

Versos y reversos: a propósito de la voluntad, la lectura y el *Quijote*

Gabriel Baltodano Román
Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

Se describen y analizan ciertos procedimientos de la escritura cervantina, que ponen en entredicho el relato como discurso. Se muestra que en el *Quijote* aparecen los fundamentos estético-ideológicos que plantean la ambigüedad entre ficción y realidad; entre verosimilitud y fantasía; entre lectura y parodia. La lectura, en el interior de la novela, se convierte en un acto de voluntad de hacer de la ficción una aventura contra lo establecido y lo convencional; no hay un discurso único, sino voces heterogéneas que comparten el saber.

ABSTRACT

A description is provided of certain procedures found in Cervantes writing, which question the story as discourse. It is shown that in *Don Quixote* there are esthetic and ideological foundations which suggest the ambiguity existing between fiction and reality; between verisimilitude and fantasy; between reading and parody. Reading, within the novel, becomes the willingness to convert fiction into an adventure going against cultural conventions; there is not just one line of discourse, but rather a number of heterogeneous voices that share knowledge.

Se trata ni más ni menos que de un reconocimiento de la diferencia entre versos y reversos, entre palabras y hechos; en suma, entre el artificio literario y lo real, que es la vida en sí misma. Pero el artificio literario es el único medio de que dispone un escritor. ¿Cómo, si no, va a transmitir su impresión de la vida? Precisamente desacreditando estos medios, repudiando el aire libresco en que viene envuelto inevitablemente todo libro. Cuando Pascal observó que la verdadera elocuencia se burla de la elocuencia, formuló de manera sucinta el principio que podría tener a Cervantes como ejemplo reciente y extraordinario. Sería La Rochefoucauld quien expresaría de una manera nueva el otro lado de la paradoja: algunas personas nunca habrían amado si no hubieran oído hablar del amor.

Harry Levin

Hartas ocasiones las palabras revolotean con el aire, y así, sin más, mudan de condición, se despojan de añosos ropajes y visten otros atavíos; no con poca sabiduría, ha escrito el poeta del Ecclesiastés: “Nada nuevo hay bajo el sol”. Las prendas hasta ayer olvidadas retornan, reverdecen. Un vocablo célebre, con mayor precisión, un epónimo célebre, *quijotismo*, persiste y cambia; se lo emplea, por igual, para referirse a una suerte de credo, a una actitud pujante y demencial, a una postura filosófica de profundas connotaciones; no importa cuál acepción rija, el sentido del personaje cervantino alcanza a nombrar vastas realidades.

En un libro de reciente aparición (*Where Shall Wisdom Be Found?*, 2004), Harold Bloom se interroga acerca de la gran enseñanza que depara la lectura del *Quijote*; su opinión parte de una idea propuesta por Unamuno: para el español, el quijotismo es la auténtica religión española. ¿Cuál sería no el objeto de culto sino el gran valor ético de esta devoción? La lucha contra la muerte, responde el profesor norteamericano.¹ Mediante dos vías discurre esta revuelta:

1. Para todos los casos, se utiliza la edición española: Harold Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* (México: Taurus, 2005) 82.

la primera, de implicaciones universales, inicia con la apología de la voluntad; la segunda, egoísta pero soberbia, con el retrato.

Antes que Velásquez se plasmara a sí mismo en el eterno momento de la creación reflexiva, Cervantes modela el proceso de la escritura en su novela, y convierte a Don Quijote en un personaje asediado, al principio, por los delirios que provoca la lectura de las caballerías; luego, por el ansia de inmortalidad, por inscribir su nombre en letras que perduren, que venzan al tiempo que todo lo nubla.

Probablemente, el hecho de que el propio Cervantes aparezca en la obra fue comprendido, en la época en que el libro fue publicado, como un intento por envolver al personaje de la ficción en un aura de realidad; si Don Quijote ocupa en el texto igual posición ontológica que su creador, luego el caballero tenía algo de verdad. Con el paso de los siglos, Cervantes se ha tornado mito, habita los mismos jardines que Odiseo; quienes lo hacen tangible, cierto y humano son, paradójicamente, Don Quijote y Sancho. En la pretensión de escapar de esa otra muerte que esconde el olvido, lo reconocemos, nos reconocemos. La laica trascendencia, como la define Bloom,² que Cervantes ahora se halla en los libros y no en otro lugar.

