

Corriendo las fronteras

Una respuesta a la lectura del *Quijote* propuesta por Juan Villoro

por Ignacio Azcueta

Introducción

Es un gesto de cortesía agradable aunque no necesario, al leer crítica literaria, la “muestra de credenciales”: la indicación de forma explícita de adherir a una u otra teoría, la explicitación de los presupuestos teóricos que guiarán el trabajo del crítico. Predisponen al lector a una lectura más relajada, es una invitación a dejar el rol detectivesco de lado y posicionar nuestra silla de lector, si de detectives se habla, del lado de la mesa en la que se encuentra el acusado narrando su delito: el delito de la lectura [1].

Juan Villoro en "El Quijote, una lectura fronteriza" muestra sus credenciales, muestra al lector todos sus presupuestos antes de comenzar con su lectura de la novela de Cervantes: “La suerte de una literatura depende de la forma en que es leída”, “La belleza y sus efectos no son atributos inmanentes de las cosas (...)”, “Don Quijote ve al mundo como lo ha leído y así subraya que la literatura se determina por su acto final, la interpretación” y “¿Hay mejor ejemplo del valor múltiple del texto, la sobreinterpretación (...) y la teoría de la recepción que las maneras que el perturbado caballero combina el rigor y el delirio para leer al mundo?” (Villoro, 2007: 1. El subrayado es mío). El trabajo del crítico mexicano será, por una parte una lectura crítica del *Quijote*; y, haciendo esto, la defensa de la teoría de la recepción, mostrando cómo hacia dentro y hacia fuera de la obra se confirman sus presupuestos.

Pero este “gesto de cortesía” puede derivar en un error del lector, y este es el de la aceptación y naturalización de lo que dice el crítico. Paul de Man afirma en “Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau” que en ciertos aspectos se puede aprender respecto de los presupuestos teóricos de las lecturas leyendo “más allá de las aserciones categóricas y equilibrarlas con otras declaraciones más provisionales que parecen tender, a veces, hacia la contradicción con aquellas afirmaciones anteriores” (de Man, 1990: 171-172). La metacrítica sería “una manera de reflexionar sobre la eficacia paradójica de una visión cegada, que tiene que ser rectificada por las diferentes perspectivas que ella inconscientemente proporciona” (de Man, 176). La ceguera es una parte inherente de la lectura, la posibilidad de contradicción subyace a cualquier intento de escritura crítica. Esto puede surgir tanto en el análisis textual de un corpus como en las consideraciones posteriores que se hacen respecto de él. O incluso en la

selección misma de un determinado conjunto de obras para la falsación de una teoría de la lectura o de la escritura.

Revisando otras teorías de la lectura, Michel de Certeau propone en *La invención de lo cotidiano* a la actividad lectora como un ejercicio nómada que está poseído

(...) por su propio carnaval [es decir, el del lector] que introduce el múltiplo y la diferencia en el sistema escrito de una sociedad y de un texto (...) [La lectura] no está garantizada contra el deterioro del tiempo (...) no conserva, o conserva mal, su experiencia, y cada uno de los lugares donde pasa es repetición del paraíso perdido (de Certeau, 2000: 186-187)

La lectura, crítica o no, implica la pérdida. La falta le es inherente, siempre se deja de lado algo del texto leído, al margen de que se conserva poco y se repite de forma diferenciada. Del mismo modo aparece el suplemento de lo institucional, del contexto en el cual se inserta el lector, sin importar su grado de conciencia del mismo. Se debe entonces, por la naturaleza de la actividad lectora y de la escritura crítica, desestimar las apreciaciones del crítico acerca de su propio trabajo: es necesario no acodarse junto a él a leer su propio texto, sino mantener la silla del detective del otro lado de la mesa, sin importar las “coartadas” que el acusado ofrezca. En el presente trabajo se verá cómo Juan Villoro, a partir del concepto de frontera, lleva a cabo una lectura efectiva del *Quijote* que sin embargo no termina de agotar y dejar exhausto el propio concepto que él propone.

