Lectores del Quijote : 1605-2005	Titulo
Mojica, Sarah de - Compilador/a o Editor/a; Rincón, Carlos - Compilador/a o Editor/a; Valencia Solanilla, César - Autor/a; Marr, Svetlana - Autor/a; Wolfzettel, Friedrich - Autor/a; Noriega, Teobaldo A. - Autor/a; Castrillón, Carlos A. - Autor/a; Millán de Benavides, Carmen - Autor/a; Neuschäfer, Hans-Jörg - Autor/a; Mojica, Sarah de - Autor/a; Pantin, Beatriz - Autor/a; Rincón, Carlos - Autor/a; Berger, Timo - Autor/a; Trujillo, Patricia - Autor/a; Exner, Isabel - Autor/a;	Autor(es)
Bogotá	Lugar
Pontificia Universidad Javeriana	Editorial/Editor
2005	Fecha
	Colección
Crítica literaria; Cervantes Saavedra, Miguel de; Literatura; Análisis literario;	Temas
Libro	Tipo de documento
"http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/pensar-puj/20180102045956/quijote.pdf"	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
http://biblioteca.clacso.edu.ar

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences

LECTORES
DEL
QUIJOTE
1605-2005

Libro Lectores Quijote.indb 3 24/10/2005 17:25:37

Lectores del Quijote: 1605-2005 / César Valencia Solanilla...[et al]; editores Sarah González de Mojica y Carlos Rincón. – 1a ed. – Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

390 p.: il., retratos; 25 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

1. CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, 1547-1616 – DON QUIJOTE DE LA MANCHA – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 2. DOSTOIEVSKI, FÉDOR MIKHAILOVITCH, 1821-1881 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 3. UNAMUNO Y JUGO, MIGUEL DE, 1864-1936 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 4. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, 1883-1955 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 5. CASTRO, AMÉRICO, 1885-1972 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 6. AUERBACH, ERICH, 1892-1957 – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 7. BORGES, JORGE LUIS, 1899-1986 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 8. MARAVALL CASESNOVES, JOSÉ ANTONIO, 1911-1987 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 9. FUENTES, CARLOS, 1928- - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 10. NABOKOV, VLADIMIR VLADIMIROVICH, 1899-1977 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 11. BLOOM, HAROLD, 1930- - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 12. KUNDERA, MILAN, 1929- - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 13. FOUCAULT, MICHEL, 1926-1984 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 14. LUKÁCS, GEORG, 1885-1971 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN 15. DON QUIJOTE DE LA MANCHA (PERSONAJE FICTICIO) – ENSAYOS. 16. NOVELA ESPAÑOLA – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 17. LITERATURA ESPAÑOLA – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. I. Valencia Solanilla, César, 1948-. II. Marr, Svetlana. III. Wolfzettel, Friedrich, 1941-. IV. Noriega, Teobaldo A., 1944-. V. Castrillón, Carlos Alberto. VI. Millán de Benavides, Carmen Rosa. VII. Neuschäfer, Hans-Jörg. VIII. Pantin, Beatriz. IX. Berger, Timo. X. Trujillo, Patricia. XI. Exner, Isabel. XII. González de Mojica, Sarah, 1943-, Ed. XIII. Rincón, Carlos, Ed.

CDD 863 ed. 21

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca General

ech.
oct. 24/2005

Erich Auerbach

Timo Berger

Harold Bloom

Jorge Luis Borges

Américo Castro

Carlos A. Castrillón

Fiodor Dostoievski

Isabel Exner

Michel Foucault

Carlos Fuentes

Milan Kundera

Georg Lukács

José Antonio Maravall

Svetlana Marr

Carmen Millán de Benavides

Vladimir Nabokov

Hans Jörg Neuschäfer

Teobaldo A. Noriega

Beatriz Pantin

Patricia Trujillo

Miguel de Unamuno

César Valencia Solanilla

Friedrich Wolfzettel

LECTORES DEL QUIJOTE 1605-2005

SARAH DE MOJICA,
CARLOS RINCÓN (EDS.)

Libro Lectores Quijote.indb 5 24/10/2005 17:25:37

Pensar
Instituto de Estudios Sociales y Culturales

Ministerio de Cultura
República de Colombia

Pontificia Universidad JAVERIANA
Bogotá

editorial
Pontificia Universidad JAVERIANA

Reservados todos los derechos
© Ministerio de Cultura, División de Artes.
© Pontificia Universidad Javeriana.
© Sarah de Mojica, Carlos Rincon, Timo Berger, Carlos A. Castrillón, Isabel Exner, Svetlana Marr, Carmen Millán de Benavides, Hans Jörg Neuschäfer, Teobaldo A. Noriega, Beatriz Pantin, Patricia Trujillo, César Valencia Solanilla, Friedrich Wolfzettel.

Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar, 2004
Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Transversal 4 N° 42 - 00 Primer piso
Edificio José Rafael Arboleda, S.J.
Bogotá D.C.

Dirección
Selma Marken Farley
Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Coordinación editorial
Alfredo Duplat Ayala

Corrección de pruebas
Jaqueline Colmenares

Coordinación autoedición
Miguel Fernando Serna Jurado

Autoedición
Lisbet Riveros Vanegas
Mauricio Castro Navarrete

Fotomecánica e impresión
Javegraf

Primera edición noviembre de 2005

ISBN: PENDIENTE

Impreso en Bogotá

Diseño de portada
Julián Zalamea

Contenido

Lecturas y lectores del Quijote 15

César Valencia Solanilla. 37
La psicología quijotesca en Dostoievski
El Quijote de Dostoievski 38
El carácter fantástico de la realidad real 39
El alma "ingenua" del pobre caballero 40
Los mundos degradados 45

Svetlana Marr 53
Addenda. Acerca de cómo "la mentira busca mantenerse a través de la mentira".
Referencias 57

Friedrich Wolfzettel 61
De símbolo nacional a mito literario de la nación. Funciones del Quijote en España entre el romanticismo y la generación de 1898
Referencias 93

Teobaldo A. Noriega 99
El Quijote de Unamuno: Una lectura apasionadamente humana
Referencias 122

Carlos A. Castrillón 127
José Ortega y Gasset: La plenitud del Quijote
Referencias 137

Carmen Millán de Benavides 143
Encariñados con el engendro: Américo Castro y sus lecturas del Quijote
Tres cuartos de siglo leyendo y releyendo el Quijote 144
Lecturas conflictivas 148
España – Europa en un prólogo desde/para el Nuevo Mundo 153
Referencias 159

HANS JÖRG NEUSCHÄFER 165
Sobre el método de Erich Auerbach y Don Quijote
Uno 166
Dos 171
Tres 175
Referencias 180

SARAH DE MOJICA 185
Cinco notas sobre Borges y Cervantes
1. Anotaciones complementarias para una periodización de la relación Borges/Cervantes. 186
2. Textos cervantinos de Borges hasta llegar a las "magias parciales" de la novela. 198
3. Dos intentos de reinterpretación total del Quijote 203
4. Borges, destructor y poeta del Quijote 209
5. La metaficción y la prisión de Menard 214
Referencias 218

BEATRIZ PANTIN 223
El historiador y el exorcista. El Quijote entre utopía y contrautopía según José Antonio Maravall
De títulos desventurados a títulos afortunados 224
De los títulos con y 229
Utopía, programas de utopía, utopía de evasión y contrautopía 233
U-topía 236
Programas de u-topía 238
U-topía de evasión 240
Contra-utopía 241
El historiador [como] exorcista 244
Referencias 249

CARLOS RINCÓN 257
Carlos Fuentes lector del Quijote-Cervantes o la crítica de la lectura
Sobre las precondiciones o el nuevo continente cultural 264
Sobre la mutación de la ficción histórica 266
El iceberg (1): la cuestión de la lectura 270
El iceberg (2): Sobre experiencias culturales juveniles y lecturas formativas ... 273

El iceberg (3): Los estudios sobre don Quijote 276
La punta del iceberg: don Quijote o la crítica de la lectura 280
Referencias 294

TIMO BERGER 301
Vladimir Nabokov, autor del Quijote
A modo de prólogo: la lectura-escritura anacrónica 302
The lectures on don Quijote 304
El supplément subversive 305
Los puntos de partida 309
Elaboración y perlaboración 315
A modo de conclusión 320
Referencias 323

PATRICIA TRUJILLO 327
Una novela canónica: el don Quijote de Harold Bloom
Referencias 339

ISABEL EXNER 343
La invención de la levedad – Milan Kundera prologuista y lector del Quijote
i. Prólogos 344
ii. Inicio y final 346
iii. De lo desconocido – Los ensayos de Kundera acerca de la novela 348
iv. Sobre otro prologuista: Harold Bloom y la búsqueda del Quijote 351
v. Genealogías quijotescas según Bloom y Kundera 354
vi. La levedad del ser y el peso del texto, o del amor y la lectura 361
vii. Lo inesperado 363
Referencias 365

LECTORES Y LECTURAS DEL QUIJOTE 371

…y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.

Don Quijote II, 3

Libro Lectores Quijote.indb 11 24/10/2005 17:25:39

Juan Moreno Tejada por Dibujo de Luis Paret.
Don Quijote y Sancho en la imprenta. [II: 62].
Talla dulce, 142 × 98 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 14 24/10/2005 17:25:40

Lecturas y lectores del *Quijote*

A Catalina, Constanza, Andrea y Magdalena

Libro Lectores Quijote.indb 15 24/10/2005 17:25:40

A.- ¿Por qué: "lectores" del *Quijote*? ¿Por qué podemos suponer que habría hoy un interés en las "lecturas" que se han hecho del *Quijote*?

B.- Así como sólo Alonso Quijano ama más la lectura que don Quijote, sólo Miguel de Cervantes ama más a sus lectores que el "Saavedra" de la novela. La cuestión de la lectura, los lectores y el poder de los libros vertebra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Creo que es una razón más que suficiente para interesarnos por las lecturas y los lectores del *Quijote*.

A.- Pienso que hay otra razón igualmente relevante. Historias como la del hidalgo manchego y su escudero plebeyo crean literalmente a sus lectores. En la medida en que leemos el *Quijote* y en que ha sido leído durante cuatro siglos, somos hechura suya.

B.- Si nos situamos en esa perspectiva tendríamos que la cuestión de las lecturas, en plural, toca con nuestro aquí y nuestro ahora: ¿cómo se puede legitimar hoy una lectura que pretenda hallar qué hay en el *Quijote* que concierna a nuestro presente? Esa nueva lectura del *Quijote* sólo puede justificarse a partir de una reflexión crítica sobre nuestra propia localización, sobre el lugar en donde estamos situados, es decir, del examen crítico que pregunta cuáles son las experiencias y tradiciones que condicionaron en el pasado las concepciones acerca del *Quijote*. Por otra parte pienso que ya están por fuera de discusión una serie de comprobaciones que hoy nos resultan obvias. Por ejemplo, ¿quién puede discutir que los textos literarios no se escriben para ser leídos o que la tarea de los críticos no sea ante todo leer? La impresión, la distribución en el mercado, la lectura, la crítica son elementos que no pueden separarse de una obra. Creo que para cada lector de hoy, el escritor Miguel de Cervantes y la

historia de su hidalgo manchego coincidirían en principio con una interpretación que no es otra que la que se ha constituido en el proceso de recepción y transmisión de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.*

A. – Hace cuarenta años tal vez podía resultar inquietante y novedoso enterarse que toda lectura transforma su objeto y todo texto es una reserva de formas que recibe su significación por parte del lector. Eso quiere decir que el texto cambia con sus lectores, que es descifrado de acuerdo con códigos de percepción y estructuración que no son los del texto, sino los de esos lectores. Eso no lo niego. Pero, ¿no es el interés por las lecturas del *Quijote* el mismo, apenas actualizado, de los investigadores que levantaron durante el siglo pasado en Francia, en Inglaterra, en Alemania, Italia, la Unión Soviética, inventarios de "las estimaciones literarias", "la fortuna literaria", "la fama póstuma", "la influencia" de *Don Quijote*?

B. – Hace ya, precisamente, cuarenta años se dio el paso de la crónica de los juicios literarios sobre el *Quijote* a la historia de las lecturas y la recepción del *Quijote.* Lo marcan libros como el de Werner Brüggemann sobre las imágenes y los ilustradores del *Quijote* a lo largo del tiempo, libro que nunca fue traducido al castellano. Para eso fue necesario conjugar historia, crítica y estética. Al mismo tiempo, se pasó del debate sobre la interpretación al análisis del discurso interpretativo. Se vio entonces que la interpretación es una cosa distinta de las explicaciones que siguen un método particular, y de las descripciones realizadas a partir de un marco de categorías clasificatorias específicas, aunque no las excluya. Dejó así de considerarse a la interpretación un ejercicio de argumentación formal y demostración explícita, para estudiar el discurso interpretativo como relato de una historia. En este

relato, el intérprete es al mismo tiempo protagonista y narrador; su narración incluye los temas de la búsqueda, el descubrimiento, la pérdida y la recuperación del sentido, la denominación y el error, y así sucesivamente. Esa historia adquiere, al ser narrada, la misma coherencia que le da la intriga a un relato. De allí que se asimile a una lectura.

A. – De acuerdo, porque si de interpretaciones y lecturas del *Quijote* se trata, creo que el substrato de todas las propuestas desde el comienzo del siglo XIX hasta los textos de Jorge Luis Borges, lo constituye la interpretación que propuso Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling en los cursos sobre filosofía del arte que dictó en Jena en 1802. Según decía Schelling, el tema del *Quijote* es la lucha de lo real con lo ideal. En la primera parte del *Quijote,* lo ideal tropieza "con el mundo corriente y sus movimientos; en la segunda (el héroe) es víctima de una mistificación, el mundo con el que ahora entra en conflicto, pretende ser él mismo un mundo ideal. Esta mistificación llega hasta lo doloroso y lo grosero, hasta el punto en que lo ideal en la persona del héroe (que se había transformado en locura) desfallece y sucumbe. Sin embargo, en el conjunto de la obra, el ideal se revela claramente triunfante; lo es incluso en esta segunda parte, por el solo hecho de la infamia extrema del partido opuesto". Schelling concluía que el *Quijote* es una novela basada "en un héroe (que si bien imperfecto, y hasta loco) es a la vez de naturaleza muy noble y que revela, siempre que no trata de este único punto (o sea: los libros de caballería), un entendimiento tan superior que, en el fondo, no le puede rebajar ninguno de los ultrajes de los que es objeto". Así, don Quijote resultó convertido definitivamente en un símbolo de humanidad.

B. – Es cierto que Borges, muy románticamente, tiende a identificar muchas veces a don Quijote con Cervantes y eso confirma el predominio por largo tiempo de la interpretación formulada por el romanticismo alemán. Pero, lo que hoy nos interesa es ver cómo se difundió esa interpretación en Europa y América, por qué pudo predominar tanto tiempo, y cómo estuvo acompañada de una visión nacional o nacionalista ya presente en Johann Gottfried Herder. Anthony Close aportó, en 1977 en *The Romantic Approach to "Don Quijote",* los datos esenciales acerca de ese proceso. Hay que tener en cuenta, además, una historia particular. En su propósito de mitificación e instrumentación nacionalista del *Quijote,* la generación española de 1898 se mantuvo tributaria de esa interpretación. Azorín podía decir que el romanticismo alemán descubrió la "verdadera trascendencia de la obra", pero ni él ni sus compañeros de generación conocían los textos básicos. Azorín leyó, eso sí, a un romántico tardío. En 1914 se volvió a traducir al castellano el prólogo de 1837 de Heinrich Heine; y a partir de esa lectura sostiene entonces Azorín que "Enrique Heine ha sido quien primero ha visto y sentido –y, por lo tanto, interpretado– de una manera moderna la obra capital de Cervantes".

A. – Propongo que para estabilizar los códigos de lectura del *Quijote* que entran después a operar, establezcamos una primera coordenada basada en nombres de novelistas. Jean Canevaggio, el hispanista francés autor de una conocida biografía de Cervantes, afirma que "desde Dickens, Flaubert y Dostoievski hasta Joyce, Kafka y García Márquez, se han multiplicado los personajes que merecen llamarse quijotescos, ya no por tomar a don Quijote por modelo, sino, de manera más amplia, por la quimera que vertebra su existencia, por el encuentro a menu-

do brutal de esa quimera con la realidad, por la forma como van buscando, a través de su ilusión, una identidad más bien problemática".

B. – Estaría de acuerdo, salvo que no creo que los personajes quijotescos proporcionen la mejor orientación para trazar esa coordenada. Mi propuesta va por otro lado. En la Cueva de Montesinos se desarrolla el episodio más misterioso del *Quijote*. El sueño que don Quijote cuenta haber soñado allí, se toca con otro sueño soñado en el libro de caballerías *Las sergas de Esplandian*. De esa manera, toda la mitología unida al ciclo de novelas en torno a la figura del Rey Arturo entra a torrentes en el *Quijote*. Pues bien, en 1984 en uno de los relatos de *The Tidewater Tales* que comienza en la Cueva de Montesinos, John Barth introdujo a don Quijote como personaje. Barth no se había referido al *Quijote* en sus manifiestos del posmodernismo. Sin embargo, en la conferencia que dictó en Málaga por esas fechas habló sobre lo que llamó *The Spanish Connection* en su trayectoria. En esta conexión incluyó entre otros a García Márquez, Borges y a Pedro Salinas quien fue su profesor. Lo más interesante es que esa *Spanish Connection* comenzó para él "con el inventor de la ficción posmoderna: el autor de la segunda parte de *Don Quijote*". Esa segunda parte está poblada por lectores de la primera parte, y a partir del capítulo LIX hasta por las noticias de un falso Quijote y de un caballero, don Álvaro Tarfe, que lo encontró tomándolo por el verdadero. La increíble capacidad técnica de Cervantes como narrador consigue que la ficción se potencie, se reduplique y multiplique; que se convierta, en fin, en ficción dentro de la ficción y sobre la ficción. Antes, otros novelistas norteamericanos posmodernos como Thomas Pynchon y Robert Coover ya habían escrito homenajes a Cervantes.

