiendo del contexto narrativo, etc. Existe una notable proporción de texto que procede del propio narrador (o de quien se haya inventado como tal): también a esos pasajes novelescos se hace referencia cuando se dice que *El Quijote* está bien escrito, solo que en esta ocasión no nos remitimos a una especie de cotejo con una presunta realidad lingüística, de la que se parte para la imitación, la parodia, etc., sino a la actitud que el narrador ha tomado y al resultado lingüístico de esa selección con la que pretende dar cierto sabor a su obra.

A estas alturas, se podría aludir al desenfoque del espléndido libro de Ángel Rosenblat (*La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1971), pero ya se ha visto que se trata del trabajo de un filólogo que no se debe leer como si se tratara de un crítico literario. Lo he señalado en otros lugares; luego he visto que se ha convertido en resorte de nuevas disquisiciones críticas, por ejemplo en Anthony Close (2004)⁵⁷. El tema del estilo resulta ser de los más desenfocados en la crítica histórica y aun en la actual, normalmente porque no se distingue entre el estilo verbal inmediato —que puede ser el de las conversa-

⁵⁶ Véase Pablo Jauralde, «El estilo cervantino», en *Cervantes*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 137-154. En mi artículo se hallará la referencia y valoración de los trabajos pioneros de Hatzfeld, Rosenblat, etc. En el mismo vol., de Isafas Lerner, «El Quijote y la construcción de la lengua literaria áurea», págs. 295-333. Entre las últimas publicaciones: E. Delgado-Edmundo Ernesto, «Consideraciones en torno a la lengua en *Don Quijote*: bases para una aproximación estilística», *Cervantes*, 20, 2000, págs. 53-78. Guillermo Serés, «Uso y parodia de algunos recursos retóricos en el Quijote, II, 55», *BHS*, 77, 2000, págs. 47-56.

⁵⁷ Quien curiosamente atribuye, a renglón seguido, doctrina cervantina sobre el estilo a lo que dice el licenciado de II, 19 a don Quijote; es decir no solo incurre en el mismo espejismo, sino que lo hace a partir de uno de los personajes más estrafalarios de la obra. Y todo porque lo que dice el licenciado («El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro está en los discretos cortesanos...») conviene a nuestra mentalidad de lectores o críticos del siglo XXI.

ciones de los personajes— y el estilo de la narración, que ha de analizarse en la utilización de los elementos novelescos (tiempo, motivo, espacio, personajes, voces, etc.).

Los elementos del estilo novelesco ya han sido, en lo esencial, referidos al hablar de la perspectiva, el tema, la puesta en discurso, los motivos, etc. Quizá entre todos ellos haya de volverse a recurrir al diálogo⁵⁸, el diálogo sigue siendo un motivo apropiado para terminar un panorama sobre el Quijote del siglo XXI.

Se trata, primeramente, uno de los elementos que estructuran la narración: el narrador dispone en forma dialogada o narrada el texto, con todo tipo de variantes, desde luego. Para la utilización correcta del diálogo, es decir con decoro y propiedad, el narrador ha de jugar con registros variados que caractericen la voz de los personajes. Es el diálogo, finalmente, el lugar de la narración en donde el narrador esconde mejor su presencia, que se limita a la selección del texto dialogado, sin intervención directa más que, precisamente, cuando se corta o se silencia el dialogo. Lo que caracteriza al Quijote, una vez que Cervantes alcanza la velocidad de navegación, es decir, cuando a partir del capítulo VII de la primera parte aparece Sancho, es la gran cantidad de espacio que concede al diálogo entre los dos protagonistas, Sancho y don Quijote, incluso cómo a veces el diálogo se erige en sustancia y tema de la conversación y, de ahí, de la novela.

Ya hemos señalado que, por lo que tiene de capacidad para recoger y reproducir registros variados y de contraponer dos juegos de registros muy bien definidos, los de los protagonistas, el diálogo del Quijote es una novela estilísticamente brillante. Añadamos que es, además, peculiar, porque la dosis de diálogo en la novela crece hasta apoderarse de muchos de sus capítulos y constituirse en un modo novelesco muy refinado y llamativo. Efecto inmediato de este proceder es el del retraimiento del autor, a niveles que ya hemos señalado en muchas ocasiones.