Reflexiones sobre la forma. Calvino o Borges. Logos o pharmakon

El comienzo del artículo presenta afirmaciones contundentes respecto de las “credenciales teóricas” del autor. En ese sentido el primer elemento a destacar es que la noción de obra con la que trabaja Juan Villoro es por lo menos particular: “Sujetos a las consideraciones de la época, los libros modifican su contenido *sin cambiar de forma*” (Villoro, 1. El subrayado es mío). En esta palabra se cifran dos componentes vitales respecto de la experiencia literaria: la forma en tanto la división planteada por el formalismo ruso, opuesta al “contenido” de la obra, la disposición de la historia a partir de múltiples artificios; y también la forma considerada como la manifestación estrictamente material del hecho literario.

Para comenzar, analizaré el segundo de estos significados. El cambio material es constitutivo para el cambio de significado de una obra. Si se partirá de una estética de la recepción, es la *recepción* de la obra la que debe registrarse y ésta no se inscribe en el aire: cada época marca históricamente la reproductibilidad técnica de sus producciones artísticas. Si bien en su contexto inmediato de recepción la obra de Cervantes fue un éxito con múltiples reimpresiones y epígonos –tema que se tratará más adelante- hay que notar, para empezar, que la obra no llega sin cambiar de forma sino que justamente su contenido ha hecho cambiar su forma: la canonización del *Quijote* permitió su universalización. Y su expansión, retroactivamente, posibilita un cambio de su contenido a partir de las múltiples lecturas críticas que abren el texto. Juan Villoro puede tomar esta novela [2]

cómodamente en una biblioteca chilena, siendo él un mexicano, porque la canonización de Cervantes lo puso por delante en los mecanismos del capital editorial. Si como dice Michel Foucault, hay que derribar el mito de que saber y poder están desligados hay que también derribar el mito que detrás de una técnica no hay más que eso, técnica.

Pero suspendidas las cruciales consideraciones socioeconómicas por un segundo, y pensando en que simplemente por forma Villoro se refiere a la “letra” del texto, a sus dispositivos para ordenar un contenido, retornando al primero de los significados de “forma” en tanto distinción entre *fable* y *sujet* ¿Puede decirse que ésta no sea otra que la del año de su publicación? ¿Es verdaderamente una única obra el *Quijote*, o son múltiples los Quijotes propuestos a lo largo del tiempo? El crítico mexicano parecería contradecirse: al proponer esta novela como el ápice de la literatura menciona al texto de Jorge Luis Borges “Pierre Menard autor del Quijote”, afirmando que Pierre Menard escribe un nuevo Quijote; y a la vez al escritor italiano Italo Calvino, quien afirma que un libro nunca deja de decir lo que tiene que decir. Aquí surge una aporía que siembra dudas sobre el texto de Juan Villoro: ¿Sobre qué está trabajando el autor mexicano? ¿Es una obra que nunca termina de decir lo que tiene que decir, como dice el escritor italiano, o es una obra que no cesa de copiarse, de trasladarse? ¿Trabaja Juan Villoro sobre un texto original, sobre el origen de la voz, sobre el *logos* que nunca calla que propone el autor italiano; o sobre el texto trasladado, el *pharmakon* [3] que propone el escritor argentino?

Calvino o Borges. El origen, el retornar constantemente a un principio; o la diseminación, la repetición constante del texto que implica la copia, la falta, la pérdida. El crítico mexicano nos muestra su excusa, su propuesta al comienzo: hacer estética de la recepción, considerar la obra de Cervantes a partir de diferentes instancias de lectura. Al hacerlo, lo que no nos muestra es que acaba operando sobre un “original”, hace remitir los sentidos de la obra hacia un solo punto y si bien proclama la supremacía del cruce de fronteras y del receptor, su lectura sólo logra llevar esto a cabo a medias: la muerte de Alonso Quijano (Villoro, 9), el diagnóstico psiquiátrico del personaje (Villoro, 9) funcionan como instancias que cierran el sentido del Quijote. Si bien se presenta como estética de la recepción, su delito de lectura debería de cambiar de carátula: *close reading* con agravante de coqueteo con Jauss.