A. – Yo pienso que con esas posiciones de Barth converge la actitud de Milan Kundera. En calidad de ensayista, Kundera sitúa al *Quijote* como aquél texto que dio nacimiento a la novela moderna. La novela de Cervantes marca para él, junto con la publicación de *Le discours de la méthode,* el nacimiento de la época moderna. El problema es que no se entendió así. La concentración exclusiva en el "je pense" de Descartes, explicaría las limitaciones y los desvaríos capitales del pensamiento moderno. Por otra parte, Kundera como novelista se sitúa del lado del *Quijote:* "No me siento ligado a nada, salvo a la desprestigiada herencia de Cervantes". Del lado del *Quijote* quiere decir que está junto a García Márquez, Carlos Fuentes, Salman Rushdie o Günter Grass. Por la calidad de la invención que hay en sus novelas, por sus actitudes ante la plausibilidad y la verosimilitud, su arte de narrar los emparienta con el *Quijote,* tan alejado de la novela del siglo XIX.

B. – Esa cercanía ya la señaló Giangiacomo Feltrinelli, un editor muy alerta, cuando presentó *Cien años de soledad* como "el nuevo *Quijote* de la literatura en lengua española".

A. – Resumamos. Necesitamos entonces, dos precisiones para establecer esa coordenada. La primera, no referirse a "personajes quijotescos" sino más bien a las reflexiones sobre el *Quijote*, y a un arte de novelar en sus huellas. La segunda, distinguir entre novelistas de esa tradición, y los escritores realistas del siglo XIX. Para establecer parámetros de lectura, la primera coordenada sería entonces la línea Dostoievski–Kundera.

B. – Creo que sí. Pienso que nos permite situar las convicciones expresadas como dudas por Virginia Woolf, cuando a comienzos del siglo pasado, se pregunta: "¿Hasta qué punto sobreinterpretamos, malinterpretamos, leemos en *Don Quijote* un

sentido elaborado por nuestra propia experiencia, como un adulto dando un cierto sentido a un cuento para niños?". A Thomas Mann navegando hacia el exilio y también aquellas lecturas tan obcecadas como la de Vladimir Nabokov, o tan brillantes como la de Fuentes, con su problematización de la autoridad de la ficción y sus análisis de la diversidad y complejidad de las relaciones entre el texto del *Quijote* y el lector.

A. – ¿Y, cómo situaríamos en relación con esta coordenada a Gustave Flaubert? Sabemos que Flaubert sabía desde muy niño, inclusive antes de aprender a leer, que el *Quijote* existía. El *Quijote* es la novela que siempre volvió a leer y a releer a lo largo de toda su vida, y en eso se parece a William Faulkner quien la leía una vez cada año. Con la historia de Madame Bovary, apasionada lectora de novelas románticas, Flaubert escribió su *Quijote*. Ema Bovary es un personaje femenino quijotesco en el siglo burgués, entregado a los poderes de la ilusión.

B. – El romanticismo era para Flaubert, eso observaba Werner Krauss, la vivencia de una huida. El repentino ingreso del hidalgo, convertido en don Quijote, en la extinta forma de vida militante de la caballería andante, también lo es. La relación quijotismo-bovarismo es un tema de seminarios universitarios desde los años veinte.

A. – Dostoievski figura en esta línea como punto de arranque de las interpretaciones psicológicas y existenciales. Es él quien escribe en 1876: "No hay nada en el mundo más profundo y poderoso que esta obra. Es la última y la más grande de las voces del pensamiento humano, es la ironía más amarga que jamás haya expresado un hombre, y si el mundo se acabase y a la gente se le preguntara allí, en cualquier parte, 'Bueno, ¿llegaron ustedes a entender su vida sobre la tierra, y si la entendieron,

qué conclusiones sacaron? ', alguien podría señalar al *Quijote* y responder: 'Esta es mi conclusión sobre la vida. ¿Pueden juzgarme a través de ella?'"

B. – Claro que sí se trata de definir los marcos generales dentro de los que se sitúan los códigos que se han utilizado para leer el *Quijote*, hay también otra línea: la de los teóricos y estudiosos que definen esos códigos en forma conceptual. Un buen ejemplo es el de Lionell Trilling cuando sostiene en *The Liberal Imagination:* "Puede decirse que toda ficción en prosa es una variación del tema de *Don Quijote*".

A. – Bueno, esa línea de teóricos y estudiosos de la literatura, la historia y la estética podría tener quizás como referencias a Georg Lukács y a Michel Foucault.

B. – Es una buena propuesta. Pero, ¿ha notado que en esa línea, el análisis y la exégesis del *Quijote* resulta, en buena parte del siglo xx, una especialidad de algún modo "alemana"?

A. – No tiene nada de extraño, pues el primer seminario de hispanística se estableció en Halle en 1843. Después de dos generaciones de especialistas alemanes se formó Morel Facio. Con este hispanista francés se formó en Bordeaux Ramón Menéndez Pidal. Sus trabajos son los primeros en alcanzar los estándares de las universidades alemanas y francesas.

B. – Yo no me remonto tan lejos. No nos reduzcamos exclusivamente a la filología. En 1905 James Fitzmann-Kelly escribía orgullosamente: "Inglaterra fue el primer país extranjero que mencionó el *Quijote,* el primero que tradujo el libro, el primer país que lo presentó decentemente ataviado en su idioma original, el primero que señaló el lugar de nacimiento de su autor, el primero que dio a luz una biografía suya, el primero que publicó un comentario al *Quijote* y el primero que imprimió una

edición critica del texto". En los años veinte del siglo pasado ese panorama cambió. Pues hay que tener en cuenta ante todo, me parece, los nombres de alemanes y austriacos emigrados de la Alemania nacional-socialista que trabajaron en universidades norteamericanas. Esa fue la situación de Erich Auerbach y Leo Spitzer. Está también otro conocedor del *Quijote*, Helmut Hatzfeld. Y después de la Segunda guerra, el último gran romanista alemán que quedaba era Werner Krauss, quien inició su carrera de docente e investigador al lado de Auerbach en Marburgo, perteneció a la resistencia anti-fascista y después de la guerra concluyó su carrera en Berlín. Cuando apareció en 1966 su libro sobre Cervantes se publicaron unas ochenta o más reseñas y noticias, y por causa del gobierno de Francisco Franco no fue posible su publicación en España.

A. – Antes de la guerra Georg Lukács y José Ortega y Gasset estuvieron también en Alemania. Ortega asistió en 1911, en Marburgo, a los cursos del filósofo neokantiano Hermann Cohen, quien trabajaba entonces en su tratado de estética. De regreso a España, publicó sus *Meditaciones del Quijote* en 1914. Ortega tomó de Cohen elementos esenciales en cuanto a la significación de los géneros, para la comprensión estético–literaria de la novela; además, también tomó de él sus tesis sobre las diferencias entre la novela y la épica. Se ha demostrado que el préstamo de Ortega es un calco. Hace una traducción directa de las formulaciones de Cohen del alemán al castellano. Por lo demás, en el año de la muerte de Ortega, Federico Sánchez señaló que la fórmula "yo soy yo y mi circunstancia" la tomó Ortega del libro de Richard Avenarius, un filósofo que había trabajado en Leipzig, de su libro *Kritik der reinen Erfahrung. Der menschlichen Weltbegriff*.

B. – En todo caso, con las *Meditaciones* de Ortega, España comenzó a salir de los enredos ideológicos y las instrumentaciones del *Quijote* como mito, para afrontar por fin el hecho de que el *Quijote* es una novela, aunque no consigue historizarla.

A. – En cuanto a Lukács, su teoría filosófico-histórica de la novela, en cuyo centro está el *Quijote*, es hija declarada de los años que pasó en Heidelberg. Es curioso lo que pasa en París en los años de 1960. La sociología de la novela de Lucien Goldmann, y los trabajos psicoanalíticos de Marthe Robert sobre lo viejo y lo nuevo desde *Don Quijote* hasta Kafka, viven abierta o subterráneamente de ese libro de Lukács, que entonces descubren.

B. – En la línea de los teóricos hay que incluir un aporte decisivo y un nombre que no puede pasarse por alto. Se trata de un joven que entre 1917 y 1922 es, entre otras cosas, agitador de la revolución social, profesor de historia del arte, comandante de un tanque blindado, jefe de redacción de la revista *Poetika,* comisario del ejército rojo, miembro de la *Opajaz* (Sociedad para la investigación del lenguaje poético) de San Petersburgo y del soviet de esa ciudad. Me refiero a Viktor Sklovski, quien fue leído por romanistas alemanes como Krauss, pero no conocido entre los hispanistas ni los cervantistas de otros lares. Cuando Sklovski escribió en 1921 *Cómo está hecho el Quijote,* le interesaban dos cosas. En primer lugar, su problema era cómo se hace la literatura y en particular esta novela. Le interesaba saber cómo, a través de un proceso de selección y combinación, orientado de acuerdo con un determinado repertorio de procedimientos artísticos, se produce un texto de un tipo muy particular. Pues según él, el texto de la novela como construcción, rebasa la suma de los procedimientos que lo constituyen y, por autorreflexión, es también un retrato de su encadenamiento intraliterario. En

segundo lugar, a Sklovski le interesaban únicamente textos con un alto grado de innovación; de allí su teoría de la parodia. Sklovski considera que la relación de *Don Quijote* o *Tristam Shandy* con el *corpus* de los textos preexistentes es un elemento clave del concepto de estética de la producción al que deben su existencia. Es lo que les permite reemplazar modos de constitución de formas y de sentido desgastados. En ese señalamiento coinciden especialistas en Sklovski como Peter Steiner y Jan Levchenko. Entre los elementos que Sklovski destaca de paso en el *Quijote* están además de su carácter de novela–enciclopedia, los vínculos con tradiciones narrativas orientales como la de *Las mil y una noches*. En ellas una historia se desprende de la otra y al mismo tiempo un episodio puede reemplazarse sin problemas por otro. También destaca que en la segunda parte "una figura de la novela se siente como real, pero sigue siendo al mismo tiempo una figura de novela".

A. – Si nos preguntamos cómo está hecho, *Cómo está hecho el Quijote*, encontramos las estrategias analíticas del formalismo ruso en una forma prístina. Sklovski estudia los célebres discursos de don Quijote sobre la Edad de oro, sobre las Armas y las letras, y los demás que aparecen en el libro. De esa manera va directamente a aquellas partes del texto donde están más concentradas la imitación y la parodia de formas particulares de novela.

B. – Las preocupaciones teórico-literarias de Sklovski difieren por completo de las que imperan en España, inclusive en el caso de Ortega, Américo Castro y Manuel Azaña quienes fueron las figuras dominantes dentro de la discusión sobre el *Quijote* en los años veinte y treinta.

A. – Entre esas posiciones pienso que hoy es indispensable destacar el ensayo de Azaña titulado *Cervantes y la invención del Quijote*. Es uno de los más notables sobre el tema, escritos en el siglo xx. Es más que merecido el homenaje que le rindió en 2005 la Asociación de Libreros de Lance de Madrid publicando una edición facsimilar. Azaña aborda la relación entre novela e historia en términos de transposición y poder de la imaginación, como base para la creación mítico-literaria. En un pasaje que me parece clave, sostiene: "Será una extravagancia de mi carácter, que tiene algo de selvático; pero en Cervantes lo que me importa exclusivamente es el escritor; no digo el prosista, el estilista, ni siquiera el inventor de novelas; sino la operación del talento que, mediante la materia literaria, y con sus signos, implanta ante mis ojos unas formas de vida no expresadas antes por nadie". La perspectiva de Azaña fue durante largo tiempo una herencia muchísimo más hispanoamericana que española.

B. – Redondeando estas ideas, digamos entonces, que una segunda coordenada va desde Lukács hasta Foucault, y que no se deben dejar de tomar en cuenta contribuciones inaugurales, como las del formalista ruso Viktor Sklovski y de Manuel Azaña, presidente de la Segunda República española muerto en el exilio.

A. – Mientras que otras visiones muy unilaterales resultan trasunto simple de preocupaciones limitadas de su respectivo momento. Eso sucede con el Cervantes homosexual de Rosa Rossi; el cripto-judío y profeta de Israel según el esoterismo de Dominique Aubier; el *Quijote* como réplica resentida de la novela picaresca *Guzmán de Alfarache* de acuerdo con la tesis de Américo Castro; el tratado teológico y parodia de la *Biblia* de Marthe Robert, que es convertido por Raúl Porras Barrenechea en "una sátira benévola del conquistador de ínsulas o Indias".

Libro Lectores Quijote.indb 27 24/10/2005 17:25:42

B. – Hablando de lecturas del *Quijote*, ¿no sería el momento de revisar también la historia reciente del cervantismo y sus aventuras?

A – Yo, a los cervantistas por el estilo de Astrana Marín siempre les estoy agradecido. Desde cuando vuelvo, de memoria, al comienzo del *Quijote*, a ese "lugar de cuyo nombre no quiero acordarme". El verbo querer habría funcionado en tiempos de Cervantes como un verbo auxiliar. De manera que "no quiero acordarme" significaba sencillamente "no me acuerdo".

B. – No estaba pensando en detalles como ese, sino más bien, en toda la tinta que ha corrido sobre la demencia de don Quijote, incluidos libros recientes como *Cordura y locura en Cervantes*, verbi gratia, del psicoanalista español Carlos Castilla del Pino. Cuando antes de que Cervantes escribiera el *Quijote*, fue el propio Huarte de San Juan quien distinguió dos clases de locura, según afectaran la parte imaginativa o la parte estimativa del cerebro. El entendimiento de don Quijote es absolutamente cuerdo; es la parte imaginativa la que se encuentra afectada. Es así de sencillo: don Quijote sólo quiere ser Amadís. Por eso, por ejemplo, no requiere haber visto a Dulcinea en su vida anterior, ni en los catorce o dieciséis meses de los años 1613 y 1614 que narra el *Quijote*. Le basta con ser "enamorado de oídas".

A. – Lo que a mi más me impresiona cuando reviso la *Suma Cervantina*, el volumen sobre el estado de las investigaciones publicado por Avalle-Arce y Riley en Londres en 1970, es la cantidad de cosas que pueden caer en saco roto. Lo mismo para asuntos que tienen que ver con el *Quijote,* que con temas relacionados con Cervantes; le doy sólo un par de ilustraciones. Henry Thomas probó en 1920 que en los dieciocho años que precedieron a la impresión de la novela de Cervantes, apenas se

editaron tres nuevos libros de caballerías. Por lo tanto, las novelas de caballería se habían dejado de escribir y de leer. Desde 1975 Stelio Cro, con ayuda de los resultados investigativos de Astrana Marín, se refirió ya a la gran familiaridad de Cervantes "con las cosas de Indias". Cervantes no sólo fue vecino de Sevilla, la capital de las Indias, sino que sus parientes Francisco Pizarro y Juan de Orellana eran hijos de Fernando de Orellana, regidor de Trujillo por los mismos años en que apareció su novela. Y hoy se descubre con asombro el agotamiento del género caballeresco antes del *Quijote.* O el conocimiento que tenía Cervantes de "las Indias" y del Nuevo Mundo", a los que menciona o alude quince o más veces en el *Quijote,* se convierte en otro motivo de sorpresa.

B. – A mí lo que me preocupa del cervantismo es otra cosa. En los años noventa, casi un centenar de especialistas trabajaron para fijar, en la medida de lo posible, el texto de *Don Quijote*. Junto a esto, intentaron proponer una imagen "contemporánea" de Cervantes y de su novela. Con un curioso resultado, pues, según palabras de Anthony Close: "Este nuevo Cervantes –más digno de la España del siglo xx– es algo así como un Montaigne español: un novelista profundamente escéptico y reflexivo, quien nutrido por las ideologías más innovadoras de su siglo, y en medio de un clima de opinión reaccionaria, ha llevado a cabo una revisión radical del programa del yo, disimulando su mensaje por medio de un arte cargado de elocuentes apartes y de segundas intenciones".

A. – Digamos que no parece una caracterización muy afortunada. Resulta más bien "algo así como" una colcha de retazos. Ni siquiera me consuela pensar que el moralista de los *Essais* es "algo así como" un Cervantes francés, con lo que resultaría

por fin alguien "más digno del mundo del siglo XXI". Para no decir nada de esa otra joya, hablar de las "ideologías" del siglo XVI como el joven Américo Castro. ¡Pobre Erasmus!

B. – El positivismo de los cervantistas suele resistirse a pensar que el *Quijote* es una ficción. El discurso ficticio del *Quijote,* que para existir requirió de la escritura, la imprenta y la lectura personal reflexiva, consigue por fin poner entre paréntesis la cuestión de la verdad. Es un novelista de hoy, Carlos Fuentes, quien ha destacado como decisivo en el *Quijote* ese logro: con la novela de Cervantes lo ficticio pone en cuestión la pretensión de la verdad absoluta.