Por otra parte, el esfuerzo sostenido de Don Quijote por ser él mismo se convierte en su bastión contra la muerte; cuando no puede desempeñar ya su papel de caballero y loco, atado de nuevo a la sensatez, agoniza no como héroe sino como Alonso Quijana. Las torturas, los escarnios, ni siquiera la violencia, logran persuadirlo; su sino existe porque él lo ha trazado con astucia y sutileza, la locura del hidalgo ha de interpretarse como la careta de un actor en pos del mejor de los personajes que sobre tinglado alguno haya puesto pie:

Contraria a la locura de Orlando o de Amadís, la locura de Don Quijote es deliberada, autoinfligida, una estrategia poética tradicional. [...] La lucidez aparece continuamente, recordándole

2. Bloom, 83.

que Dulcinea es su Ficción Suprema, trascendiendo un honesto deseo por la campesina Aldonza Lorenzo. Una ficción, en la que crees aunque sepas que es una ficción, sólo puede ser validada mediante la pura voluntad.³

El caballero, a la vez que voluntarioso, se muestra harto beligerante en lo referente a la apología de su invención; el amor hacia Dulcinea define una de las grandes líneas de su carácter, pues en ésta se manifiesta con total claridad la desavenencia con el apócrifo. Llama que aviva la fantasía, la imagen de la amada y el amor por esta ficción han de resistirlo todo; si en la primera parte se los resguarda de los asedios del mundo mediante la premisa del encantamiento; en la segunda, se los defiende ante los agravios de los libros.

Así, de camino a Zaragoza, se hospedan amo y escudero en una venta, y escuchan la conversación de dos hombres, Juan y Jerónimo, que se encuentran en un aposento contiguo; éstos discuten acerca de las virtudes y defectos del *Quijote* apócrifo (II, 59). Jerónimo afirma que no gusta de este libro pues nada ofrece para quien ha leído antes la primera parte; Juan sostiene que le desagrade sobremanera el leer cómo Don Quijote ha perdido irremediamente el amor de Dulcinea. Exaltado, el caballero irrumpe y declara:

Quienquiera que dijere que Don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en Don Quijote puede caber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna.

La ensoñación del amor, el amor por la ensoñación, la quimera pura, brinda aliento al caballero; le permite avanzar a pesar de las

3. Bloom, 88.

inclemencias, del desasosiego y la incredulidad que lo rodea; los disparates se encuentran fuera de él y en los libros escritos por otros. En este punto, ambas vías, retrato y voluntad, se encuentran y vierten su caudal a propósito de un mismo problema: el libro y la fama literaria. La inmortalidad se asocia con estas dos realidades; no obstante, el sendero hacia la trascendencia implica una marcha ardua; tras cada recoveco, se oculta la crueldad. Pocas obras literarias muestran tan inmisericorde maltrato hacia sus protagonistas; la expresión *molido a palos* bien podría considerarse, a la vez que frase cervantina por excelencia, síntesis del resultado de la extensa enumeración de castigos físicos que soportan Sancho y Don Quijote: caídas, golpizas, mamonas, pedradas, pellizcos, alfilerazos, inclementes látigos, humillaciones, ayunos, retenciones, insomnios; el listado no concluye.

A la vez que los personajes padecen los suplicios en pos de la fama y perseveran merced a la voluntad, los libros y lo libresco soportan los más diversos escarnios. Las constantes alusiones a otros libros y las imágenes del libro en tanto objeto o producto pueblan la novela. Ya en el prólogo de la primera parte, ya en el escrutinio de la biblioteca, el libro es problema central.

Ahora bien, aparecen además de las vicisitudes de Cervantes para completar su historia y de la figura textual de Cervantes, el *Quijote* mismo en tanto libro. Ya en la segunda parte, capítulo II, Sancho comenta a Don Quijote que la historia de ambos ha sido impresa y que su conocimiento le ha aterrado, pues en ésta se cuentan cosas ocurridas cuando amo y escudero yacían solos. Más que una nueva mofa contra el narrador ubicuo, el espanto de Sancho ha de ser entendido como un juego de significados; tal grado de vida han alcanzado los personajes que se permiten discutir sobre el volumen que contiene sus historias.