Confluyen en esa maleabilidad del diálogo los muchos diálogos que venían

⁵⁸ Para un análisis de los usos y funciones del diálogo en un par de capítulos se verán mis artículos citados en nota 42. Desde un punto de vista general, véase «Los diálogos del Quijote: raíces e interpretación histórica», en *Instituto Cervantes...*, Madrid, 1981, págs. 181-193. La crítica moderna parte de Claudio Guillén, «Cervantes o la dialéctica o el diálogo inacabado» (1979), recogido en *El primer siglo de oro* (Barcelona, Crítica, 1988, págs. 212-233). Véase últimamente Alberto Rodríguez, «El arte de la conversación en el Quijote», *Cervantes*, 13, 1993, págs. 89-107. José Manuel Martín Morán, «Función del diálogo en el Quijote (II): Tres estrategias de intervención en los referentes textuales», en *Le mappes...*, cit., págs. 40-54. Para otras posibles aventuras críticas sobre el mismo tema, véase por ejemplo Henk Havertake, «The Dialogues of don Quixote de la Mancha: A Pragmalinguistic Analysis within the Framework of Gricean Maxims, Speech Act Theory, and Politeness Theory», *Poetics*, 22, 1994, págs. 219-244.

invadiendo el campo literario desde finales del siglo XV, como ya he señalado otras muchas veces: el teatral, celestinesco, humanístico...⁵⁹.

El recurso al diálogo otorga, por tanto, ese sabor característico a muchas partes de la obra y a la obra misma; pero no deja solo ese aroma en el estilo, sea en el verbal o sea en el novelesco, sino que termina por erigirse en valor fundamental del texto; es decir, empapa su significado. Mil páginas de diálogos son muchas páginas. Y que ese juego de opiniones verbales se establezca entre dos personajes cultural, social, económicamente distintos vuelve a situarnos en una tesitura muy curiosa; además, sobre el telón de fondo de la España finisecular, la de Felipe II, la que menos diálogo permitía, la más cerrada ideológicamente. Dos personajes distintos, que se saben distintos, conviven a lo largo de mil páginas, y hablan, y aprenden a respetarse, incluso a quererse. No existe la cacareada qui jotización ni sanchificación⁶⁰; ninguno de los dos se impone sobre el otro, sencillamente hablan y conviven⁶¹. ¿Será ese el tema esencial de *El Quijote*?⁶²

⁵⁹ Véase, además de mi artículo citado en nota anterior, Manuel Sito Alba, «La 'commedia dell'Arte' clave esencial de la gestación del *Quijote*», en Gaetano Massa (ed.), *Paesi Mediterranei e America Latina*, Roma, Centro di Studi Americanistici, 1982, págs. 157-176. José Martínez Moral, «Los escenarios teatrales del Quijote», en *Anales Cervantinos*, 24, 1986, págs. 27-46. O en el libro citado de María Väterina Ruta (en nota 33), su capítulo sobre (87-121) «Lo spettacolo della vita».

⁶⁰ De la que tuvieron la culpa las lecturas rabiosamente personales de Unamuno y Madariaga, reconvertidas luego, a su vez, en nuevas lecturas (Roger Garaudy, Nabokov, etc.)

⁶¹ El momento de mayor tensión y enfrentamiento sucede a la aventura de los batanes (I, 20). Véase sobre esta tensión y su valor en el conjunto los artículos de Giuseppe Di Stéfano, entre ellos: «Panico e rivalsa: Sancho Panza nell'avventura della gualchiere», en *Aspetti e problemi... Studi...a Franco Meregalli...*; Roma, Bulzoni, 1983, págs. 153-170.

⁶² Cfr. «Cervantes», en *450 Aniversario del Nacimiento de Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, 1997.