A. – Resumo entonces. De Dostoievski a Kundera, y de Lukács a Foucault y sus consecuencias. Esas parecen ser las coordenadas de lectura del *Quijote* que llegan hasta este siglo. ¿De acuerdo?

B. – Sí, pero destacando, eso sí, que en muchos puntos los novelistas acaban por resultar más discretos, como se decía en tiempos de Cervantes. Tengo por eso que traer a cuento un párrafo de un artículo de *La Vanguardia* de Barcelona, que Andrés Trapiello publicó a finales de 2001: "Quien está habituado a transitar la obra y la vida de Cervantes sabe muy bien que todo en ambas parece articulado con la bisagra de las conjeturas, ya que nadie está seguro de nada en ellas, el adverbio quizá es la palabra más frecuente en los estudios cervantinos y cada frase parece haberse escrito desde la verosimilitud o los tiempos condicionales, ante la imposibilidad de hacerlo no ya desde la verdad, sino ni siquiera desde la realidad".

A. – La relación que pueden llegar a entablar los novelistas con el *Quijote* es quizá lo decisivo. García Márquez sostenía en una entrevista realizada al poco tiempo de publicar *Cien años de*

soledad, con la imagen de Hemingway del novelista como boxeador, que otra clase de combates pugilísticos no valen la pena. ¿Qué calidad de contendor enfrenta el que sube al *ring* con *Don Quijote?* En el *Viaje del Parnaso*, de 1613, Cervantes decía de sí mismo: "yo soy aquel que en la invención excede/a muchos", y en uno de sus prólogos "pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas no por lo que escribe, sino por lo ha dejado de escribir", "teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del Universo todo".

B.- Con lo que llegamos a las novelas como "lecturas" de *Don Quijote*, el aspecto central de "la desprestigiada herencia de Cervantes" de que habla Kundera.

A.- Si de desprestigio se trata, el que intentó imponer Félix Lope de Vega y Carpio no podía ser mayor. Su dictamen fue terminante: "No hay nadie tan necio que alabe el *Quijote"*. Eso parecen habérselo creído durante siglos los novelistas españoles. Ni siquiera en Galdós hay una línea de elogio, ni una mención, del *Quijote*.

B.- Pero no se lo creyeron los novelistas de *Robinson Crusoe, Tom Jones, Tristam Shandy, Jacques le Fataliste* y M*oby-Dick*. Como tampoco Jean Paul, Flaubert ni Dostoievski.

A.- Es decir, novelistas ingleses, franceses, alemanes, norteamericanos y rusos. Pero en lengua castellana hay que esperar más de tres siglos para que narradores como Carpentier, Borges y García Márquez, los reconozca Fuentes con razón como "hijos de Don Quijote". Creo que es algo que sabemos todos, ¿no le parece?

B. – Y, ¿cómo entonces podríamos estructurar un libro sobre las lecturas y los lectores del *Quijote*?

A. – Pongamos en el pórtico a Dostoievski. Tal vez lo podría acompañar Turgeniev, por aquello del texto en que compara a don Quijote con Hamlet. Después, de lo que hay que preocuparse es que si no pueden estar todos los que son, sean todos los que estén.

B. – En una primera sección hay que revisar obligatoriamente las lecturas de la generación española de 1898 y sus sucesores hasta la época de la República, con alternativas internacionales como la que representa Sklovski, y obviamente, Lukács.

A. – De la segunda sección tendrían que formar parte críticos y teóricos de la literatura tan ampliamente discutidos hoy como Auerbach. Y yo incluiría también lecturas de historiadores o economistas como José Antonio Maravall. Obviamente, Borges tiene en ella un puesto privilegiado, porque está en el umbral del cambio de paradigmas teóricos que posibilitan las lecturas posteriores del *Quijote*. En la tercera sección, después de Foucault y de Fuentes, hay que cumplir la ingrata tarea de los antologistas quienes a veces nos vemos obligados a proceder contra la propia voluntad: escoger lo que consideremos más representativo o innovador y atento a lo que puede ser y puede llegar a ser *Don Quijote*.

Libro Lectores Quijote.indb 33 24/10/2005 17:25:42

Juan Moreno Tejada por dibujo de Luis Paret (?). *Fin de la aventura de Clavileño, que explota con don Quijote y Sancho* [II: 41].
Talla dulce, 136 × 97 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 36 24/10/2005 17:25:43

César Valencia Solanilla

La psicología quijotesca en Dostoievski

A la memoria de Roberto Vélez Correa, otro Quijote

Libro Lectores Quijote.indb 37 24/10/2005 17:25:43

El *Quijote* de Dostoievski

Es criterio aceptado que el *Quijote* es una de las obras que más ha influido en el desarrollo de las letras de Occidente. El comienzo mismo de la novela como género predominante en la modernidad remite a la aparición de esta célebre creación de Cervantes y en el lenguaje corriente, desde el siglo xix, lo quijotesco es sinónimo de lo fantástico, lo disparatado, lo ilusorio, lo ideal, lo quimérico; de tal forma, que el maravilloso personaje habita en el imaginario de la humanidad como un referente cultural "universal". Resulta posible afirmar en este sentido, que el *Quijote* es uno de los libros más difundidos de la historia, como los grandes libros sagrados de las religiones mayores. Por lo tanto, que es también uno de los libros más leídos, al menos entre los escritores de todas las latitudes, ya que representa una referencia indispensable para la concepción misma del arte literario.

En la literatura rusa del siglo xix, Fiodor Mijaílovich Dostoievski (1821-1881) fue uno de los escritores que más abiertamente expresaron su admiración y reconocimiento por esta obra de Cervantes. Su presencia se hace visible en la concepción y escritura de la novela *El idiota* (1866); y mucho tiempo después en la colección de ensayos, comentarios, artículos periodísticos y memorias que integran el *Diario de un escritor* (1872-1881), editada en volumen en 1905. Para estas aproximaciones críticas, se propone examinar primero lo que para Dostoievski representaba el sentido de realidad en la creación artística –conforme su propia experiencia como creador de novelas y a la vez lector entusiasta de *Don Quijote*-, y luego estudiar en detalle lo que puede llamarse la psicología quijotesca en Dostoievski, que se revela

Libro Lectores Quijote.indb 38 24/10/2005 17:25:43

ampliamente en la concepción del príncipe Liov Nikoláyevich Mischkin, el personaje protagónico de *El idiota*.

El carácter fantástico de la realidad real

De una clara inspiración romántica en sus concepciones filosóficas, Dostoievski siempre aspiró a crear un mundo propio a través del arte, no el de la quimera de una realidad imposible, sino algo que se pareciera a la cotidianidad. En ella, afirmaba, está representado lo fantástico, en la medida en que el hombre consiga indagar a fondo en lo inédito, en el carácter desconocido y oculto de las cosas. Lo que un auténtico artista hace, en la perspectiva de Dostoievski, es hacer creer en la ilusión de que lo que él inventa está fuera de la realidad, pero al mismo tiempo mostrar que aquello que parece fantástico no es sino una forma, un tanto más compleja, de ser de la realidad. Esta concepción, que como veremos está entroncada con el ideal quijotesco del arte y de la vida, representa uno de los puntos esenciales de la poética del novelista ruso: el sentido de "realidad" en la creación literaria.

En sus novelas, Dostoievski expresa sus ideas sobre la manera como la literatura puede revelar con mayor "verdad" aquello que aparentemente es "mentira", porque lo más característico de la realidad es lo excéntrico o lo fantástico. En una carta que le dirige a Nikolái Nikoláievich el 10 de marzo de 1869, en defensa de las críticas que le han hecho por la reciente publicación de *El idiota*, lo dice sin reticencias: "[…] Yo tengo mis ideas propias sobre la creación en arte; y aquello que los demás califican de casi fantástico y excéntrico constituye para mí muchas veces lo más característico de la realidad". De modo que los personajes

de Dostoievski, aunque aparezcan como marginales, terribles, fuera de lo real y deban soportar situaciones excepcionales, casi increíbles, son personajes realistas pues están concebidos, en gran parte, desde esta especie de estética de la excentricidad. Esto quiere decir, desde la vivencia de lo extraordinario como ordinario en su manera de encarar el mundo y relacionarse con los otros, a partir de un mundo interior complejo, pero que los hace, por ello mismo, más reales y creíbles que los seres que habitan el mundo histórico. Resulta válido, en particular, para sus personajes más característicos, como Raskólnikov en *Crimen y castigo* (1866), Iván, Dimitri y Smérdiakov en *Los hermanos Karamásov* (1880), Stavroguin en *Los endemoniados* (1870) y sobre todo Mischkin de *El idiota* (1866), quien es una especie de don Quijote ruso del siglo xix.

Este sentido de "realidad" no es, desde luego, una invención del gran novelista ruso, ya que corresponde a la esencia moderna del arte literario, que hace de la imaginación la reina de las facultades y así inventa realidades, pero confiriéndoles una fuerza expresiva tal, que puedan no sólo revelar sino hacer significativa la propia realidad. Deja entonces de resultar paradójico que quien fuera llamado en su tiempo el creador de la "novela social" por Vissarión Grigorievich Bielinski, y considerado siempre uno de los mayores exponentes del realismo ruso –con Nicolai Gogol y León Tolstoi–, tenga unas concepciones estéticas tan singulares, al conferirle a la realidad-real un carácter fantástico.

El alma "ingenua" del pobre caballero

La novela que a nuestro juicio encarna de una manera más vehemente lo que pudiéramos llamar psicología quijotesca en

Dostoievski es *El idiota*, una de sus más extensas novelas, escrita en uno de los momentos más difíciles de su atormentada vida, signada siempre por las afugias económicas. En una carta fechada en Ginebra el 13 de enero de 1868 a su sobrina Sofía Aleksándrovna Ivánov-Jmírov, a quien anuncia que va a dedicar su próxima novela, de la que ya tiene escrita la primera parte, y en donde le explica, además, sus planes e ideas para la escritura de esta obra, el autor expresa entusiasmado: "[…] Sólo quería decir que de cuantas figuras bellas hay en la literatura cristiana la de don Quijote se me antoja la más perfecta. Pero don Quijote solo es bello por ser al mismo tiempo ridículo […] El lector experimenta piedad y simpatía para el hombre bueno burlado e inconsciente de su bondad" (Dostoievski 1058).

La belleza, en este sentido, es sinónimo de bondad, atributo e ideal del hombre, que en *El idiota* lleva, quizás por vez primera, a la expresión más acabada desde la perspectiva de la psicología quijotesca. El príncipe Mischkin encarna la bondad y la belleza espiritual de los hombres en la medida en que es ridículo, en que es "idiota", en que se parece a don Quijote. Su búsqueda es abstracta, ideal, por cuanto sus acciones y convicciones no parten de un conocimiento ni de una percepción más o menos apropiada de la realidad, sino de su representación imaginaria a través del bien. Podemos constatar no sólo la búsqueda ideal del héroe en su actitud pasiva respecto del mundo que lo rodea, sino que el personaje de Cervantes se menciona de manera explícita y es motivo de reflexiones muy significativas en la novela.

En la segunda parte de la novela, las referencias al *Quijote* son repetidas, en particular aquellas en donde se quiere enfatizar en la naturaleza ridícula y en cierto modo soñadora e ingenua, es decir, los rasgos que caracterizan lo que puede significar un idiota

para los demás en un mundo de convenciones, simulaciones y verdades a medias. En el caso del príncipe Mischkin no se trata de un soñador, de un idealista ingenuo, sino de un idiota, un hombre ridículo del que todos se burlan, pues ellos perciben la degradación a la que es sometido por la mala intención y el engaño, mientras que el príncipe no puede entender las encrucijadas del mal, por cuanto es puro bien, pura tontería e idiotez en ese mundo de la simulación. Como don Quijote, para quien la realidad es una falacia y sólo existe su mundo imaginario como realidad; para Mischkin, lo verdadero no está en relación directa con la "verdad" del mundo real y de la acción o el pensamiento de los otros, sino de sus ingenuas convicciones personales, de su ensoñación y "buena fe". Es un hombre inepto para el mundo, bondadoso, y, por lo tanto, un idiota, un hombre en estado de "inocencia edénica", según Rafael Cansinos Asséns, quien comenzó la publicación de sus traducciones de la obra completa de Dostoievski en 1936, el mismo año en que estalló la Guerra civil española (Cansinos Asséns 689). Mischkin se convierte en el hazmerreír del círculo de amigos que frecuenta en San Petersburgo por el exceso de amabilidad con el que responde a las ofensas, porque está modelado conforme la imagen del pobre caballero de Cervantes, y como tal es nombrado por los personajes que le rodean, como Aglaya Ivánovna, Kolia y Lizaveta Prokófievna, en referencias intertextuales que combinan la poesía de Puschkin y la narrativa de Cervantes, para hacer un reconocimiento burlesco a la pasividad y el candor del príncipe.

Los capítulos vi y vii de la segunda parte de *El idiota* están dedicados por entero a desarrollar esta idea del pobre caballero, con la que se trata de relativizar, un tanto ambiguamente, a partir de la referencia quijotesca, lo que casi todos piensan sobre el

Libro Lectores Quijote.indb 42 24/10/2005 17:25:44

príncipe Mischkin. El lenguaje es indirecto, sibilino y se trata de una operación de "caja china", que se hace en una animada reunión en la que el príncipe, ignorando la hipocresía de Gavrila Ardaliónovich, ha expresado que éste ha cambiado mucho, es decir, que ahora ya no es un traidor, para extrañeza de todos. Kolia, que es un intrigante, ha dicho que "… No hay nada mejor que el pobre caballero" y aunque Lizaveta Prokófievna no entiende, los demás saben que se hace mención implícita a Mischkin, quien siempre justifica a quienes lo maltratan. En un comienzo, la mención al pobre caballero parece referirse a un cuadro que quiere pintar Adelaida Ivánovna, por sugerencia de su hermana Aglaya Ivánovna, quien además, para ampliar el equívoco, dice que su propuesta ha resultado de la evocación de un poema de Puschkin dedicado al hidalgo caballero de Cervantes, y que ella se dispone a recitar. El contexto de la escena está dado por unos magníficos diálogos que se entrelazan en la reunión, que aluden sin duda alguna a Mischkin, pero los asistentes se inclinan por seguirle el juego a la muchacha que, en efecto, los declama, no tanto para hacer un homenaje al entonces todavía no reconocido padre de la poesía rusa, sino porque esta balada, que está transcrita en la novela, representa una excusa perversa para referirse al amor que el príncipe tiene por la prostituta Natasia Filíppovna, a quien la joven desprecia y envidia por su belleza.

Antes de recitar la balada, Aglaya Ivánovna revela sus opiniones sobre el pobre caballero en una especie de "lección" escolar, que no es otra cosa que una estrategia para ridiculizar a Mischkin a partir del poema de Puschkin frente al grupo de visitantes, quienes desde hace ya un tiempo (y no únicamente

en esta escena) se han estado burlando del príncipe. Así lo dice sin la menor turbación:

> […] a este pobre caballero todo le daba igual, fuese quien fuese e hiciese lo que hiciese su dama. Estimaba bastante el haberla elegido él y puesto su fe en su pulcra belleza para adorarla ya eternamente; en esto consistía también su mérito: en que, aunque luego resultase ella una ladrona, él debía seguir creyendo en ella y rompiendo lanzas por su hermosura […] El pobre caballero es ese mismo don Quijote, solo que serio y no cómico. Yo, al principio, no comprendía, y me reía; pero ahora amo al pobre caballero, y, lo principal, estimo sus proezas (Dostoievski 876).

Este grupo de visitantes, a excepción de Lizaveta Prokófievna y el general Iván Fiodórovich, celebra en silencio el ridículo y la inocencia del príncipe, pues todos saben que la mujer aludida es Natasia Filíppovna (sus iniciales han sido cambiadas a propósito en el poema de Puschkin) y que se trata de una prostituta que vive del comercio amoroso y sexual con los hombres, que su belleza es maravillosa mas no "pulcra", y que el pobre caballero es el joven príncipe que a toda costa quiere redimirla, la ama y va a casarse con ella, asunto que no puede tolerar Aglaya Iványovna, quien desprecia y admira, odia y ama a Mischkin.

Esa ausencia de sentido común, ese habitar en un mundo tan ideal y quijotesco genera, así mismo, frases dolorosas de reconocimiento con las cuales luego pretende expiar la culpa esta joven rica y pretenciosa, a pesar de todo el ridículo al que lo ha sometido. En la tercera parte de la novela, Aglaya le increpa con amorosa rabia por su pasividad:

> ¡[…] Aquí no hay nadie, nadie, que valga un dedo meñique ni tenga su inteligencia ni su corazón! ¡Usted es más honrado que todos, mejor que todos, más inteligente que todos! Aquí hay quien es indigno de agacharse y recoger del suelo el pañuelo que usted deja caer […] ¿Por qué se humilla usted así y se rebaja ante ellos? ¿Por qué ha de desperdiciar usted todo lo suyo, por qué no ha de tener usted orgullo? (Dostoievski 944).

En el siglo xvi en Castilla leer era aceptar la obligación de imitar conductas. Por eso, la condenación de las obras de imaginaciones, de los libros "mentirosos", por parte de los moralistas de la corte de Carlos v. Este hecho lo interpretó hace cuatro décadas, psicologizándolo, Estanislao Zuleta: "La verdadera pasión de don Quijote es reconocerse en lo ya escrito" (Zuleta 72), de tal forma que todo cuanto imagina o cree ver resulta posible por más fuera de la realidad que parezca. La excentricidad pasiva de Mischkin proviene, por su parte, de su imposibilidad de contemporizar sus valores éticos y morales con un mundo degradado en donde él es un hombre solitario que padece de ingenuidad. En la misma perspectiva de Zuleta podría decirse, como paradoja, que Mischkin se reconoce en lo que los otros no son, pero sin ser consciente de esta trágica y cómica correspondencia.