De nuevo, la vida y la literatura se interfieren, borran los límites de sus alcances; la primera parte de la novela, el libro mismo se convierte en tema de la segunda. Aparece incluso, en el tercer capítulo, en boca del bachiller Sansón Carrasco, la noticia sobre las diversas

publicaciones y traducciones realizadas. A tanto llega el asunto que en el texto se enarbola algún comentario sobre el impresor que compuso el volumen. Escribe Riquer al respecto: “Realidad y fantasía, imaginación y certeza, libro, impresor y seres marginados se mezclan tan acertadamente, que ello contribuye de un modo muy eficaz a hacer del *Quijote* un libro singular que alcanza plenamente el mayor objetivo de todo novelista: convencernos de que lo que estamos leyendo es verdad”.⁴

Tras la aventura de la cabeza encantada, por recordar con mayor precisión un caso ilustrativo, Don Quijote decide pasear por la ciudad a pie y bajo el amparo y guía de dos criados de don Antonio Moreno (II, 62). En la andanza da con una imprenta, y como no conocía ninguna y tenía gran interés en éstas, ingresa al local e interroga a los trabajadores sobre sus oficios: componer, corregir, tirar y enmendar. Una vez concluida la revista, discute con un hombre que ha traducido al castellano un libro; éste informa al caballero acerca de su propósito de publicar dos mil ejemplares. Don Quijote no oculta su sorpresa, el tiraje es desmesurado. El traductor responde:

Pues ¿qué? —dijo el autor—. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero que me dé por el privilegio tres maravedís, y aun piensa que me hace merced en dármelos? Yo no imprimo libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.

La actitud del interlocutor de Don Quijote depara una primera revelación: la aparición de un libro supone un esfuerzo mercantil. No se trata de alcanzar fama como autor, lo que se añora es obtener buen dinero por la venta del título. El caballero desea buena suerte al hombre en su afán de medrar y empieza a escrutar algunos de los volúmenes

4. Martín Riquer, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Planeta, 1990) LXV.

que están listos; pronto topa con la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por Avellaneda; ante tal hallazgo, exclama con despecho:

Ya yo tengo noticia de este libro —dijo Don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su San Martín se le llegará como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza de ella, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas.

Este descubrimiento se relaciona con el anterior; Don Quijote ha entendido lo que ocurre en la imprenta, al igual que el traductor, ese vecino de Tordesillas que se apropió de su historia está cegado por el ansia de enriquecerse. En tanto el traductor publica un juguete, *Le bagatele* se titula el volumen, Avellaneda compone una descomunal mentira.

En el episodio donde se narra la “visión” de los infiernos que sufre Altisidora (II, 70), se relata cómo dos diablillos juegan a las patadas con unos tomos-pelotas célebres; tras lacerar un libro nuevo y bien encuadernado,

Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ése». Y el diablo le respondió: «Ésta es la *Segunda parte de la historia de Don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmelo de ahí —respondió el otro diablo— y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos». «¿Tan malo es? —respondió el otro». «Tan malo —replicó el primero—, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerlo peor, no acertara».⁵

5. Se emplea la siguiente edición: Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (México: RAE-Alfaguara, 2004) 1079.

La reacción de Don Quijote ante tal escena no se deja esperar:

Visión debió de ser, sin duda —dijo Don Quijote—, porque no hay otro yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino.⁶

La censura al *Quijote* de Avellaneda proclama el fatal destino del libro: no hay lugar para esta obra en la realidad, ni siquiera en la ficción —los demonios que habitan la fantasía de Altisidora lo desprecian—, su sitio se halla en el pozo de la mentira o en el abismo del olvido. Quizá, al igual que a las novelas de caballerías atesoradas por Alonso Quijana en su biblioteca, le aguarde el fuego, con la diferencia de que el fuego sea eterno y no efímero como el de la hoguera. La infamia cometida por los libros de caballerías consiste en desviarse de los preceptos poéticos propuestos por Aristóteles. La disputa contra Avellaneda tiene por fundamento la existencia de un libro malo entre los malos, como lo afirma el narrador.

El libro se entiende, en la obra cervantina, como un proyecto difícil, a veces de imposible realización. Debe traerse a la memoria el anhelo de Ginés de Pasamontes: escribir un libro que sea como la vida. El libro inconcluso se convierte en símbolo del intento fracasado por resolver las contradicciones entre la vida y el arte; además, enarbola una feroz crítica contra la literatura picaresca —el relato autobiográfico—, pues, si se desea que el texto convenza, no se puede concluir la obra en tanto no acabe la vida del protagonista. Así, en la forja del libro pesa siempre el inminente fracaso; el libro implica

6. Cervantes, 1080.

un proyecto paradójico, al respecto anota Moner: “Al final de este breve recorrido, cabe reconocer que el libro sale bastante mal parado de entre las páginas del *Quijote*. Acosado por sañudos inquisidores, ha de acabar en una hoguera, destrozado a papirotazos o —en el mejor de los casos— sepultado en un pozo seco en espera de hipotéticas resurrecciones”.⁷ Gracias a esto, la única literatura posible ha de ser, justamente, aquella que se burla sin tapujos de la literatura.