Pensemos nuevamente en los presupuestos teóricos mencionados al comienzo de este trabajo: la lectura como una actitud de una videncia imposible, que actúa localmente, olvidando trazas del texto y aplicando una gran porción de presupuestos del crítico hacia el texto, de forma advertida o inadvertida. Retomando el concepto de frontera de Juan Villoro, y una escena “olvidada” por el crítico mexicano en la lectura del *Quijote*, se puede despojar a esta lectura crítica de su ceguera y ver cómo el concepto de frontera se replica y multiplica gracias a un escamoteo fundamental, la muerte del Quijote tratada desde lo textual. Trabajando sobre esta letra, sobre esta *forma*—que ya no es la misma, reconstituida y reorganizada a partir de la lectura de Juan Villoro, repetida y

reformulada- se verá cómo el concepto de frontera puede hacerse más extensivo, más abarcativo y se puede reordenar la “geografía” del texto cervantino más allá de los límites establecidos por el crítico mexicano.

Fronteras

Juan Villoro opera sobre la letra, el suyo es un análisis textual en el cual descubre, a partir de un ejercicio de *close reading*, fronteras de diferentes órdenes que estructuran su análisis de la obra de Cervantes. Él define a la frontera de la siguiente forma:

Las fronteras son formas provisionales de definir la identidad; se es de un sitio en oposición a otro. En un sentido político, la frontera es una advertencia, una línea del peligro. Sólo hay algo más arriesgado que cruzarla en forma ilícita: mantenerse en esa zona de indefinición, ser la indocumentada presa de la patrulla fronteriza. En el plano psicológico, ésta es la condición de los borderliners. El síntoma difícilmente se aplica a don Quijote. Su mente no deja de transgredir límites; pasa del delirio a la sensatez en forma contundente: es un migrante sin tregua, no alguien que vive en borroso estado fronterizo (Villoro, 7)

La frontera es un límite que sirve para dividir e identificar partes antinómicas acerca de un mismo tema. Por ejemplo, el crítico mexicano define a la novela de Cervantes, en sí misma, como una frontera: a partir de ella se constituye la literatura moderna (Villoro, 10). Con este concepto como dominante, busca replicar el movimiento de delimitación, cruces y retroalimentaciones entre ellos hacia dentro del texto, estableciendo diferentes fronteras dentro de la ficción en su análisis textual: entre el marco narrativo y lo narrado; entre la narración, fronteras que se cruzan para generar el relato; entre Sancho Panza y don Quijote, fronteras de la oralidad y la escritura respectivamente; incluso dentro de Don Quijote mismo, como ya se vio.

Teniendo “a mano” el concepto estructurador de la lectura de Villoro, vayamos al análisis que se realiza en el artículo acerca de la muerte de Don Quijote. Sobre esta parte fundamental del libro, apenas al final dice lo siguiente:

Simulacro de simulacros, don Quijote muere para que no vuelva a ser imitado y deja por testamento la segunda y definitiva parte del libro. Cide Hamete Benengeli, que sólo ha existido para esta obra, se expresa al final a través de la pluma que está a punto de colgar para siempre: "Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir". Miguel de Cervantes es quien pone las comillas. (Villoro, 9)

Es justamente en esta escena, apenas mencionada, donde la noción de frontera se disuelve, donde se quiebra y se establece un auténtico *continuum* discursivo. Los límites establecidos por el crítico mexicano no están fijados en las coordenadas que su artículo indican sino más bien desplazados. La geografía de su análisis necesita una reconfiguración.