Los mundos degradados

Don Quijote y Mischkin pertenecen a mundos radicalmente ilusorios pero funcionales y acordes con sus postulados íntimos, que desde luego distan mucho del sentido de verdad y realidad

del mundo que los rodea. Fernando Savater, a propósito de don Quijote, dice que el personaje de Cervantes, "está vencido de antemano, no corresponde a las posibilidades ni a las dificultades de su época, está ridículamente solo" (Savater 15), como lo está también el príncipe Mischkin. Es la soledad del soñador, del que fabrica castillos en el aire[1]. El saber trascendental que estos personajes poseen se deriva de una manera poética, disparatada, bellamente inútil, de ver a los otros. Mischkin encarna el ideal religioso del hombre no contaminado con la maldad, la malicia ni la injusticia, pues es una especie de joven-santo decimonónico de los salones burgueses de San Petersburgo que quiere redimir con su pasividad el pecado y a los pecadores, como es el caso de Natasia Filíppovna y Rogochin: "Mischkin es el único personaje de Dostoyevski en quien el amor es sólo caridad y esto según una experiencia solidaria entre sentimiento, intencionalidad, y comunicación al otro. En esto consiste, simultáneamente, su inocencia y su rareza, su alegría y su vulnerabilidad" (Galimberti).

Todos estos aspectos están relacionados con la profunda religiosidad que expresa Dostoievski en sus novelas, en especial con el asunto de la redención cristiana a través de la bondad y la caridad. Mischkin busca redimir a la prostituta Natasia Filíppovna con el matrimonio, a pesar de que ella también se burla de él públicamente y, de manera simbólica logra la redención del asesino de esta mujer, Rogochin, acompañándolo a velar su cadáver durante una noche, en una escena memorable y desgarradora de la novela que es una especie de paralelismo malvado con la velación de armas de don Quijote cuando decide hacerse

[1] Es interesante resaltar que en francés, la expresión "hacer castillos en el aire" se dice "faire châteaux en Espagne", que es un referente quijotesco relacionado con lo quimérico, lo ilusorio y fantástico.

Libro Lectores Quijote.indb 46 24/10/2005 17:25:44

caballero andante. Su sentido de la bondad, de la humanidad y de la piedad es escandaloso, inefable, pues sus principios morales están fuera de la esfera de lo real. No existe en su vida de joven rico y exquisito, ni siquiera, el menor atisbo de amor-pasión, de la libido, en su relación con las mujeres por las que siente amor –Natasia y Aglaya–, porque la base de este amor es la compasión y la piedad. Cansinos Asséns así lo describe:

> […]Es tan humano, que casi niega la humanidad, según el falso concepto de los hombres, que no admiten ya humanidad sin algo, por poco que fuere, de bestialidad; pues ese ser casi incorpóreo está exento de todo apetito y de toda pasión, excepto de piedad; come sin gula –sus yantares son más bien comuniones– y ama sin lujuria (Cansinos Asséns 689).

Para Dostoievski, a la manera de don Quijote –y con una huella muy evidente de la ortodoxia cristiana que hace del sufrimiento un instrumento para la redención de la humanidad–, la base del comportamiento del príncipe, de su búsqueda, reposa en el sacrificio y la inocencia. Vive, como don Quijote, en un alucinado mundo. Y podría inferirse que en esa voluntad manifiesta por la redención de los otros, el gran novelista muestra aspectos filosóficos esenciales de su formación en el catolicismo ortodoxo ruso, como también ciertos elementos biográficos que se relacionan con esa religiosidad exacerbada. *El idiota* ha sido considerada, en este sentido, una de las novelas con los aspectos biográficos más explícitos de Dostoievski, en particular con la inminencia de su propia muerte, ya que el autor estuvo frente al pelotón de fusilamiento, cuando apenas tenía 28 años (una edad parecida a la de Mischkin) y había sido condenado a

muerte por atentar contra la seguridad del Estado; sin embargo, su ejecución se canceló en el último minuto, incidente que para algunos significó el comienzo de sus ataques de epilepsia[2], y que se halla descrito ampliamente en esta novela.

Por todas estas cosas, *El idiota* es el *Quijot*e ruso: Mischkin es un ser a quien su pureza hace vulnerable, de la misma manera en que el Caballero de la Triste Figura es vulnerable en sus acciones épicas y rotundas, al enfrentar gigantes como molinos de viento o discutir con toda inocencia las recomendaciones para sus gloriosas empresas, que le hace socarronamente el bachiller Sansón Carrasco en la segunda parte de la novela, y que le sacaban lágrimas de compasión a Heinrich Heine, según el mismo Dostoievski. En resumen, Mischkin es una especie de fantasma de la piedad, un Quijote ruso que va "desfaciendo males" como el manchego "desfacía entuertos", sin importarle la burla ni el ridículo: un ser casi imposible de soportar en un mundo de contraprestaciones y apariencias –desde los parámetros de la "pobre realidad", que anima y gobierna el mundo histórico–, pero que está dotado de una poderosa fuerza humana, que es la del ideal ético puro.

Después de la muerte de Dostoievski y del retiro de Tolstoi de las *belles lettres*, porque pensaba que serían incomprensibles para el pueblo, concluyó hacia 1880 la época del realismo y de la novela rusa. La interpretación psicológica del Quijote alcanzó con Dostoievski y su príncipe ruso su más alta síntesis de humanidad. Un poco más de una generación después, los jóvenes

[2] Cansinos Asséns explica cómo, Edward Hallett Carr, en su biografía de 1931 del escritor ruso, sostiene que es la permanencia en el presidio y el enfrentamiento a la muerte por fusilamiento, lo que le hace sobrevenir la crisis de epilepsia, en oposición a Freud y Levinson, que lo atribuyen a la crisis por la muerte del padre, ocurrida también de manera trágica, ya que los campesinos, a quien este hombre maltrataba, decidieron vengarse asesinándolo.

Libro Lectores Quijote.indb 48 24/10/2005 17:25:45

intelectuales de cabeza fría y espíritu constructivista tenían otros intereses: Viktor Sklovski quería saber cómo está hecho el Quijote; la interpretación psicológica se vuelve psicologismo ingenuo con José Ortega y Gasset. Pero esas, ya son otras historias.

La Media Luna, 31 enero de 2005

Libro Lectores Quijote.indb 50 24/10/2005 17:25:45

Anónimo por dibujo de Tony Johannot.
Los ejércitos imaginados por don Quijote. [I: 8].
Xilografía, 190 × 121 mm
Real Academia Española, Madrid.

Libro Lectores Quijote.indb 52 24/10/2005 17:25:45

Svetlana Marr

Addenda. Acerca de cómo "la mentira busca mantenerse a través de la mentira".

Libro Lectores Quijote.indb 53 24/10/2005 17:25:45

Antes y después de crear con la historia del príncipe Mishkin su *Quijote*, la novela de Cervantes fue para Dostoievski una reiteración permanente. Convertido ya por la opinión pública de Europa occidental y por un público ruso fervoroso en escritor objeto de culto –sin llegar, ciertamente a la España de la Restauración–, Dostoievski volvió sobre el *Quijote* en una serie de ensayos sobre autores y obras que junto con materiales autobiográficos, retratos de contemporáneos, comentarios políticos y narraciones suman más de doscientos textos cobijados bajo el título de *Dnevnik Pisatelja-Diario de un escritor*. Dostoievski lo comenzó a publicar en la revista conservadora *Grazdanin* (1872-74) y luego en folletos mensuales (1877-1880-81), el último de los cuales apareció después de su muerte. Se trata de un conjunto de textos que habrían sido escritos según afirma Dostoievski, "en forma de una conversación entre el autor y su contraparte", ni más ni menos que como el capítulo dialógico *pro et contra* en donde los hermanos Karamasov discuten en una taberna sobre la existencia de Dios.

Para ese entonces, en las sociedades de Europa occidental pero también en Rusia, el problema del realismo literario había tenido que replantearse. La modernización y con ella el colapso de la relación estable de conocimiento entre sujeto-objeto, lo hicieron imperioso, resultando completamente innegable la crisis de la representación. La categoría "verdad" fue por esa razón desplazada por la de "realidad". No bastó, sin embargo, con eso: la categoría "realidad" resultó altamente problematizada. Dostoievski escribe: "¿Qué puede haber más fantástico e inesperado que la realidad? ¿Qué puede resultar a veces incluso más inverosímil que la realidad? Nunca el novelista nos presenta

Libro Lectores Quijote.indb 54 24/10/2005 17:25:45

inverosimilitudes semejantes a las que nos ofrecen, a miles, las situaciones más banales. Algunas superan toda fantasía. ¡Y qué preeminencia sobre la novela!".

El problema para Dostoievski en *Idiot* era "la representación de lo que es en sentido positivo un hombre bello". Belleza no como problema estético sino como demanda del más alto rigor moral, de modo que Cristo –y en sus huellas figuras literarias como don Quijote– es el único hombre absolutamente libre y bello. Para representar una existencia ejemplar, regida por el amor desinteresado, don Quijote es por eso el modelo de su desventurado príncipe. Ahora bien, en las anotaciones de su *Diario*, hay un punto en la novela de Cervantes que en el contexto de la problematización de los conceptos de verdad, realismo y realidad retiene poderosamente la atención de Dostoievski. Se trata de aquel pasaje en que a don Quijote le asalta por un instante la duda acerca de la verdad de los libros de caballería, de esos relatos fidelísimos a las proezas de sus paladines. En esa situación el caballero de la Mancha, dice Dostoievski, "siente de pronto el ansia de realismo". El motivo de su vacilación era este: ¿Cómo puede un solo caballero andante aniquilar un ejército de cien mil caballeros en una sola batalla? La consideración de donde parte don Quijote en su razonamiento es crasamente realista: "Para matar un hombre se necesita de todas maneras cierto tiempo, para matar cien mil hombres se necesita una cantidad monstruosa de tiempo, y por muy bien que se quiera blandir la espada, en un cualquier par de horas, aunque sea sin ninguna pausa, un solo hombre no puede hacer eso".

La psicología de don Quijote, la locura caballeresca, trae la solución de la mano de los encantadores. Es por acción de los

encantadores que los cuerpos de los caballeros de esos ejércitos tienen la consistencia de los moluscos. Entonces sí, el realismo está a salvo y los libros de caballería dicen la verdad. Dostoievski razona a este propósito sobre don Quijote: "De esta suerte queda satisfecho el realismo, salvada la verdad, y él puede seguir creyendo tranquilamente en la ilusión primera y máxima, y todo esto gracias a la ilusión segunda, mucho más absurda todavía, concebida por él sencillamente para salvar el realismo de la primera".

Lo que hoy resulta aleccionador para quien lee el texto de Dostoievski como redactado a manera de confesión íntima en diálogo con su público, es la forma como el gran escritor ruso sabe pasar de allí a tratar de su vida, de la de sus lectores y de la vida política rusa y europea. La reflexión sobre el *Quijote* empuja a Dostoievski a mostrar que para apuntalar una realidad que acaba revelando su falsedad, se acostumbra inventar una mentira, ya sea como autoengaño o engaño a los demás. Es la manera como se puede seguir viviendo o haciendo política. El título de ese ensayo sobre el *Quijote* se ajusta a este conocimiento: "la mentira busca mantenerse a través de la mentira".

Libro Lectores Quijote.indb 56 24/10/2005 17:25:46

Referencias

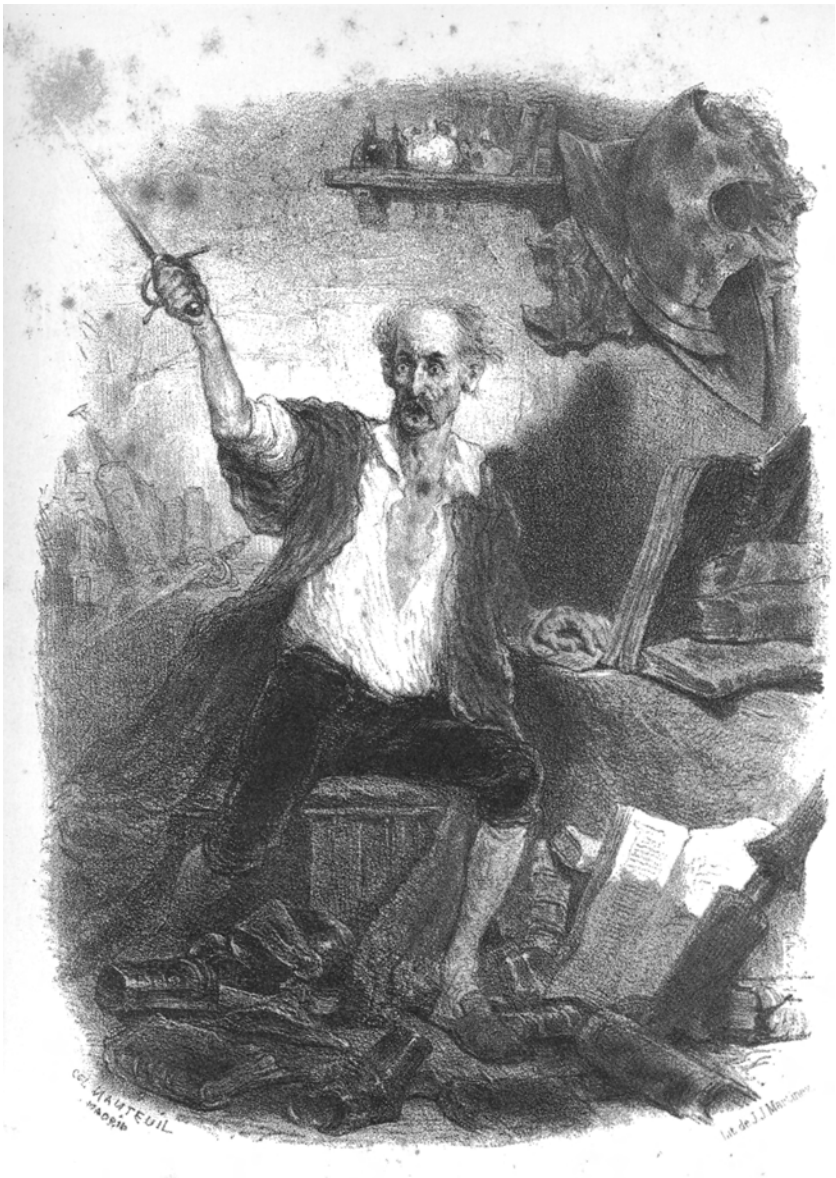
Dostoievski, Fiodor. *Obras completas.* (2 tomos). Traducción directa del ruso, introducción, prólogo y notas por Rafael Cansinos Asséns, Madrid: Aguilar S.A., 1936; México, D.F., 4 Tomos, 1991.

Galimberti, Ana. "Locura y espiritualidad en la novelística de Dostoievski" (2004), http://members.fortunecity.es/mariabo/locura_y_espiritualidad.htm

Savater, Fernando. "Instrucciones para olvidar el Quijote", en *Instrucciones para olvidar el "Quijote" y otros ensayos generales.* Madrid: Taurus Ediciones, 1985.

Zuleta, Estanislao. "El Quijote: un nuevo sentido de la aventura" (1975). *Número,* 26, 2000, p. 72.

Libro Lectores Quijote.indb 58 24/10/2005 17:25:46



Libro Lectores Quijote.indb 59 24/10/2005 17:25:46

J. J. Martínez por dibujo de Celestin Nateuil.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I: 1]
Cromolitografía, 161 × 118 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 60 24/10/2005 17:25:46

FRIEDRICH WOLFZETTEL

De símbolo nacional a mito literario de la nación. Funciones del *Quijote* en España entre el romanticismo y la generación de 1898

Libro Lectores Quijote.indb 61 24/10/2005 17:25:46

Los monumentos son, en general, testigos petrificados de la formación de identidad nacional. No uno, sino dos monumentos honran en Madrid al autor del *Quijote*. En el Parque de la Plaza de las Cortes, en medio del centro parlamentario del país, la estatua de bronce realizada en 1835 por Antonio Solá, está colocada sobre un zócalo con bajorrelieves. En ellos se hace comparecer a don Quijote y Sancho Panza ante la diosa de la locura y la bufonería, y se muestra la aventura de don Quijote con el león. En el centro financiero y de negocios de la Plaza de España, con la silueta contemporánea de los primeros edificios de gran altura edificados en España como telón de fondo, se encuentra un segundo monumento a Cervantes, que a pesar de haber sido planeado por el arquitecto Rafael Martínez Zapatero en 1915, sólo fue realizado por Lorenzo Collant Valera en 1927. El monumento consta en realidad de dos monumentos separados, el del poeta pensativo y el del Caballero andante de la Triste Figura con su escudero. Si nos atenemos a las explicaciones de la Guía artística de la editorial de Reclam (Noehles-Doerk 114), ese doble monumento históricamente retardado y mediocre artísticamente, está sellado por el espíritu que animó la conciencia nacional restaurativo-burguesa, y nada deja sospechar del espíritu autocrítico de sí y de la nación de José Ortega y Gasset en las *Meditaciones del Quijote* (1914). Sin embargo, esas dos fechas, 1835 y 1915 o 1927 respectivamente, parecen hablar por sí mismas, pues a pesar de todo dan contornos al período de un siglo en que llegó a constituirse en España el mito moderno del *Quijote*. Desde la comprensión "simbólica" de la obra durante el romanticismo, hasta su instrumentación –unida a las celebraciones del Tercer Centenario de la primera publicación del *Quijote* en

1905– por parte de la generación de 1898, se despliega el arco de un desarrollo paradigmático que por sus alcances rebasa su objeto propiamente dicho.