La crítica ha insistido en los prodigios que ostenta la obra de Cervantes; entre éstos, el del palimpsesto: texto nacido a la luz de los libros y sus estantes, la novela termina por convertirse en una desconunal biblioteca acerca del libro. El *Quijote*, ha escrito Riley, contiene un tratado acerca de la novela; habría que añadir que incluye también una biblioteca sobre estética y sobre las preocupaciones de su tiempo. Así, la novela de Cervantes es, además, un tratado sobre el arte de comediar, sobre el arte de escribir, incluso, sobre el oficio del impresor. Toda esta serie de alusiones hacia el afuera de la obra subrayan la extraordinaria manera en que el texto nos hace dudar sobre su condición ficcional, a la vez que nos la revela.

El adentro de la novela señala hacia la novela externa a ésta, hacia el libro, hacia las consecuencias de la lectura; establece una poética no del arte de novelar sino del libro, una poética que apunta por igual al autor que al lector, que reflexiona acerca de las limitaciones del narrador, de su papel. La poética de Cervantes es también, de cierta manera, una ética, pues propone virtudes al escritor y equilibrio al depositario de la obra; la influencia del erasmismo depara en el caso del ilustre castellano, sin duda, un arte sorprendentemente tolerante, capaz de hilar la fúnebre conciencia de su tiempo por medio de la risa.

Conviene tener en cuenta que para las mentalidades barroca y cervantina, el mundo, aún cuando experimenta el sismo provocado por la fisura, sigue siendo todavía continuo; bajo el imperio de los

7. Michel Moner, “La problemática del libro en el *Quijote*”, *Anthropos*, 98-99 (1989) 92.

elementos opuestos, diferentes, la realidad se entiende también por medio de la semejanza. La poética de Cervantes propone una literatura de umbral, a medio camino entre la Modernidad y los antiguos, entre la diferencia y las semejanzas de las palabras y las cosas.

La crisis representada bajo el signo de la sonrisa no aparece como máscara que oculta, sino como rostro doble de la realidad, como síntoma de aquello que Bajtín denomina la *alegre relatividad* de todo estado y orden.⁸ El *Quijote*, en tanto literatura carnavalizada, expresa la ambivalencia del mundo, propone el cambio como renovación inevitable y productiva; tras la muerte que todo lo anega, en su reverso, sobre su lomo, la vida.

El juego entre esencias y apariencias se origina en la conformación de una nueva episteme, la moderna; en ésta, el lazo que unía a las cosas y a los signos de las cosas ha sufrido un quebranto irreparable; el sentido y el orden están perdidos. Este imaginario resulta de la impresión general que anega los ánimos de la población peninsular durante este período: se viven tiempos calamitosos; tanto la recesión causada por los altos costos de las labores expansionistas del Imperio en el Nuevo Mundo y en otras regiones, como la inflación provocada por las derogaciones del erario real a causa de la guerra contra los holandeses y otros conflictos bélicos y juros, y las epidemias (1596-1602), la pobreza y la larga enfermedad de Felipe II suscitaron, recuerda Kamen,⁹ una conciencia de crisis.

La imprenta y la literatura de imaginación

La acusación acerca de la falsedad del apócrifo es medular, pues corona las profundas disquisiciones acerca del libro desarrolladas a lo largo de la segunda parte. La novela de Avellaneda debe ser concebida

8. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986) 169-173.

9. Henry Kamen, "El tiempo del trueno. Ocaso del siglo dorado". VV.AA. *Visiones de fin de siglo* (Madrid: Taurus, 1999) 47-64.

como el reverso del texto cervantino, como su *otro*, su doble siniestro, mientras Don Quijote —personaje que deviene persona— habita el mundo, el *Quijote* falso sufre la condena en el infierno que es el revés: verdad y mentira, mentira y verdad, ambas engastadas como caras opuestas de una misma moneda que gira y gira cuan páginas de un enorme libro circular durante el acto de la lectura, acto siempre de movimiento.

Tal motivo no sólo concuerda con la perplejidad laberíntica que caracteriza esta obra y con su infinito juego de reflejos y duplicaciones, sino que coincide con una temática fundamental que despunta sobre las demás, puesto que se constituye en centro y está enraizada en la interpretación barroca de la realidad y su engañosa representación a través del lenguaje. Quizá, ninguna época como ésta tenga tal perspicaz conciencia de la palabra.