Para comenzar por la última, la frontera que cruza incesantemente don Quijote entre razón y locura, tiene un detenimiento en la muerte. Y se detiene del lado de Alonso Quijano: “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (Cervantes, 2004: 1103). El migrante tiene tregua, es más, elige tener tregua puesto que según palabras de Sancho Panza “se deja morir sin más” (Cervantes, 1102). La productividad que genera esta locura tiene un detenimiento, que, a su vez, desencadena una violenta espiral hacia fuera del relato.

Este cruce de frontera desplaza los territorios demarcados durante toda la novela. La frontera entre oralidad y escritura que dialogan, simbolizadas según Juan Villoro por las figuras de Sancho Panza y Don Quijote respectivamente, quedan trastocadas. Del lado de la ficción escrita, de las caballerías, quedará el escudero del Caballero de la Triste Figura implorando:

¡Ay! –respondió Sancho llorando-. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años (...) quizás tras alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada (...) Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron (Cervantes, 1102-1103)

Alonso Quijano muere, pero Don Quijote no. No muere, como dice Juan Villoro “para que no vuelva a ser imitado”, porque si bien menciona los males que le causaron los libros de caballería su reproducción ya es inevitable en la figura de quien lo ha acompañado: del lado de la voz, del origen, queda Alonso Quijano, el “original”, el *logos*. Del lado del rechoncho escudero queda la ficción, reproducción con la falla, la copia, el *pharmakon*, la (re)escritura. Y es pues también donde comienza la narración, en los aposentos de Alonso Quijano, donde termina el relato, finalizando el cruce de fronteras que generaba el relato. Pero es aquí también donde se quiebra el marco narrativo. Y también el mundo se vuelve quijotesco.

Juan Villoro menciona la división entre el marco narrativo y la narración, “Su autor se sitúa fuera de la obra, como mero intercesor, y no confunde la realidad con la invención” (Villoro, 4). Esto no deja de ser cierto, pero la narración práctica, justamente, un “ejercicio de disolución” de los que él menciona de esta ficción [4] : prueba cúlmine es que, a la muerte de Alonso Quijano él afirma que si llegaran a conocer al autor de un libro “con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan (...) perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di haber escrito tantos y tan grandes disparates” (Cervantes, 1103-1104).

Este desdibujamiento de la frontera de la narración y el marco narrativo ocurre también entre el libro y la serie social. No sólo porque este mismo trabajo lo prueba –la palabra “quijotesco”, ya naturalizada, debería llevarnos a un ejercicio reflexivo sobre su origen- sino porque también que este movimiento está simbolizado en la narración:

Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, *por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiese entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero* (Cervantes, 1104. El subrayado es mío).

Este desafío lanzado por Cervantes a la historia de la literatura no solo encarna el desplazamiento antes descrito, el de la marca de un continuum discursivo que no diferencia vida de literatura, locura de razón, escritura y oralidad, sino que interpenetra constantemente los órdenes del discurso, buscando reorganizarlos de forma constante y local y no estancada y enquistada. Como dice Maurice Blanchot en *El espacio literario* la obra “se realiza por fuera de sí misma, y según el modelo de las cosas exteriores e incitada por éstas” (Blanchot, 1992: 194). Esta salida afuera del Quijote implica también la copia en dos de sus sentidos, nuevamente, en el *pharmakon*: al afirmar que para él sólo nació don Quijote y al afirmar que ningún otro autor que no fuera Cide Hamete Benengeli le pudiera resucitar, no se hace más que traer a cuento, en su revés, como la luna, la otra cara de esta historia: la copia.

El Quijote seguirá reproduciéndose, seguirá copiándose, comentándose y cambiando su forma y contenido. La condición de posibilidad de la llegada a éste particular trabajo no es otra que esa posibilidad misma de la escritura. Las últimas palabras del Quijote son acerca de la escritura de la segunda parte de sus aventuras, “anudando” en el mismo gesto la frontera del marco narrativo y de lo narrado. La novela culmina con el lecho de muerte y la redacción del testamento, que nuevamente borra toda frontera: Alonso Quijano, antes de morir, pide disculpas por haber dado motivos para que se escriba la segunda parte del *Quijote*. La obra maestra de Cervantes decide representarse a sí misma por fuera de la muerte, instalando su escritura lejos no solo de su autor sino también de su propio personaje. El *Quijote*, y Don Quijote, están más allá de toda disculpa: están presentes, a cada lectura, en el más sincero de los agradecimientos.