Pues, dejando de lado las calidades artísticas de cada uno de ellos, los monumentos mencionados muestran sobre todo una cosa: la separación de un mito literario de su autor y con ello, simultáneamente, el paso de esta obra de arte nacional a mito nacional. Mientras en la representación romántica el poeta todavía domina simbólicamente a sus figuras, sobre las que impera en sentido literal, en la versión moderna se convierte en simple espectador de ellas, que ahora en su autonomía tridimensional constituyen el auténtico centro. El interés primordial no es el recuerdo de un gran poeta nacional, sino el mensaje de sus figuras –separadas al mismo tiempo de su estatus literario–.

En su modelación grotesca, que no es imaginable sin el modelo de los grabados de Gustave Doré, las figuras de don Quijote y Sancho Panza son *cuasi* testigos vivos de un pasado de España delante del telón comercial moderno, al mismo tiempo que designan la problemática inherente a una formación de identidad que parece estar orientada virtualmente contra la modernidad, y que hace patente de modo consciente su carácter de resistencia. De poeta nacional a mito nacional, la desliteralización ocupa el lugar de un proceso de historización concreta, que parece tomar en serio el juego a las escondidas del autor con sus figuras, que se suponen documentadas históricamente, y –por completo en el sentido de los más renombrados representantes de la generación de 1898– proporciona la precondición para un mito histórico: "a desprender a don Quijote de la letra y a lanzarlo en la vida del mito" (Suárez 32), según escribía, todavía en 1953, el filósofo de la cultura Álvaro Fernández Suárez.

Junto a las formas conocidas de constitución de mitos, de sus variantes genealógicas o revolucionarias –ambas unidas a acontecimientos y personas históricos, o supuestamente históricos, y de esa manera anclados colectivamente–, se debería tener en cuenta en este caso el fenómeno de formación de un mito literario individual, que bajo circunstancias determinadas alcanza relevancia colectiva. A diferencia de los ya mencionados, la formación del mito literario parece representar un fenómeno moderno; y en oposición a ellos está caracterizado ostensiblemente por una extrema inestabilidad hermenéutica. Por eso, desde la perspectiva de la historia de las funciones sería factible hablar de un reemplazo, producido intelectualmente, de mitos colectivos desgastados o que se siente han perdido su solidez. El mito de don Quijote en España resultaría, entonces, apropiado para ilustrar lo que se acaba de decir. Su desarrollo está ligado a formas específicas de una búsqueda de reformas e identidad de los intelectuales españoles, desde el paso entre los siglos XIX y XX hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936.

En ese sentido el mito nacional, que como Hans Ulrich Gumbrecht lo subraya, "sólo llegó a conformarse en el discurso de la Generación del 98" (Gumbrecht 813), es al mismo tiempo un mito intelectual que como tal se diferencia esencialmente de la historia romántica previa o, que –como lo ha mostrado Hugo Laitenberger (78-85)[1]– instrumentaliza en una forma nueva, bajo la impresión causada por la situación de crisis del país, rasgos de la imagen romántica del Quijote. Por lo demás, como mito intelectual de carácter voluntarista, el mito de don Quijote no está

[1] En la página 76 dice Laitenberger: "Es el idealismo quijotesco de raíz romántica, aplicado a una situación histórica concreta, el llamado problema regeneracionista; dicho más claramente es la instrumentalización socio-política de este idealismo." Cfr. Paul Decouzis, *Cervantes y la generación del '98*. Madrid, 1970.

Libro Lectores Quijote.indb 64 24/10/2005 17:25:47

solo, sino que se afirma en el dar vueltas en redondo alrededor de una serie de figuras literarias que compiten con él, tratadas en parte de manera independiente, pero también en parte, en comparación programática con el héroe de Cervantes. Don Juan, la Celestina y el Cid son figuras que sirven para proporcionar, todas ellas, una clave de la esencia y el destino español.[2]

La precondición, para la referida separación de la figura literaria de su creador, (tal como fue propugnada por vez primera, de manera programática por Unamuno) es –para decirlo otra vez con Gumbrecht– el "habitus cultural" de esa generación "de proyectar su propia obsesión de individualidad sobre el concepto de la nación"[3], y darle de esa manera a la forma existencial de ver, corriente ya desde el romanticismo, el rango de un análisis de la existencia colectiva. El reflejo del debate en tiempos del franquismo y todavía más claramente en la fase de la modernización de las décadas pasadas, muestra en qué medida el mito nacional como construcción intelectual, presupone en este caso ese debate cultural particular acerca del llamado problema de España (Schmidt): la posición de España y de su inteligencia entre la tradición y la modernidad, la herencia nacional y la determinación europea.

La ambivalente proyección del mito permite demostrar, mejor que otros avatares, lo contradictorio de ese debate y de la elite intelectual del país –en la medida en que ese mito nimba con un aura de idealismo heroico que revalúa la locura para convertirla

2 Campo temático que todavía no ha sido trabajado, sobre el que llama la atención Alberto Navarro en la introducción a su edición crítica de la *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* de Unamuno, Madrid, 1992, p. 91.

3 Ibíd., p. 814.

en una profunda verdad– a pesar de todo el fracaso, tanto en lo individual como en lo nacional. Con una autoexaltación histórica y conociendo al mismo tiempo el estatus muy precario de su propio papel, la inteligencia de esa generación llamada del 98, de acuerdo con el año de la derrota nacional, creó con el mito de don Quijote un modelo de identidad que Gumbrecht ha designado con la fórmula "ilusión de la desilusión" (Gumbrecht, 814).

La historia de la imagen de don Quijote (Brüggemann 1958) y de la filología cervantina ni siquiera puede referirse aquí a grandes rasgos. Lo básico de ella reside en la paulatina valoración y la positiva revaluación del héroe y de la obra, unida a la del autor, quien más tarde va a pasar a un segundo plano detrás de su obra. Contra las ideas establecidas al respecto, Alberto Navarro (Navarro 19) ha podido demostrar que ya en los siglos XVII y XVIII *Don Quijote* no fue apreciado y recibido exclusivamente como una novela cómica; a esa comprobación el crítico español unió la tesis de que antes del romanticismo se puede observar una conciencia creciente de la dimensión humana y filosófica de don Quijote. Ese desarrollo continuó sobre todo en el romanticismo alemán, mediante la positivización enfática de la figura de don Quijote como símbolo de humanidad y expresión de una tensión metafísica entre el ideal y la realidad (Close 1978).

Por otra parte, sin embargo, no debe perderse de vista la tendencia "nacional" contraria, que acentúa también en el héroe literario la encarnación de los rasgos esenciales de la nación. Ya antes del romanticismo propiamente dicho, ese desarrollo está visiblemente unido a una nueva valoración de lo nacional y lo popular, que sobre todo en España, pero también en el romanticismo alemán, no está desprovisto de tonos concomitantes

dirigidos contra la Ilustración. Es en relación con la experiencia de la decadencia española y el rebajamiento de su cultura bajo el signo de la "leyenda negra ilustrada", como la creación de Cervantes, hasta entonces a pesar de todo muy poco apreciada, ofrece por vez primera la posibilidad de volver a determinar la especificidad nacional española, enfrentada a la concepción arrogante del progreso de la Ilustración francesa. Werner Krauss (Krauss 209) ha mostrado que el poeta, que ni siquiera fue mencionado en la primera historia de la literatura española publicada por Velázquez en 1757, experimentó una primera reivindicación por parte del jesuita expulsado Javier Lamprillas; este último se sitúa significativamente en el contexto de una reevaluación general de la cultura y la literatura españolas, ante los ataques provenientes del clasicismo ilustrado franco-italiano. Ya no se comprende la novela satírica de don Quijote y Sancho Panza como "verdugo y cuchillo" de la honra española, según lo proclamaba un romance de 1750 adjudicado a Juan Maruján, sino justamente como lo contrario, como la más profunda expresión de la esencia española. En la edición de 1780 Vicente de los Ríos no vacila en designar a Cervantes como el "Homero español" (Etienvre 27-47).

La autonomía, que naturalmente no puede verse separada de los debates sobre Homero y de la comparación entre Homero y Ossian en el prerromanticismo, implica en primer lugar, totalidad épica y colectiva, validez nacional; y, en segundo lugar, eleva de un golpe la sátira burlesca de la novela de caballería al rango de un poema nacional animado por el ideal heroico. Contra el clasicismo dominante y con la mirada puesta en la poesía popular de los pueblos nórdicos, recién descubierta, España se decide así por una propia tradición nacional que se conecta en último término con la

épica medieval y con el *Romancero*. El rebasamiento así bosquejado del déficit nacional ilumina los factores psicológicos, que desde la Ilustración tardía hasta los comienzos del fascismo parecen ser determinantes para las fases cambiantes de la mitificación del *Quijote*, y aclaran también, en forma indirecta, el desarrollo notoriamente empático que tienen las interpretaciones del *Quijote* proporcionadas por el romanticismo alemán desde Herder. "Herder dirigió la mirada de los alemanes hacia España con la fuerza del converso y anticipó la nostalgia de España del romanticismo bajo el signo de una cultura glorificada como caballeresca y popular al mismo tiempo", escribe Brüggemann (262), a quien le debemos la única presentación general de la recepción del *Quijote*, con la mirada orientada sobre todo hacia Alemania.

No obstante, sería indispensable agregar en este punto que el sentimiento de inferioridad español se toca con el de los alemanes, quienes no por casualidad iban a convertir la guerra antinapoleónica de España en causa propia. La figura mitificada del Quijote, que en un poema de Eichendorff de 1810 representa casi en una forma cristológica a su pueblo humillado,[4] va a convertirse para Friedrich Schelling, August Wilhelm Schlegel, Adam Müller, y otros en prueba y clave de la afinidad esencial entre los dos pueblos. Si se intentan jalonar prioridades históricas, habría que hacer derivar, de la problemática nacional señalada la revaloración de Cervantes para hacer de él el padre de la poesía romántica, bajo la égida del nuevo ideal de la poesía universal progresiva.

[4] Joseph von Eichendorff, citado según Brüggemann, p. 271 ss.: Ist denn alles ganz vergebens? /Freiheit, Ruhm und treue Sitten,/Ritterbild des alten Lebens,/zog im Lied durch eure Mitte,/Hochverlacht als Don Quijote. (¿Todo entonces es en vano?/Libertad, gloria y buenos costumbres, /la figura caballeresca de la vida antigua, /pasa en la canción en medio de vosotros/más escarnecida a carcajadas que don Quijote.)

La historia de la llamada interpretación "mitológica" del *Quijote*, descrita por Brüggemann, desde Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Novalis, Schelling, Tieck hasta Solger y Hegel,[5] transpone al nivel estético, según se podría inferir, las contradicciones de la situación histórico-nacional. Con el rompimiento de la oposición poesía-prosa y la estilización concomitante del Quijote como "parábola de la humanidad"[6], se consigna la positivización de la experiencia de las carencias tanto de la nación conformada tardíamente como de la nación históricamente venida a menos. El desarrollo nacional quebrado, el tono nostálgico dominante que sostiene la conservación empecinada de valores trasnochados, inclusive al precio del ilusionismo, la reconciliación entre las clases expresada en la duplicación del amo y el criado, son todos elementos que remiten a una ideologización retrógrada, antiprogresista de la figura literaria, difícilmente compatible con posiciones liberales ilustradas. No es casualidad que un August Wilhelm Schlegel felicitara a los españoles por la ausencia de Ilustración en España y convirtiera así, explícitamente, la carencia histórica en la condición positiva de la posibilidad de identidad nacional y poética.

La experiencia del atraso se transformó en experiencia humana en general y en modelo de rechazo, idealista. Cabe decir que de hecho los derivados quijotismo y quijotesco se convierten en el romanticismo europeo en equivalentes de un exagerado y sublime idealismo, que parece apropiado para establecer rasgos ejemplares justamente en su menosprecio de la realidad. En la discusión sobre el realismo y la práctica de la novela en

5 Ibíd., p. 312.

6 Ibíd., p. 108; ver también el artículo muy anterior de Harri Meier, „Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung", *Romanische Forschungen,* 54*,* 1940, p. 227-264.

España durante el siglo XIX, no es accidental que el quijotismo se convierta en barómetro en la disputa ideológica sobre las realidades del país.

En la discusión española misma el conjunto de los aspectos mencionados apenas llega a manifestarse indirectamente. Sólo con el krausismo, influido por el idealismo alemán, puede hablarse de una influencia inmediata. Entre los ilustrados tardíos, Vicente de los Ríos y Quintana, y el precursor del romanticismo español, Alberto Lista, se trata ante todo de hacer la revaluación y apreciación estética de la obra y del autor, cuya primera biografía documental apenas fue publicada en 1818 por Fernández de Navarrete. La tesis de un Friedrich Schlegel, según la cual Cervantes sería el creador del "libro romántico" *per se*, lo mismo que la mencionada interpretación alegórico-mitológica de su hermano August Wilhelm entraron a formar parte, por intermediación del suizo Simonde de Sismondi, de los comienzos de la filología cervantina española.

Se sitúa en primer plano –después de la lucha ganada hacia 1820 contra el clasicismo tardío– la estética romántica del contraste, expresada sobre todo en la oposición central ilusión-vida, idealismo-materialismo, poesía-prosa de don Quijote y Sancho Panza, lo mismo que, de una manera más general, el elemento específicamente pintoresco y onírico de la obra. Su función es clara, por ejemplo, en una adaptación dramática de 1832, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena,* de Ventura de la Vega. Pero la reseña positiva del crítico y autor dramático romántico Larra, muestra también que la pretensión nacional propiamente dicha se fija sobre todo en el colorido local, por una parte, y en la fama del autor, considerado como poeta nacional. El final del drama, en que como en una apoteosis el propio Cervantes des-

ciende de las nubes, es comentado por Larra como sigue: "no perdemos las esperanzas de que un pueblo que conserva aún en tan alto grado su antiguo orgullo nacional, vuelva a producir héroes y poetas" (43). No por azar Larra recuerda, también en ese contexto, la entonces reciente instalación del monumento mencionado al comienzo, delante del castillo real. De esa manera, el aspecto nacional permanece unido a la obra y al autor, como función de la problemática estética y de visión del mundo, que torna a la obra en núcleo simbólico de una visión romántica que lo impregna todo.

Aunque no queremos seguir aquí en detalle este desarrollo, debe observarse que desde Diego Clemencín hasta Díaz de Benjumea, el desarrollo de la renombrada filología cervantina muestra hasta qué punto la tendencia ideológica del romanticismo continúa ejerciendo sus efectos.[7] La definición del *Quijote* de Díaz de Benjumea se ciñe completamente a la tradición romántica, para considerarlo como una gran alegoría "de la unión y oposición de los elementos de la naturaleza humana"[8]. Pero, aunque no cabe duda que las huellas de la llamada interpretación simbólica se dejan seguir a lo largo de todo el siglo y cobran en particular un nuevo impulso, como lo ha mostrado Werner Krauss en el marco de la filosofía krausista en Sanz del Río, y sus discípulos Fernando de Castro y Canalejas, las voces en sentido contrario no pueden pasar desapercibidas. Ese es el caso cuando el novelista Juan Valera, quien conoce los cursos de Viena de Friedrich Schlegel y la tradición alemana, y en contra de las interpretaciones simbólicas eruditas como las de Benjumea, comprueba con notable sobriedad que el *Quijote* sería antes que

7 Cfr. sobre el tema la introducción de R.A. Day, *Unamuno, Ortega y Gasset and Castro on Cervantes*. Diss. Ann Arbor, Mich., 1971.

8 Díaz de Benjumea, citado según Brüggemann, p. 323.

nada un "libro de entretenimiento, una novela […] y no más, aunque sea la mejor de las novelas"(64)[9].

Lo que parece seguir siendo determinante es la dialéctica de lo específico y lo general, ya acuñada por la posición romántica en Alemania. A este propósito Brüggemann habló de una amalgama propia del romanticismo europeo, de la tendencia estético-poetológica con la caracteriológico-nacional: "El *Don Quijote* se convierte en imagen universal de la vida y cuadro vivo y épico de España y del pueblo español; figuras de la humanidad, don Quijote y Sancho Panza encarnan con ello, al mismo tiempo, los polos de la mentalidad española."[10]

La dialéctica bosquejada sólo puede conducir al mito autónomo nacional, constructor de identidad –y en este punto la interpretación "mitológica" se distingue claramente de una de carácter mítico-nacional–, cuando por fin se nivela la tensión incluida en ella entre lo humano en su generalidad, y lo específico en lo pintoresco caracterológico-nacional, para que esa dialéctica sea comprendida en sí misma como la dialéctica genuina de la esencia española. Por muy eficaz que haya podido ser también en el siglo XIX el ejemplo de don Quijote - Sancho Panza sobre el trasfondo de la autorreflexión de España –de manera que podría hablarse, por ejemplo, de la existencia de un azogue cervantino en la gran obra novelística de un Pérez Galdós–, en ningún caso puede fecharse de modo general antes del paso al nuevo siglo, la reducción que va a operarse en una teoría del "alma española", basada en últimas en términos de orden filosófico-culturales.