El estudio de la palabra, la escritura y la lectura, del libro como suma de este elemento y de las dos actividades que lo esculpen, esclarece el panorama de la obra cervantina. Aún cuando más de un siglo separe la llegada de la imprenta a España (1472) de la publicación del *Quijote*, ambos acontecimientos están estrechamente ligados. La fiebre que despertó el comercio del libro no fue una moda pasajera sino un hito, supuso el surgimiento de una comprensión inédita de la humanidad. La novedad de la lectura escapa a nuestra comprensión moderna, pues como explica Ife,¹⁰ la cultura contemporánea ha perdido de vista la singularidad de la tipografía por el peso de la costumbre, incluso se ha llegado a olvidar que la civilización contemporánea es, justamente, el producto de la innovación tipográfica.

Sin embargo, muy distinta resultaba la situación del hombre ante la imprenta en aquel entonces; quien leía un libro de caballerías como *Amadís* o *Diana*, leía una obra de ficción escrita en prosa y en lengua vernácula, no en verso y en latín, no una obra edificante, ¿edificante?, sino de entretención. La lectura superior era la que tenía por objeto la

10. B.W. Ife, *Lectura y ficción en el siglo de oro. Las razones de la picaresca* (Barcelona: Crítica, 1992) 11.

Santa escritura; se leía pues la palabra de Dios o, en segundo caso, la palabra de los Sabios de la Iglesia, en resumen, la voz de la sensatez. La lectura recreativa se realizaba, por el contrario, a partir de la literatura profana, escrita no por hombres, sino por hombres impúdicos, como argüían muchos de los críticos de la época.

La transformación provocada por la imprenta fue, en sus inicios, más bien modesta, incluso hasta bien asentado ya el período humanista el impacto de los libros se circunscribía a sectores sociales reducidos: especialistas, eruditos y aristócratas; sobre todo, debido a las políticas editoriales que se inspiraban en factores económicos y en las posibilidades de acceso.

La influencia del libro alcanzó niveles extraordinarios durante el Barroco, puesto que las políticas editoriales, otrora conservadoras, variaron en pos de un nuevo sector interesado por obras que depararan algún gustoso pasatiempo. Los libros más leídos después de los litúrgicos y de rezos eran, de acuerdo con Hipólito Escolar,¹¹ los literarios, sobre todo las novelas y comedias; múltiples ediciones de las obras cervantinas, de los primeros textos de Lope, de Quevedo y de Mateo Alemán demuestran el auge experimentado por la lectura de ficción; gustaron *La Celestina*, el *Lazarillo*, las novelas pastoriles de Montemayor y Gil Polo, las novelas de caballerías como *Amadís*, *Tirante el Blanco* y *Palmerines*, las novelas sentimentales como *Cárcel de amor*, las obras históricas y algunos poetas entre quienes figuran Jorge Manrique, Garcilaso y Ercilla. Muchas de las alusiones cervantinas se refieren a estos libros, a su lectura e, interesadamente, a sus peligros.

El desarrollo de un público de lectores no profesionales, es decir, que no leían únicamente para ganarse la vida, sino por deleite personal, supuso un cambio de dirección para el mercado del libro, éste se interesó por la lectura recreativa. Además, el bajo costo del libro, la variada oferta de impresores de obras en castellano y la aparición de

11. Hipólito Escolar Sobrino, *Historia del libro español* (Madrid: Gredos, 1998) 155-156.

colecciones posibilitaron que, como lo explica Escolar,¹² junto a la consulta y el estudio, se consolidara la lectura ociosa. Un dato estadístico proporcionado por Escolar aclara la dimensión del crecimiento: los ejemplares impresos para satisfacer la demanda de los lectores pasaron de veinte a doscientos millones, aproximadamente, entre los siglos xv y xvi.

El aumento de la demanda hizo que se multiplicaran y diversificaran los títulos disponibles; los textos filosóficos y religiosos estaban a disposición del lector laico, esto sin duda perturbó, como es conocido, el pensamiento teológico de la época. La instauración del *Index Librorum* en 1599 da claras muestras acerca de los temores que despertó la circulación masiva de los impresos hacia finales del siglo xvi. Además, la lectura se convirtió en un fin, en un gozoso pasatiempo, apuntábamos; el desocupado lector a quien se dirige Cervantes existió en tanto entidad social.

Tal y como lo señala Ife,¹³ uno de los grandes efectos provocados por la imprenta sobre la lectura recreativa fue la crisis de las categorías literarias. La consolidación de la ficción en prosa durante la era de la imprenta trastocó las categorías literarias vigentes; por ejemplo, lo ordinario para los teóricos del siglo xvi era que la prosa sirviera como medio de expresión para la Historia.