Bibliografía

Barthes, Roland. 1976. “La ciencia de la literatura”, “La crítica” y “La lectura”, en *Crítica y verdad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Blanchot, Maurice. 1992. “La obra y la comunicación. 1. Leer. 2. La comunicación” en *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.

Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*, Perú: Real Academia Española.

de Certeau, Michel. 2000. “Leer: una cacería furtiva”, en *La invención de lo cotidiano*, Vol. I, México: Universidad Iberoamericana.

de Man, Paul. 1990. "Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau", en Manuel Asenci (selección y prólogo). *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid: Arco.

Derrida, Jacques. 1975. "La farmacia de Platón" en *La diseminación*, Madrid: Editorial Fundamentos.

Foucault, Michel. 1986. "Segunda conferencia" en *La verdad y las formas jurídicas*, México: Gedisa.

Villoro, Juan. 2007. "El Quijote, una lectura fronteriza" en *De eso se trata, ensayos literarios*, Chile: Universidad Diego Portales. La indicación de páginas en el trabajo corresponde a la edición digital que proveemos.

Notas

[1] Jürgen Habermas se preguntó alguna vez que si existen las "lecturas inocentes", las lecturas culpables ¿cuáles serían?

[2] Habría que pensar también que hoy por hoy es posible fundar al *Quijote* como génesis de la novela moderna porque las lecturas posteriores, que el mismo Juan Villoro nombra, han posibilitado una lectura desde él, retomando las tesis planteadas por Jorge Luis Borges en "Kafka y sus precursores". Cabe también destacar que no ha llegado a las manos del escritor mexicano -como tampoco llega a las nuestras- la obra de Cervantes por sí sola: la canonización implica también la interferencia de un aparato crítico sobre las obras en forma de notas, aclaraciones, glosarios, prefacios, epílogos y estudios previos: dispositivos de lectura que, una vez más, alteran y trasladan la "forma" del libro.

[3] Cabe aquí una pequeña nota al pie explicando el por qué de la locución en griego ático. Jacques Derrida en "La farmacia de Platón", realizando una deconstrucción de la historia de la escritura y su relación con la filosofía occidental, postula que la escritura ha sido siempre considerada un suplemento de la voz, un *pharmakon*, palabra cuya raíz etimológica encarna un doble significado: el remedio y el veneno. La escritura puede subsanar la ausencia de la memoria pero a la vez es su veneno, deteriorándola. La escritura aparece en tanto suplemento cuando se han borrado los orígenes: el padre, la voz, el sol (en la mitología Egipcia que Jacques Derrida analiza) y su iteración es la posibilidad misma de la pérdida de significado, o del establecimiento de un nuevo significado. Si bien es una petición de principio forzar la teoría de la escritura del filósofo francés al texto de Juan Villoro, lo cierto es que la posibilidad técnica, material de la iteración y de la diseminación es posible, cuestión que trata más en profundidad

Jacques Derrida en “Firma, acontecimiento, contexto”, al analizar y deconstruir las conferencias de John Austin para proponer –de forma más acotada- esta ausencia original que existe en la escritura. La diseminación ocurre no sólo cuando la obra repite el error, como la huella que se dirige a la vez hacia el pasado y hacia el futuro, sino también cuando un nuevo contexto constituye un nuevo significado, incluso contrario, al texto mostrado. La pérdida del original es constitutiva de la escritura. Como dice el epígrafe de la película de Gaspar Noé, *Irreversible*, “El tiempo todo lo destruye.”. La escritura, todo lo destruye.

[4] Que de hecho Juan Villoro menciona pero parece olvidar: la segunda parte del libro transcurre en un mundo “ya quijotesco”.