---

9 Valera ironiza sobre los intentos de ver a Cervantes como"el ilustrador del género humano"y como"hierofante" (14), y de buscar siempre nuevas interpretaciones y fuentes más profundas. Con ese punto de partida desmistificador se ganó las iras y el desprecio de la generación de Unamuno.

10 Werner Brüggemann, *cit*., p. 312.

Una reflexión semejante supone, esa es nuestra tesis, la superación de la dicotomía de las dos posiciones ideológicas reguladoras de la época burguesa, el tradicionalismo y el liberalismo, y se fundamenta en una nueva sensibilidad para la dialéctica de tradición - modernidad, tal como habrá de serlo aquella que es característica de la imagen trágica del mundo, propia de la generación en crisis de 1898.[11] En calidad de primera generación intelectual genuinamente formada y orientada como europea, la generación del 98 es al mismo tiempo también aquella que pone en cuestión el pensamiento liberal regido por la idea del progreso, de la llamada generación del 68, e inaugura con una reorientación neorromántica la búsqueda de los orígenes, al mismo tiempo que de los elementos pintorescos. También por vez primera, dentro de un renacimiento de Cervantes, los letrados intervienen en el debate y sustraen la discusión sobre el *Quijote* del dominio exclusivo de los "cervantistas" (Navarro 48). La experiencia histórica de la crisis –1898 representa, como es sabido, la pérdida de las últimas colonias españolas, Cuba y las Filipinas, en guerra contra el poder mundial en ascenso de los Estados Unidos– conlleva una crisis de la historia y conduce, en particular en la obra de Unamuno, al concepto de "intrahistoria", que se une como historia del tiempo largo y en profundidad, al pueblo y a la tierra. En este punto resulta muy plausible que la relación complementaria que hay entre nacionalidad y mística en el krausismo español haya representado un papel precursor.

Un elemento esencial del nuevo énfasis que hay en la figura de don Quijote consiste justamente en el descubrimiento del simbolismo geográfico y del paisaje español, tal como –poniendo

[11] Cfr. G. Donald Shaw, *La generación del 98*. Madrid, 1989. Como complementaria, la valoración ideológico-crítica de Martin Franzbach, *Die Hinwendung Spaniens zu Europa. Die generación del 98.* Darmstadt, 1988.

de lado los relatos románticos de viaje– habían sido convertidos por vez primera por Sanz del Río, en instancia central de experiencia identitaria y de constitución de identidad española.[12] De allí también la nueva calidad de los relatos de viajes y de las "caminatas", que representan quizás a los ojos de hoy la característica más típica de la nueva generación de Azorín, Unamuno, Maeztu.[13] Un escrito de Ricardo Macías Picavea, *El problema nacional* (1899) desarrolló de acuerdo con ello, sobre la base de una teoría positivista del medio y el clima, una climatología metódica del espíritu español, cuya peculiaridad justificaba también la vía histórica particular de la nación española. En las huellas de esa teoría climatológica geográfico-nacional, la materia del *Quijote* resultó despojada en buena medida de sus elementos típicos románticos y pintorescos, para ser trasladada, también en sentido geográfico, al centro de España. Todavía Sismondi, según subraya Brüggemann, era de la opinión que con el *Quijote* le sería acercado al lector europeo el paisaje salvaje de la Sierra Morena, y de esta forma, el drama romántico sobre el *Quijote* antes citado, se sitúa en esos alrededores pintorescos.

Por el contrario, el don Quijote de la generación de 1898 es ante todo consecuente representante de la Mancha, de la meseta interna de Castilla y de Nueva Castilla, que está históricamente comunicada con Castilla la vieja y que abarca a la vez, directamente, el complejo temático de los moros y la reconquista.

---

12 Ver a este propósito Werner Krauss, *Spanien 1900-1965. Beitrag zu einer modernen Ideologiegeschichte*. Berlin, 1972, p. 7 ss.

13 Cfr. Friedrich Wolfzettel, "Spanische Reisende in Spanien: Reisebericht und Identitätssuche seit 1890", *Iberoamericana*, 31-32, p. 4-22; además Werner Krauss, „Spanische Meditationen nach 1898: das Vorbild von Maurice Barrès", *Romanische Forschungen*, 60, 1947, p. 363-379; Herbert Ramsden, *The 1898 Movement in Spain. Towards a reinterpretation with special reference to* En torno al casticismo *and* Idearium español. Manchester, 1974, p. 41 ss.; Lity Litvac, *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature 1895-1905*. Austin-London, 1975.

En el mito de Castilla[14] la elite intelectual descubre durante el paso hacia el nuevo siglo, la otra, acerbamente ascética, heroica España, dirigida abiertamente contra el cliché romántico de la España mediterránea y mora, que hasta hoy continúa siendo determinante para la imagen turística de España. La revaloración de Castilla, para hacer de ella el núcleo simbólico de la comunidad del destino español –las ligeras asonancias con la posterior formación de mitos fascistas no es casual–, es de esa manera la condición previa, o el fenómeno concomitante, de la revaluación de don Quijote y su escudero como mito de los gemelos de la temprana modernidad española.

El monumento poético de ese desarrollo y al mismo tiempo el ejemplo de una posición ideológicamente ambivalente es *Campos de Castilla* (1907-12), de Antonio Machado, relato épico de caminante en el que se mezcla la crítica social e histórica con la admiración fascinada por la ruda grandeza de un casi olvidado paisaje:

> Castilla miserable, ayer dominadora,
> envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
> ¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
> acuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
> (A orillas del Duero 44).

Y en el poema de elogio a la "Mujer manchega", "por esta tierra, lejos del mar y la montaña", es decir, igualmente alejada de los ingredientes de la tópica mediterránea, la Mancha aparece como espejo focalizador del sol español, "el ancho reverbero del claro sol de España", y como patria de la compañera de un eterno Quijote, convertida en mito:

14 Cfr. Marguerite C. Rand, *Castilla en Azorín*. Madrid, 1956.

> Y tú, la cerca y lejos, por el inmenso llano
> eterna compañera y estrella de Quijano,
> […]
> Mujeres de la Mancha, con el sagrado mote
> de Dulcinea, os salve la gloria de Quijote.
> (La mujer manchega 136).

La ambivalencia aquí bosquejada entre el campo conceptual crítico de "miserable" y aquél de una "gloria" entendida positivamente, debe considerarse como componente característico en el pensamiento de esos años.

Esto también es válido para un texto central, que va más allá de los de Machado, en la medida en que junto con la fascinación por el mito presenta también su puesta en cuestión crítica. Aún antes que Machado, con *La ruta de Don Quijote,* el relato de viaje que publicó en el año jubilar de 1905 Antonio Ruiz, llamado Azorín, quien como inventor de la fórmula de la "Generación de 1898" se cuenta también entre sus representantes más renombrados, sentó las bases de una geografía quijotesca. Con estas, la esencia del *Quijote* parece estar enraizada en el clima, el paisaje y el modo de vida de los habitantes. "La ruta de Don Quijote" se encuentra hoy señalada en mapas regionales y en guías de viaje y da testimonio de la autonomización de la figura literaria primitiva, proceso al que se hizo referencia al comienzo. El sugestivo breve ensayo de Azorín, que según Hugo Laitenberger (75-85) marca la separación de la interpretación del *Quijote* del patrón decadente y su ampliación consecuente a una dimensión colectiva, puede comprenderse como programático, por constituir literalmente un acercamiento concreto y geográfico a un mito. El autor describe el lento adentrarse de los intelectuales

citadinos en un mundo detenido, curiosamente hierático, que "trae una visión neta y profunda de la España castiza" (Azorín 247), un concepto clave, por lo demás, en el debate español desde el gran escrito de Unamuno, *En torno al casticismo,* hasta la recopilación de ensayos de Américo Castro titulada *Cervantes y los casticismos españoles* (1966). Desde la llegada y el habituarse en Argamasilla –con la primera caminata por los alrededores , pasando por Puerto Lápice, el Camino de Ruidera y el terreno de la célebre Cueva de Montesinos, en la que Cervantes sitúa la visión onírica arturiana de su héroe, hasta los recorridos del paisaje quijotesco central del Toboso– se prolonga el movimiento de una iniciación, que busca unir en una forma que es característica para esa generación, la identificación asimilatoria a la consideración del objeto desde una distancia crítica.

Para ser más exactos habría que decir tal vez que la curva de la iniciación, cada vez más, de manera creciente, ajustada en el punto culminante de la fascinación, se transforma repentinamente en desilusión crítica, y de esa manera hace efectiva al mismo tiempo la dialéctica interna del libro. Pues el recorrido de Azorín, siguiendo las huellas de don Quijote, es también ante todo la huída del citadino mediterráneo de las "grandes urbes modernas" (249) al ritmo aldeano de la vieja España, y proviene de una identificación casi sin objeción alguna: "¿Nuestra vida no es como la del buen caballero errante que nació en uno de esos pueblos manchegos? Tal vez nuestro vivir, como el de don Alonso Quijano, el Bueno, es un combate inacabable, sin premio, por ideales que no veremos realizados […] Yo amo esa gran figura dolorosa que es nuestro símbolo y nuestro espejo" (248).

La búsqueda de un símbolo nacional identificador parece inseparable de la propia problemática de los intelectuales de *fin*

de siècle. Búsqueda, sueño e ilusión se despliegan sobre el fondo de la pérdida de la "noción del tiempo y la de espacio" (258), en el movimiento circular de lo siempre idéntico, que el autor presenta en la descripción afectuosa de lo cotidiano: "este aire de vetustez, de inmovilidad, de reposo profundo, de resignación secular - tan castizos, tan españoles" (259). El mundo quijotesco así comprendido produce, como negación del progreso y el movimiento, "una sensación de sopor y de irrealidad" (282), no sin "un soplo de lo trágico" (269), una visión premoderna, mítico-trágica del mundo. Las "andanzas" del héroe literario son, por eso, sólo expresión de un dar vueltas en redondo, que el autor cree reconocer en el desarrollo histórico de Argamasilla, "como Argamasilla entera es un pueblo andante y como aquí había de nacer el mayor de los caballeros andantes" (256).

Como ya se señaló, el mito es, sin embargo, ambivalente, y de esa manera el recorrido en las huellas del *Quijote* es también, a la vez, una investigación crítica de las causas de la actual miseria española, que el autor designa, no casualmente, con el característico binomio conceptual de Unamuno: "marasmo" e "historia eterna de la Tierra española" (317). La fenomenología de la "abulia" que Azorín desarrolla como ejemplo en la novela programática *Voluntad* (1902), encuentra su contrapartida "en esa patria del buen Caballero de la Triste Figura, que así rompe en un punto, en lo mejor de la carrera, las voluntades más enhiestas" y se convierte repentinamente en "indiferencia", "resignación" y "abandono" (273). La tierra metafísica de la Mancha –"¿De qué manera no sentir que un algo misterioso, que un anhelo que no podemos explicar, que un ansia indefinida, inefable, surge de nuestro espíritu?" (278)– produce al mismo tiempo el vaciamiento de la individualidad –"una sensación de estupor, de

anonadamiento, de no ser" (293)– y la huída sin remedio en la fantasía, –"desatando nuestra fantasía, haciéndonos correr por las regiones del ensueño" (296)–.

Tal como pocos años atrás Maurice Barrès, en su célebre escrito *Le Secrèt de Tolède*, había designado al paradigma geográfico como clave de la esencia española, Azorín describe también aquí la búsqueda de la "clave" hermenéutica en la geografía: "Quiero echar la llave, en la capital geográfica de la Mancha, a mis correrías." (314), y cierra con la comprobación del carácter colectivo, popular del quijotismo: "Decidme, ¿no comprendéis en estas tierras los ensueños, los desvaríos, las imaginaciones desatadas del gran loco? La fantasía se echa a volar frenética por estos llanos; surgen en el cerebro visiones, quimeras, fantasías torturadoras y locas […] es en el propio Argamasilla, la patria de don Quijote, donde la alucinación toma un carácter colectivo, épico, popular" (315).

La conclusión ratifica el mito, pero problematiza la imagen romántico-positiva del Quijote, de la que el autor había partido originalmente. No el vuelo de la fantasía y el amor del ideal que han sellado la imagen extranjera –en especial la inglesa– del héroe (según opinión de Azorín), sino "la fantasía loca, irrazonada e irrespetuosa que rompe de pronto la inacción para caer otra vez estérilmente en el marasmo" (317), aparece ahora como la "clave" para la comprensión del "alma española". Las reflexiones críticas de Ortega y Gasset y de Maeztu se empalman con ese diagnóstico.

El desarrollo del mito de don Quijote en Azorín muestra ciertos paralelos con el cambiante destino del Quijote en las interpretaciones de Unamuno, a las que hemos de referirnos más adelante. El autor ha abandonado claramente, en esa forma,

Libro Lectores Quijote.indb 79 24/10/2005 17:25:49

su valoración crítica original en los ensayos de 1912 hasta 1915, en favor de una consideración positiva del "genio castellano": a la luz del paradigma de la regeneración desarrollada por la generación del 98, don Quijote se convierte en encarnación positiva del ser nacional. Un desarrollo que, como ha mostrado Laitenberger (75-85), también sería explicable bajo la influencia de *Psicología de Don Quijote y del quijotismo*, escrito publicado en 1905 por el célebre médico e investigador Ramón y Cajal.[15] Independientemente de su peso ideológico, en nuestro contexto importa que don Quijote en Machado, Ramón y Cajal, y Azorín, lo mismo que en la búsqueda existencial de esa generación y en sus antecesores marcados por el krausismo, aparezca como viandante y entregado a una búsqueda, que eleva a la altura de un mito colectivo el movimiento trashumante (Krauss 22). La búsqueda implica (en el movimiento real sobre el suelo español) la regeneración espiritual y del alma, que constituye el tema propiamente dicho de Ramón y Cajal. Vuelto contra el enaltecimiento de la locura idealista, aquél destaca en la figura de don Quijote el "culto ferviente a un alto ideal de conducta, la voluntad obstinadamente orientada hacia la luz y la felicidad colectivas" e interpreta la figura literaria como "apóstol" y profeta errante de una nueva actitud de búsqueda activa ante la vida, como tipo del moderno investigador *per se* (Navarro 60). Una mitificación concientemente voluntarista como esta no tiene ya nada que ver, es claro, con la investigación histórica sobre Cervantes.

Precursor de esa revaluación del mito de don Quijote, para hacer de él instrumento de formación de identidad nacional

[15] Sobre el quijotismo como fórmula para el despliegue positivo de la genialidad altruista cfr. Helene Tzitsikas, *El quijotismo y la raza de la generación de 1898*. Buenos Aires, 1988. El discurso sobre la "Psicología de Don Quijote y el quijotismo" es del 9 de mayo de 1905 en el Colegio Médico de San Carlos.

Libro Lectores Quijote.indb 80 24/10/2005 17:25:49

comprendido positivamente, es el crítico de la cultura Angel Ganivet, a quien Unamuno llama "mi infortunado amigo […] gran quijotista" (93), y a quien reconoce como su más auténtico antecesor. En su influyente *Idearium español* Ganivet ya realizó en 1897, a partir del paradigma geográfico y de la teoría de la historia derivada de él, la positivización, que tuvo tantas consecuencias, de la vía particular española. Opone a la superioridad de hecho de los países del centro y del norte de Europa, sellados por el positivismo y la técnica, el ideal de la "restauración de la vida entera de España" mediante la concentración en su propia herencia espiritual: "*Noli faras ire: in interiore Hispaniae habitat veritas*" (Ganivet 150). Esa especificidad se basa, desde una perspectiva psicológico-racial de la historia de la cultura, en la impregnación del espíritu ario-indoeuropeo con el semítico, de la que "surge un nuevo y vigoroso renacimiento ideal" (177). Esa concepción, que vuelve a ser asumida con ligeras modificaciones y con una tendencia crítica más clara en la controvertida teoría histórica de Américo Castro, expuesta en 1954 en *La realidad histórica de España*[16], es en Ganivet la precondición para una construcción histórica diferenciadora en términos típico-ideales, que busca en cada pueblo y en cada cultura "el espíritu propio de su raza" (179): Ulises aparece como expresión del espíritu griego, Fausto y Robinson Crusoe[17] como símbolos del alemán y el anglosajón respectivamente.

La identificación de la hispanidad con don Quijote –"Nuestro Ulises es don Quijote" (197)– rebasa ciertamente los marcos

16 Sobre el tema ver José Luis Gómez-Martínez, *Américo Castro y el origen de los españoles. Historia de una polémica*. Madrid, 1975; Eugenio Asensio, *La España imaginada de Américo Castro*. Edición corregida y aumentada. Barcelona, 1992.

17 El recurso de Unamuno a la oposición de Ganivet entre Robinson y Don Quijote como figuras simbólicas de los modelos de cultura ha sido interpretado por Alberto Navarro, *Robinson y Don Quijote*. Madrid, 1962.

de una simple tipología comparativa. Pues el Caballero de la Triste Figura, liberado por Sancho Panza de toda materialidad y racionalidad, se convierte a los ojos de Ganivet en encarnación suprema de pura espiritualidad, "una inacabable creación, un prodigio humano, en el que se idealiza todo cuanto idealmente se concibe" (197). El mito literario sirve así por primera vez no sólo como clave para la comprensión de la historia nacional; tiene también rasgos precisos de un símbolo compensatorio y de resistencia, con cuya ayuda la comprobada inferioridad española se revalúa para convertirse en superioridad virtual y continuar desarrollándose en la idea de una misión espiritual: "al renacer, hallaremos una inmensidad de pueblos hermanos a quienes marcar con el sello de nuestro espíritu" (180).