Así, la prosa se asociaba con la crónica y, por tanto, con las relaciones verdaderas acerca de la realidad. Por el contrario, el vehículo de la ficción era la poesía, pues se otorgaba al verso la marca de la artificialidad y con ésta, el carácter de mentira o engaño. El proceso que convirtió a la prosa en medio de la ficción empezó con la prosificación de los poemas épicos y de los romances; éste tuvo lugar gracias a la acción de los impresores. La distinción entre poesía e historia está basada en oposiciones formales (verso / prosa), pero también en las diferencias entre las clases de verdades; esto sin duda se relaciona con la concepción del lenguaje barroco, pues establece

12. Escolar Sobrino, 114.

13. Ife, 15-16.

dos niveles de existencia para la palabra: por un lado, la palabra natural, verdadera, semejante a los objetos del mundo, la prosa; por otro, la palabra convenida, falsa, distante de la realidad, el verso.

Este mismo juego de oposiciones aparece en lo referente a la pareja novela / drama; el drama, aún cuando se parezca más a la vida pues la representa por medio de una *performance* que tiene lugar en un tiempo y en un espacio similares a los del mundo, adquiere, merced a la teatralidad, un alto sentido de artificio y deposita, en el caso del *Quijote*, su ofrenda: da significado de verdad a la prosaica vida del caballero; en la segunda parte, la aventura está reservada para la escena, las grandes hazañas, los líos, los encantamientos, los nigromantes se deslizan hacia el tablado; las infames mentiras de las caballerías parecen abandonar la prosa para instalarse en el teatro.

Las vidas de Sancho y de su amo cobran verosimilitud a tal grado que engañan al lector, debido a los deslizamientos de la verdad entre los medios de expresión y los géneros: verso, prosa, diálogo; caminos perdidos hacia la verdad, pues ésta ya no habita el lenguaje, se desgrana en él a lo largo del *Quijote*. Libro que, como su protagonista, añora cada vez menos la correspondencia entre el lenguaje y el mundo, extraviada en la realidad y en la literatura. Al final se reconoce con tremenda melancolía que la vida no puede ser como el arte; un último arrebato, el engaño del espejo, la búsqueda sin fin de aquello que yace disuelto.

La lectura y la lección cervantina

La lección es magistral: Cervantes todo lo cambia de lugar; la fidelidad robada a la prosa por los autores de caballerías la devuelve con un ardid extraordinario: la toma en préstamo de la escena, en el *Quijote* es más real lo diegético que aquello que simula ser mimético.

Falta aún un trecho. La verosimilitud depositada en la prosa responde no sólo a los sistemáticos deslizamientos de la verdad a través de los géneros, a los *cruces intergenéricos*, sino a una cierta

programación textual. La idea de parodiar a las caballerías proviene de una larga tradición crítica en torno a la lectura de las obras de ficción; la reflexión en torno a los peligros de la lectura y de la ficción es una constante en la época barroca, más que los intelectuales fueron los mismos escritores de ficción quienes se encargaron de comentar semejantes problemas, muchas veces a través de los libros de ficción.

Así, la novela no es únicamente, como propone Bajtín, reflexión sobre la novela, o tratado sobre el arte de novelar como señala Riley: es indagación sobre los géneros, el lenguaje y la realidad como lo demuestran el análisis de los mecanismos de duplicación y el índice de comentarios sobre las otras artes (comedia, música, poesía, carnaval), y disquisición acerca de la ficción y su lectura. El *Quijote* puede ser entendido como el gran relato acerca de los peligros de la lectura de obras de ficción; piénsese en Don Quijote y en la dueña Dolorida, quien ha sido ofendida por la literatura puesto que el libertino Clavijo la seduce con algunas coplas; curiosamente, esta misma mujer desconoce la diferencia entre puesta en escena —las bromas ducales y su pompa y parafernalia— y vida.

El auge de la lectura de entretenimiento despertó profundas dudas por parte de los críticos y comentaristas literarios desde el siglo XVI; estos pensadores proponían que tras la ficción se ocultaban graves amenazas, hubo incluso quien tildó de blasfemos a los escritores de la literatura de imaginación. Por lo general, su repudio se orientó hacia las caballerías; quizás esto se deba, como indica Ife,¹⁴ a su popularidad. Sin embargo, no sólo las bellaquerías de las caballerías sufrieron tal rigor; es más, éste se extendió a las novelas pastoriles y a algunos poemas.