Ganivet se conecta así en una nueva forma con la interpretación romántica de don Quijote como "símbolo de humanidad", pero al mismo tiempo relaciona esa interpretación con el paradigma de lo típico-nacional. La figura literaria se crece hasta hacerse redentora de los pueblos, en los que deben ser reconciliadas la cultura técnico-nórdica del progreso y la espiritualidad semítica hispana. Don Quijote ya no representa solamente un rasgo esencial del "alma española"; como símbolo de identidad, igual que en el caso de los regeneracionistas posteriores, su figura remite a la vez al futuro. Implica el ideal de una "quijotización" consecuente, positiva del pueblo español, tal como la va a demandar Ramón y Cajal junto con la deseada modernización del país.

En forma semejante a lo sucedido con Azorín, la figura de don Quijote va a representar para el escritor, poeta lírico y filó-

sofo Miguel de Unamuno[18] un desafío durante toda la vida. Una vez más, las variantes de la interpretación muestran claramente lo contradictorio del "regeneracionismo" entre Joaquín Costa y Angel Ganivet, el movimiento de apertura hacia Europa y el repliegue hacia la esencia española. Conforme a esto, el arco lleva desde la búsqueda crítica y proeuropea en las contribuciones reunidas *En torno al casticismo,* hasta la filosofía trágica de la historia de *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), en donde don Quijote representa la "tragedia íntima"[19] del pueblo español. Es cierto que ya en 1895 don Quijote aparece en Unamuno como "Cristo castellano" y el más profundo símbolo del alma española, pero el autor acentúa al mismo tiempo, en comparación con la vida espiritual europea, y en especial con Dante y Shakespeare, la disociación entre espiritualidad y materialidad, que sirve de base a la pareja de don Quijote y Sancho Panza y de índice al irreconciliable esto o aquello, en el carácter español. La validez del mito se enfrenta aquí todavía a su unilateralidad, su fragilidad y caducidad. Sobre todo en los artículos "¡Muera don Quijote!" y "¡Viva Alonso el Bueno!",[20] domina el tono básico ilustrado, que en 1898, en el punto culminante de la crisis política, conecta el lado quijotesco de la vida española, su ceguera ante la realidad y su abandono a la ilusión con el mito literario, y eleva las virtudes del sencillo caballero Alonso Quijano el Bueno (antes y después de su metamorfosis en don Quijote) a la calidad de

18 Las tomas de posición esenciales de Unamuno no aparecidas en forma de libro se encuentran reunidas en: *Quijotismo y cervantismo* (1895-1932), en *Obras completas*. Tomo v. Madrid, 1958, p. 705-796. Sobre ese complejo en su conjunto cfr. Gladys Seda-Rodríguez, *Unamuno, Critique of Cervantes*. Diss. New York, 1968; la crítica norteamericana distingue tres fases: 1884-1905; el año decisivo de 1905, y la fase tardía 1906-1936.

19 Ver a este propósito también Michele Federico Sciaca, *Il cisciottismo tragico de Unamuno e altre pagine spagnole*. Milano, 1971.

20 Ibíd, p. 712 ss. El autor abjurará solemnemente de ese comienzo en el capítulo final de su escrito *Del sentimiento trágico de la vida*.

ejemplo de la imperecedera sustancia del pueblo español. El mito funge aquí como símbolo negativo de las definiciones de la historia española, una lectura que va a ser desarrollada en posteriores artículos entre 1898 y 1913, y que finalmente se sitúa en la tradición de la crítica liberal a España.

Pero también como en Azorín, la plurivalencia e interpretabilidad prueban precisamente la calidad de mito que hace tiempo ha escapado a la intervención de la filología sobre Cervantes, y a las ciencias históricas que adquiere el *Quijote*. En su discurso universitario de 1905, el historiador de la literatura Marcelino Menéndez y Pelayo (309-339) pasó por alto los problemas ideológicos señalados y se limitó a una ostentosa presentación histórico-literaria de la historia de los géneros. En cambio en la interpretación de Unamuno de 1905, la "Declaración de independencia" frente a la crítica filológico-histórica es parte constitutiva de su tesis: la nueva interpretación del *Quijote* debe ser comprendida también como "salvación" del mito delante de la historia; el autor, y en cierta forma el mismo texto histórico son, por eso, ignorados de manera consecuente en favor de la significación del mito en sí mismo, todos los demás detalles pueden venir a disturbar. En *La Vida de don Quijote y Sancho* de 1905, que representa al mismo tiempo la conversión ideológica de Unamuno, como "quijotista", éste se refiere en un tono marcadamente despectivo a la simple erudición histórica de los "cervantistas" y designa a Cervantes como un autor que no reconoció la profundidad de su propio héroe.[21]

[21] Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*. *cit*., p. 98. En el ensayo"Sobre la lectura e interpretación del Quijote", en: *Obras completas*. Tomo III. Madrid, 1958, p. 842-860, escrito en ese mismo momento, esa posición está todavía más reforzada: "Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra, a su Quijote" (852). Don Quijote aparece como "niño" de un padre literario, pero como hijo de la madre pueblo (863), en la medida en que"el genio es un pueblo individualizado" (854).

Libro Lectores Quijote.indb 84 24/10/2005 17:25:50

La autonomización del héroe conduce, además, a propuestas modernas de la construcción de mitos, como se ve por ejemplo en la novela experimental de Unamuno, *Niebla*. Lo mismo que en Azorín y en Ganivet, en Unamuno la autonomización del mito de don Quijote halla expresión en que las figuras literarias son presentadas como históricamente reales, mientras que el camino de sus vidas es comentado según el modelo de la hermenéutica textual, en una especie de glosa interlineal, que no pocas veces se convierte en conversación íntima entre don Quijote y el autor. La cercanía a los Evangelios es querida y buscada, pues don Quijote, emparentado espiritualmente con Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús, aparece como un nuevo Cristo, como santo que hace de Sancho Panza su apóstol y –como hoy se diría– lleva hasta sus últimas consecuencias un esquema de vida alternativo. La calidad mítica es resultado de la metamorfosis de Alonso Quijano en don Quijote, mientras el hecho de que el moribundo Quijano abjure de su existencia de Quijote, es criticado ahora como debilidad y apostasía del propio ideal.

La profunda crítica de la España contemporánea no ha enmudecido. Sin embargo, como precondición de una regeneración efectiva del país ya no se requiere abandonar o dejar atrás el quijotismo, sino por el contrario, perfeccionarlo. Como "doctrina" (122) y genuina filosofía española, como ética del esfuerzo desinteresado y de la "pobreza" (204 ss.), resulta opuesta tanto a la mendacidad de la propia casta política como al cosmopolitismo y la civilización occidental marcada por la "ciencia" y la "riqueza" (83). En esa enfática positivización de las limitaciones, la lucha contra los molinos de viento es una lucha contra el progreso desprovisto de espíritu y sirve de base a la ideal superioridad de

la acción desinteresada por encima del pensamiento utilitario, orientado hacia objetivos. En este punto se encuentran finalmente el filósofo de la cultura y el poeta, el mito político con el privado. Pues don Quijote es para Unamuno santo, y al mismo tiempo poeta, y prefigura de ese modo también la concepción existencial que el autor tiene de la literatura. Cree reconocer en él a su hermano espiritual y por último, lo interpreta igualmente en el sentido de la dialéctica propia de autor - héroe.[22]

La grandiosa y casi maniática interpretación unilateral de don Quijote propuesta por Unamuno culmina así en un culto del heroísmo espiritual, que no deja de tener paralelos con el superhombre de Nietzsche y que ancla en el pueblo español la verdad vivida del "sentimiento trágico". Quizás puede hablarse también con Donald D. Palmer de una instrumentación del existencialismo cristiano de Kierkegaard en el sentido de una conciencia misional laicista (Palmer 295-312). Si en 1903 el autor había interpretado la "locura" caballeresca como "picaresca" y afán de fama equivocadamente encauzado (Unamuno 736), desde 1905 las connotaciones cristológicas sirven –no sólo en Unamuno–, para otorgarle a España en la figura de su héroe mítico el papel de un redentor. El eje de empuje de la pretendida renovación interior se orienta, como ya en Ganivet, hacia el exterior e implica la renovación de Europa por el espíritu español; "Don Quijote nació en Lepanto", escribe Unamuno en un artículo de 1915 (744). Más allá de la comprensible función patriótica, el mito consigue con ello la inversión de la posición crítica de donde se partía, cuya relación básica, la de España con

[22] El tópico remite como es sabido al tema, desarrollado en España por vez primera por Unamuno, de la problemática pirandeliana, la autonomía de las figuras literarias respecto de su creador y, en forma más amplia, al problema de la paternidad espiritual.

Europa, se mantiene al mismo tiempo que es despojada de sus aspectos inquietantes. El mito de don Quijote gana una nueva valoración suplementaria, a través del vínculo que establece con el mito más antiguo de la España cristiana como bastión de Europa. En este carácter suplementario, que no se agota en la formación de identidad sino que libera nuevas energías, tal vez podría verse una función de los mitos literarios.

En el contexto de la crítica a España las reflexiones de Unamuno marcan el punto culminante, cuando no el final, de la instrumentación del mito de don Quijote. Representan el intento de amortiguar de forma idealista, en el sentido de un bosquejo alternativo, déficit nacionales que son en últimas déficit políticos. Su resonancia y sus paralelos con otras interpretaciones menos conocidas alrededor de 1905, dan testimonio del interés colectivo que tiene este esquema de pensamiento para la autocomprensión de toda una generación. Todavía después de la Segunda guerra mundial, las teorías de un Américo Castro se sitúan en esta tradición y recurren en medida creciente, como lo muestra R.A. Day (163 ss - 187 ss), a la imagen de la España de Unamuno que ha sido aquí bosquejada. Sin embargo, el punto culminante parece señalar también en cierto modo el punto final, marcado por la ofensiva política de la joven Falange por una parte, y por otra, por la definitiva apertura espiritual de España hacia Europa en el pensamiento de Ortega y Gasset. Los ensayos en los que, bajo el título *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, Ramiro de Maeztu interpreta otra vez de manera programática en 1926 las figuras literarias como figuraciones simbólicas del modo de ser español, constituyen el último intento de una nueva interpretación mitológica y prueban al mismo tiempo lo caduco y rebasado de tales construcciones.

Las consideraciones de Maeztu, quien originalmente –primero como compañero de camino y más tarde, como crítico de Unamuno– había advertido contra la mitificación de don Quijote, contienen *in nuce* una crítica del autor y sobre todo una crítica de la recepción y la lectura afirmativa del Quijote. Además, se comprenden como reacción a la ola de Cervantes a propósito del tricentenario y el comienzo de una desmitificación. Por supuesto que esa crítica, adelantada en un espíritu cercano a la Falange, pone al mismo tiempo a disposición, para objetivos nacionalistas, una variante vitalista de la matriz regeneracionista específica de esa generación. En el sentido de una anhelada heroica "hispanidad", don Quijote sigue siendo un mito, pero como documento de la decadencia y de la derrota, muestra sus aspectos nocivos e inactuales: "Esta perspectiva histórica nos inmuniza contra la sugestión de desencanto que quiera infiltrarnos el Quijote" (Maeztu 69). El reproche propiamente dicho se dirige de esa manera –no sin paralelos con Ramón y Cajal–, contra un idealismo vacío, que el autor quiere reemplazar por un *ethos* de la acción. El ensayo, que se titula "Don Quijote o el amor", concluye con esta comprobación, que al mismo tiempo circunscribe la más explícita posición opuesta a la de Unamuno: "El amor sin fuerza no puede mover nada, y para medir bien la propia fuerza nos hará falta ver las cosas como son. La veracidad es deber inexcusable. Tomar los molinos de viento por gigantes no es meramente una alucinación, sino un pecado" (72).

Según Navarro, esa fórmula encuentra un tardío y débil eco, en ningún caso casual, en la conclusión del autor falangista Ernesto Giménez Caballero: "Alma de Quijote sí. Pero con fuerza y amor."[23] ¿Habrá que ir más lejos e interpretar estas frases a

[23] Citado según Alberto Navarro, p. 68 de quien tomó esa indicación.

Libro Lectores Quijote.indb 88 24/10/2005 17:25:51

la luz de las tesis de Gumbrecht (27), como síntoma del final de la cultura intelectual y de la "muerte de la literatura" antes de la Guerra Civil? De ser así, el mito literario en cuanto tal habría revelado precisamente su función ilusoria como mito nacional.

En realidad las *Meditaciones del Quijote*, la obra primeriza de José Ortega y Gasset publicada en 1914, se deja ya interpretar en el sentido arriba indicado no sólo como crítica de Unamuno, sino también, además, como crítica en general de los componentes míticos de la figura del Quijote. Por ello parece cuestionable leer ese libro con Gumbrecht[24] teniendo en miras la "frenética búsqueda de identidad de los intelectuales españoles a comienzos de siglo" para concederle de esa manera nada más que "muy abstractas ausencias de todo compromiso" (817). Es cierto que, a partir de un estudio cuidadoso de la filosofía alemana y francesa, y del conocimiento del atraso español resultante de éste, las reflexiones de Ortega constituyen también, sin duda alguna, un debate con el problema de España.[25] Este se ordena bajo voces-guía críticas tales como superficialidad y falta de profundidad, carencia de tradición auténtica en el marco de una "cultura fronteriza" (38), falta de conceptualización en relación con un realismo falsamente entendido. Pero la interpretación que Ortega propone del *Quijote* se caracteriza precisamente, porque la esperada cuadrícula ideológica se abandona en favor de un proceso teorizador que sigue en principio las líneas de historia de los géneros, de historia de la literatura, y de la filosofía de la

[24] Cfr. el pasaje citado por Álvaro Navarro, p. 71, nota 46, en donde Ortega critica a Unamuno haber hecho "sobre el libro más simpático del universo", "el libro más antipático y repelente de la tierra". Citado según las *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid, 1984.

[25] A este propósito Day anota: "Yo no creo que Ortega haya respondido adecuadamente a su propia pregunta: Dios mío, ¿qué es España?, pero pienso que nos ha atraído hacia sus "anchos círculos de atención" para el mejor entendimiento del *Quijote* como novela" (155).

existencia. De esa manera sale del paradigma mitológico vigente hasta entonces. La fórmula "plenitud española" (173) es todo cuanto remite a España, con ella completa una primera toma de posición crítica –"su retención dentro de las puras impresiones y su apartamiento de toda fórmula general e ideológica" (168)– y la sitúa bajo la luz correcta. En lo que sigue, sin embargo, la argumentación de Ortega no gira en torno al mito de don Quijote sino a la calidad "mítica" de las grandes obras realistas, es decir, del problema de cómo en la representación estética brota realidad y se genera el mito; se trata de realidad no como simple "materialidad" (222) "sino la materialidad como función genérica" (221), o dicho de otra manera: "la realidad, fermento del mito" (214). De esa manera, la instrumentación del mito del *Quijote* es desplazada por la pregunta sobre sus precondiciones literarias.

No se trata entonces para Ortega de formular una nueva teoría de la cultura en el sentido de la "realidad histórica de España" (Américo Castro); más bien la carencia de una adecuada atención al problema estético de la obra cervantina, que él sitúa –casi al mismo tiempo con el joven Lukács en la *Theorie des Romans*– al comienzo de una historia supranacional de la novela realista y épica moderna que pone de manifiesto el fracaso de su país. Ortega se sabe de acuerdo con la generación de 1898 en la crítica a la superficialidad del siglo XIX y en especial de la época de la Restauración. Sin embargo, desde su punto de partida estético-literario se opone implícitamente a una concepción de la "profundidad" espiritual, una posición que en más de un pasaje parece encontrarse justo con Juan Valera, el más connotado representante de la época de la Restauración. Por eso su silencio con respecto a sus inmediatos antecesores es tan poco accidental,

así como el paso tácito y no suficientemente motivado que hay en su argumentación desde el paradigma regeneracionista, que invoca en la introducción a su planteamiento literario propiamente dicho.[26] Como representante decisivo de la europeización en la España de la preguerra civil, Ortega coloca a Cervantes junto a Flaubert, Tolstoi y otros; sitúa a *Don Quijote* como novela y no como mito en el contexto europeo y rebasa con ello a nivel estético-literario la problemática de su país, bosquejada por él mismo al comienzo. El héroe cervantino vuelve a convertirse hacia atrás en lo que era la condición de la nueva evaluación: el valor literario comparativo, que al mismo tiempo es redefinido aquí como obligatoriedad colectiva creada por la recepción y en esa forma, claro está, informa acerca de la realidad nacional. El concepto de realismo y la fórmula "la realidad, fermento del mito" (214) sirven de abrazadera entre los paradigmas nacional y estético-literario.