Hubo movimientos de mucho vigor para suprimir la literatura de ficción a través de normativas legales; incluso, la discusión acerca de los riesgos de este arte y su eliminación por el Estado se desarrolló a la luz de precedentes de indudable autoridad, en este caso, se consideró la expulsión de los poetas de la República propuesta por

14. Ife, 17-19.

Platón. Las opiniones de Platón con respecto al arte, lo explica Ife,¹⁵ constituían un punto de partida para los detractores de la ficción durante esta época.

La queja contra la ficción se resume en su falsedad, en el tono banal y profano que la caracteriza. La postura de los críticos de entonces, inspirada por el ataque de Platón contra los poetas, puede resumirse, según Ife,¹⁶ en los siguientes aspectos: la ficción a. da mal ejemplo, b. favorece el disfrute de experiencias ajenas, c. falsifica la realidad y d. socava la autoridad de la verdad.

La influencia del erasmismo en el pensamiento de Cervantes, brillantemente documentada por Bataillon,¹⁷ avivó la crítica a la literatura de entretenimiento en el *Quijote*: es inmoral y mentirosa. Ante las caballerías y ante el apócrifo, el *Quijote* se impone como ideal de verosimilitud, coherencia y decoro; honra así la propuesta erasmista sobre qué debía ser la literatura y cuáles valores habría de propugnar, éstos son la verosimilitud, la verdad psicológica, la ingeniosidad de la composición, la sustancia filosófica y el respeto de la moral.¹⁸ Con todo y esto, ha de quedar claro que la trascendencia cervantina no ha sido definida desde un imaginario religioso sino laico; la fama literaria supone un bien ansiado por los mortales, no un deber ético.

El vínculo entre la realidad y la palabra, entre el mundo real y el ficticio, hace que la ficción se convierta en una preocupación para los críticos de la época, pues ante la lectura son muy diversas las actitudes: habrá quienes no crean en los libros pero también quienes lo crean todo como Don Quijote; estos últimos resultarían perturbados por la literatura. El encanto de la palabra no es sólo un tema poético sino un problema de salud pública.

La locura de las personas y del mundo no se debe exclusivamente al auge propiciado por la imprenta; es más, se hace difícil dictaminar

15. Ife, 24.

16. Ife, 24-35.

17. Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950) 615.

18. Bataillon, 619-622.

qué es consecuencia y qué causa en este largo proceso de trasmutaciones; sino al corte epistémico que forma el bisel barroco que resuelve la continuidad entre antiguos y modernos. En todo caso, la relación leer-creer es la que inquieta no sólo a los comentaristas de la época sino a los literatos; la intersección por medio de la palabra entre el mundo real y el imaginario es lo que preocupa a los intelectuales del Siglo de Oro.

Con la ruptura de la semejanza entre lenguaje y objetos, se asiste a la renovación moderna de la interpretación del mundo; ésta va ligada intrínsecamente a la lectura. Leer y crear suponen actos inseparables antes del auge de la ficción; con la llegada de la literatura de imaginación, con la serie de transformaciones experimentadas en todos los ámbitos de la vida social, inicia el camino, hoy consolidado, hacia la separación de dos clases distintas de creencias en la palabra: la racional y la estética.¹⁹

Ahora bien, aún cuando la comprensión barroca de la realidad distingue en algún grado esta nueva situación, por mucho la no correspondencia entre los libros y la vida no está clara; de nuevo, se adivina una de las fuentes de confusión y engaño, elementos indispensables para pensar en el Barroco.

Para el caso de la obra de Cervantes, no basta con indicar cómo sus personajes sucumben ante las amenazas de la lectura, sean Alonso Quijana o Tomás Rodaja, ni siquiera se completa el cuadro al establecer la manera en que el *Quijote* y el *Licenciado Vidriera* implican una feroz crítica hacia las literaturas; parece que el punto culminante se halla en develar cómo los textos son una apología de la *lectura equilibrada*, de la lectura que cree y no cree en la veracidad de lo leído simultáneamente, de la lectura que se entrega sin reservas al libro pero que mantiene, al mismo tiempo, un escepticismo racional.

Quizá lo más interesante sea cómo este tipo de lectura, que no es sino un modelo por excelencia de la interpretación barroca del mundo, a medio camino entre la identificación y la no identificación de las

19. Ife, 35-36.

palabras con las cosas, está configurado desde el texto mismo a través de un juego que no aparece sólo en el *Quijote* sino en el *Coloquio de los perros* y en el *Licenciado Vidriera*, un juego que se basa, por un lado, en el desarrollo constante de la capacidad persuasiva de la ficción —hacer creer al lector sobre la verdad del escrito— y, por otro, de la autorreflexividad, de la insistencia sobre la construcción del texto —de su falsedad en tanto creación de alguien—. Este rasgo trasciende al *Quijote*, se sugiere como característico de la poética cervantina.

Este doble juego verdad / mentira, mentira / verdad se produce a través del deslizamiento infinito de *las marcas de realidad y ficción* por la totalidad del texto, sean, en algunos pasajes, lo teatral igual a vida, la prosa igual a arte o, por el contrario, novela igual a realidad, puesta en escena igual a ficción. Justamente, este reacomodo de los significados se establece a partir de oposiciones que pierden definición en sus fronteras con cada una de las inversiones que se operan en el texto como producto de la acción de los mecanismos de duplicación.

Al final, el texto se convierte en un recinto de espejos que acaba por confundirlo todo, pues por medio de múltiples artificios ha cobrado vida siendo libro y resulta capaz de transformarse a sí mismo, cual camaleón; es un recinto mágico, irreal pero real. Su hechizo sobre el lector causa asombro, pero más asombroso es el modo en que durante la lectura cambia ante nuestra mirada. La perplejidad y el embrujo son sin duda producto de la obra; el léxico cervantino y cervantista da fe de esta aseveración, palabras como *encantar*, *maravillar* y *embeleazar* abundan en las páginas del *Quijote* y describen, además, aquello que ocurre tanto dentro como fuera del libro.

El efecto de la palabra escrita, como ha explicado Américo Castro,²⁰ merece un lugar privilegiado en la discusión sobre el *Quijote*, pues el texto ha sido elaborado como producto de otros libros: la primera parte se forja a la luz de los volúmenes leídos por Don Quijote;

20. Américo Castro, "La palabra escrita y el *Quijote*", George Haley, ed., *El Quijote de Cervantes* (Madrid: Taurus, 1980) 55-90.

la segunda, a partir del apócrifo. Además, muchos de los personajes de la obra leen o han leído, escriben o están escribiendo; el caso de Ginés de Pasamontes constituye un ejemplo paradigmático, pues su existencia misma se vincula con la creación de un libro.

Las vidas de los personajes están unidas a los libros; las historias escritas, sean caballerescas, pastoriles, romancescas o históricas, se presentan como correlatos de las experiencias de los protagonistas de la obra cervantina. Viene bien, de nuevo, el episodio de la dueña Dolorida, quien debe sus peores ratos a la acción de la lectura y no a los males del mundo. Sentir los libros como realidad viva, animada, comunicada e incitante es, como señala Américo Castro, un fenómeno de la tradición oriental, ligado con la creencia en el ser de la palabra y en su capacidad de transmitir revelaciones. Esta tesis, aunque distinta a la de Ife, descansa en el mismo supuesto: el vínculo entre el lenguaje y el mundo.

El componente árabe de la vida española hizo posible el desarrollo de la noción del libro como fuente de bienes y malestar. De acuerdo con Castro, es característico de la literatura española el interés por destacar los efectos de la lectura en la vida de las personas. Una vez que se comprende esto, se entiende por qué no existe una frontera clara entre el libro y las vivencias de quienes lo leen.

Tanto Castro como Ife coinciden al señalar la atención prestada por el siglo XVI español al influjo de la letra impresa sobre los lectores. Lo escrito posee una vitalidad extraordinaria, capaz de transformar la vida; justamente, por medio de esta acción, es que el libro adquiere su realidad. Tras el intento de Don Quijote por elevar la vida al rango del arte se revela, como anota Avalor-Arce,²¹ la forma paradójica en que la vida acaba por ser una mezcla inextricable de realidad y ficción.

Realidad múltiple, abierta, fecunda; capaz de acoger a lo otro, de disolverse y disolverlo para propiciar realidades distintas, ficciones

21. Juan Bautista Avalor-Arce, "Don Quijote o la vida como obra de arte", George Haley, ed., *El Quijote de Cervantes* (Madrid: Taurus, 1980) 204-234.

verdaderas, vidas falseadas. La heterogeneidad de voces y codificaciones depara una lectura abismal; trama y materia de la trama devienen una sola, junto al delirio de Don Quijote avanza el texto entero. Bajo estas premisas, el quijotismo bien podría definirse como una manera peculiar de leer, la moderna; la que implica entrega y recelo, que nos lanza hacia la verdad de las palabras y nos sugiere escepticismo, conciencia plena acerca de la dimensión en la que transitamos. Los mundos más auténticos los hemos visitado de la mano de los libros; parece aceptable resolver que, tras la tradición que inaugura Cervantes, se sitúe la realidad más prístina, la de la voluntad absoluta que persiste sin abandonar la duda.