En una conferencia de mayo de 1930 con el título *Cervantes y la invención del Quijote*, caracterizada por su giro muy marcado contra las tendencias unilaterales a la instrumentación, el crítico Manuel Azaña habla de una capa profunda de "transposición fabulosa de la historia española" y de "mitos traídos directamente al mundo por invención de la fantasía" en la obra de Cervantes (299). De esa manera apunta ostensiblemente en el mismo sentido en que Ortega lo había hecho antes. Cuando Azaña subraya para concluir, que "la identidad del Quijote y España es única" (309), don Quijote representa el genio del país que produjo la primera gran novela europea, y no el "problema de España". Ortega había visto en la grandeza de la obra –liberada del lastre de la

[26] Sobre la prehistoria y la génesis de las *Meditaciones*, ver Ángel San Miguel, "Ortega y Gasset cervantista. Pre-historia de las Meditaciones del Quijote", en: Theodor Berechem/Hugo Laitenberger (eds.), *Actas del Coloquio Cervantino*, p. 109-117.

tradición– la "posibilidad España" (172). Concluyamos en ese sentido, esta vuelta en redondo necesariamente esquemática, con una fórmula de Salvador de Madariaga, cuya *Guía del lector del Quijote* publicada en 1926 parece realizar y rebasar la idea de Ortega: "don Quijote, famoso español, gran europeo."[27]

[27] Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote* (1926). Madrid, 1976. Este librito escrito brillantemente y de decidida orientación histórico-literaria, puede ser comprendido al mismo tiempo como rechazo indirecto de la tradición de 1898, puesto que el autor no comparte los propósitos interpretativos que ven en *Don Quijote* "una imagen eterna de la España viva" (I, p. 36).

Referencias

Azaña, Manuel. *La invención del Quijote y otros ensayos*. Madrid, 1934.

Azorín. *Obras completas*. Ed. Ángel Cruz Rueda. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1959.

Brüggemann, Werner. *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster, 1958.

Close, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quijote*. Cambridge, 1978.

Day, R.A. *Unamuno, Ortega y Gasset and Castro on Cervantes*. Diss. Ann Arbor, Mich., 1971.

Decouzis, Paul. *Cervantes y la generación del '98*. Madrid: Iberoamericanas, 1970.

Etienvre, Françoise. "De Mayáns a Capmany: Lecturas españolas del Quijote en el siglo XVIII". En: *Actas del Coloquio Cervantino*. Eds. Theodor Berechem y Hugo Laitenberger. Münster: Westfalien-Aschendorff, 1987.

Fernández, Suárez Álvaro. *Los mitos del Quijote*. Madrid: Aguilar de Ediciones, 1953.

Ganivet, Ángel. *Ideario español*. Barcelona, 1983.

Gumbrecht Ulrich, Hans. *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Vol. I. Frankfurt am Main, 1990.

Krauss, Wener. *Miguel de Cervantes. Leben und Werk*. Neuwied-Berlin, 1966.

——. *Spanien 1900-1965. Beitrag zu einer modernen Ideologiegeschichte*. Berlin, 1972.

Laitenberger, Hugo. "El Quijote y el 98 (El ejemplo de Azorín)". En: *Actas del Coloquio Cervantino*. Eds. Theodor Berchem y Hugo Laitenberger. Münster: Westfalien- Aschendorff, 1987.

Larra, Mariano José de. *Artículos de crítica literaria y artística* (Clásicos castellanos). Madrid: Espasa Calpe. 1960.

Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Ed. José Luis Cano. Madrid: 1981.

Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del Quijote* (1926). Madrid, 1976.

Maeztu. Ramiro de. *Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. Buenos Aires, 1952.

Meier, Harri. "Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung". *Romanische Forschungen* 54 (1940): 227-264.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote". *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 9, 5 (1905): 309-339.

Navarro, Alberto, ed. "Introducción" en *Vida de don Quijote* de Miguel de Unamuno. Madrid: Cátedra, 1998.

Noehles-Doerk, Gisela. *Madrid und Zentralspanien*. Stuttgart, 1986.

Palmer, Donald. "Unamunos don Quijote and Kierkegaards Abraham". *Revista de Estudios hispánicos* 3 (1969): 295-312.

Schmidt, Bernhard. *Spanien im Urteil spanischer Autoren*. Berlin, 1975.

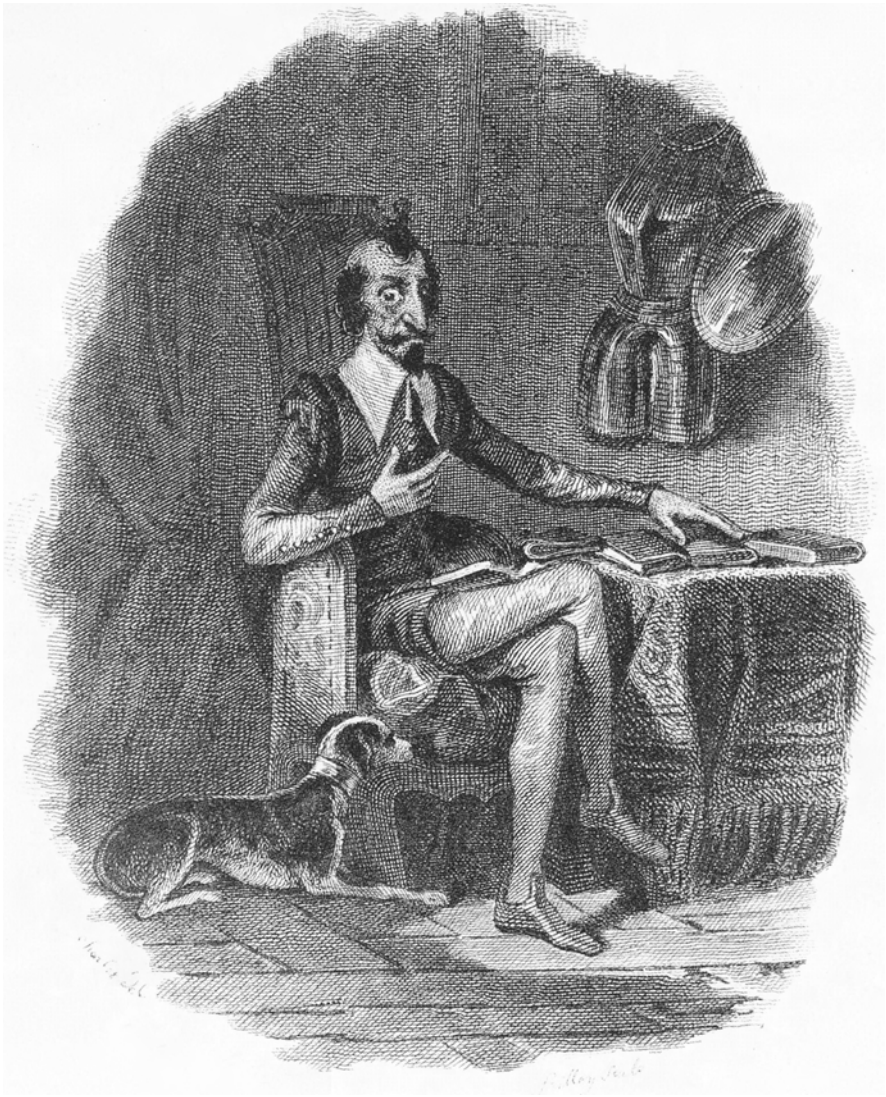
Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. En: *Obras completas*. Tomo I. Madrid-Barcelona-Buenos Aires, 1928.

——. "Glosas al Quijote". Tomo V.

——. "Sobre la lectura e interpretación del Quijote", Tomo III.

Valera, Juan. "Sobre el Quijote y las diferentes maneras de comentarle y juzgarle" (1864). En: *Disertaciones y juicios literarios*. Madrid: Imp. de M. Tello, 1890.

Libro Lectores Quijote.indb 96 24/10/2005 17:25:52



Frilley por dibujo de Nicolas-Toussaint Charlet.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I: 1]
Aguafuerte, 163 × 121 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 98 24/10/2005 17:25:52

Teobaldo A. Noriega

El Quijote de Unamuno: Una lectura apasionadamente humana

Libro Lectores Quijote.indb 99 24/10/2005 17:25:52

En 1905 –trescientos años después de que Cervantes publicara la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*– Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936) publicó a su vez *Vida de don Quijote y Sancho*,[1] el ensayo que más claramente definiría su conflictiva y apasionada relación con la obra cervantina. Entre los muchos textos suyos que previamente señalan algunos de los temas allí desarrollados por él están: *En torno al casticismo* (1895), "El Caballero de la Triste Figura" (1896), "¡Muera don Quijote!"(1898), "El fondo del quijotismo" (1902), y "Sobre la lectura e interpretación del Quijote" (1905). Son trabajos que de una u otra forma proyectan la singular lectura que Unamuno hace de la novela de Cervantes, y señalan al mismo tiempo la evolución de un planteamiento muy personal ante la realidad intrahistórica, social, y cultural de España. *Vida de don Quijote y Sancho* es el punto de encuentro de todas esas inquietudes, resaltando en este culminante trabajo la dimensión simbólica que asume para el entonces joven rector de la Universidad de Salamanca, la figura de don Quijote. Si por una parte este ensayo define claramente el quijotismo de Unamuno –asumido con un fervor cercano a lo religioso–, por otra, hace evidente su controvertido anticervantismo. Se trata de un discurso verbalizado a partir del acto de lectura; ejemplo de las proyecciones que puede alcanzar toda obra literaria merced a la interacción entre ésta y su receptor.

[1] El título completo de la edición príncipe era *Vida de D. Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra. Explicada y comentada por Miguel de Unamuno.* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1905. Utilizaré aquí el texto que aparece en Miguel de Unamuno, *Obras Completas. III. Nuevos Ensayos*. Edición dirigida por Manuel García Blanco. Madrid, Escelicer, 1968, p. 49-256. A las siglas VDQS seguirá la indicación de la(s) página(s) correspondiente(s).

Numerosas y de muy variados enfoques han sido las lecturas a las que desde su aparición se ha visto sometida la novela de Cervantes.[2] Presentada por su autor en el Prólogo correspondiente como "una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina" (Cervantes Saavedra 5), y –toque magistral de la ironía cervantina– propuesta exclusivamente como escritura encaminada "a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías" (Cervantes Saavedra 8), la obra estaría destinada a superar tales supuestas limitaciones y convertirse rápidamente en paradigma estético, punto de partida de nuestra modernidad literaria. Si por una parte la crítica inicial a la novela de Cervantes resaltaba en ella su carácter de texto amenamente concebido que se alimentaba de otros textos, condensación de la tradición literaria de su tiempo (la narración caballeresca, la novela bizantina, la épica y la poesía renacentistas, el género pastoril, la picaresca), acercamientos más actuales –apoyados en nuevos planteamientos teóricos– han venido explorando cada vez más su dimensión metaficticia. El *Quijote* no es solamente la historia de un anacrónico e iluso caballero andante y las aventuras que éste vive en compañía de su escudero, es también un ejercicio de escritura que constantemente se autocuestiona; una novela que somete a juicio el acto mismo de su creación a medida que se va escribiendo, y evalúa la crítica de que se sabe objeto.

[2] A la abundante bibliografía crítica cervantina, en la que figuran excelentes estudios ya clásicos, conviene añadir trabajos más recientes enfocados particularmente en la *experiencia de la lectura* del *Quijote*. Véanse, por ejemplo, Alicia Parodi / Juan Diego Vila, (Eds.), *Para leer el Quijote*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2001, y Manuel Cabada Gómez, *Teoría de la (endo) lectura literaria del Quijote*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001.

Si a todo esto añadimos la existencia de un primer historiador –Cide Hamete Benengeli–, identificado así por ese segundo narrador que nos cuenta la historia a partir de una traducción poco fiable –hecha por un morisco–, más la participación directa de don Quijote y Sancho como "lectores" de sus propias peripecias (el *Quijote* dentro del *Quijote*), el suculento banquete crítico queda generosamente servido.[3] Nada de esto, sin embargo, tendría suficiente interés para la lectura llevada a cabo por Unamuno. Como Cervantes, el otro don Miguel –el bilbaíno– también fue "un hombre de su tiempo […]".[4] Un punto de referencia especial en la trayectoria ideológica de Unamuno es su vinculación a la llamada Generación del 98. En el contexto de los animados planteamientos noventayochistas, el particular aporte de Miguel de Unamuno lo convertiría rápidamente en figura señera, y claramente polémica. Un texto capital donde el escritor condensa los fundamentos esenciales para el análisis, que en ese momento hacía, de la situación española lo constituyen los cinco ensayos que entre febrero y junio de 1895 aparecieron en la revista *La España Moderna*, y que en 1902 publicaría reunidos con el título *En torno al casticismo*.[5]

Para el posterior desarrollo del pensamiento de Unamuno sería clave el esfuerzo que intelectualmente hace el autor aquí por formular una equilibrada relación dialéctica entre España y Europa. Convencido de que cualquier proyecto regeneracionista

---

3 Un conciso y muy bien enfocado comentario a este respecto es el que hace Carroll B. Johnson en *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*. Boston: Twayne's Masterwork Studies, 1990. Véase también Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes.* Barcelona, Acantilado, 2003.

4 Cfr. Luciano González Egido, *Miguel de Unamuno,* Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

5 Se trata, según el orden de aparición, de "La tradición eterna", "La casta histórica. Castilla", "El espíritu castellano", "De mística y humanismo", y "Sobre el marasmo actual de España". Véase Miguel de Unamuno, *Obras Completas I. Paisajes y Ensayos*. Edición dirigida por Manuel García Blanco. Madrid, Escelicer, 1966, p. 773-869.

Libro Lectores Quijote.indb 102 24/10/2005 17:25:52

nacional debe basarse por necesidad en el verdadero carácter del pueblo español, Unamuno emprende un inventario de todos aquellos componentes históricos que según él, mejor definen el sentido de "raza" española, vista en esos momentos como una entidad decadente. En oposición a esa visión nacional de su "historia" Unamuno señala la "intrahistoria", cuyas características esenciales son testimoniar la vida colectiva e inconsciente, y ser al mismo tiempo base de continuidad de la Historia.[6] A este impactante ensayo seguirían en los años siguientes otros dos en los que quedaría expresado de manera más completa –aunque no por eso menos conflictiva– el pensamiento de Unamuno, ya no tanto sobre España y lo español, sino sobre su propia existencia: *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), y *La agonía del cristianismo* (1931); ambas obras condenadas por el Vaticano. En el contexto de tan fertilísima producción tiene un significado especial su *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), resultado de la singular lectura que él hace del *Quijote* cervantino, y objeto del presente trabajo.

6 En una metáfora de evidente tono didáctico, el autor expresa la diferencia entre las dos categorías: la vida de un pueblo es como un océano en cuya superficie, y haciendo mucho estruendo, ruedan las olas de la historia; una superficie que se fosiliza amparada en un endeble positivismo. Por debajo de esa superficie –ignorada y silenciosa– existen, en contraste, millones de seres humanos sin historia (i.e. el hombre del campo), cuya existencia intrahistórica constituye la base del progreso. La exhortación final de Unamuno es a salir del empobrecimiento espiritual que sufre el pueblo español, sometido a la grandeza de un pasado equivocadamente asumido; y que sin perder el país lo esencial y más valioso de su personalidad se abra a nuevos vientos, "europeizándonos para hacer España y chapuzándonos en pueblo" (Miguel de Unamuno, *Obras Completas I*, Madrid, Escelicer, 1966, p. 869). Un buen examen de la oposición historia/intrahistoria en el discurso unamuniano lo hace F. Fernández Turienzo, *Unamuno. Ansia de Dios y creación literaria.* Madrid, Ediciones Alcalá, 1966, p. 28-77.

Conviene recordar que mucho antes de 1905 Unamuno venía haciendo referencias de una u otra forma a la novela de Cervantes, dedicándole en diferentes textos su especial atención.[7] En la lectura de esos primeros ensayos es muy fácil observar su cambio de actitud frente a don Quijote y lo que éste representa. Si en "Quijotismo", por ejemplo, la locura de don Quijote es vista como algo de valor positivo y la cordura de Alonso el Bueno todo lo contrario, en "¡Muera don Quijote!" el ensayista adoptará una posición totalmente opuesta, condenando al personaje cervantino precisamente por haberse lanzado a una aventura descabellada –apuntalada por la pérdida de la razón–, movido por un mezquino deseo de gloria. Según Unamuno, tanto en su ilusa tarea de caballero andante como en la posibilidad de cambiar ésta por la de pastor –penitencia a que le obliga su derrota ante el Caballero de la Blanca Luna–, el fondo de la locura quijotesca permanece inalterado: todo responde a su profundo erostratismo. Añadiendo también una afirmación que servirá de base al tratamiento general que él dará a la historia cervantina y a sus personajes, sin llegar a suponer que la obra de Cervantes tenga sentido esotérico –referencia velada a gran parte de la crítica académica–, ni pensar que el autor del Quijote

[7] Los breves ensayos que preceden a *Vida de Don Quijote y Sancho* son: "Quijotismo" (1895), "¡Muera Don Quijote!"(1898), "¡Viva Alonso el Bueno!" (1898), "Más sobre Don Quijote" (1898), "El fondo del quijotismo" (1902), y "La causa del quijotismo" (1903). Recuérdese también que en 1905 Unamuno publicó "Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*", texto que habría considerado como prólogo a su segunda edición de *Vida de Don Quijote y Sancho*, pero idea que rechazó por considerar que este último y extenso ensayo lo cubría todo. Posterior a 1905 los textos unamunianos sobre el tema siguieron haciendo camino: "El sepulcro de Don Quijote" (1906) –prólogo a *Vida de Don Quijote*– a partir de su segunda edición, "Grandes, negros y caídos" (1914), "Sobre el quijotismo de Cervantes" (1915), "Roque Guinart, cabecilla carlista" (1915), "El *Quijote* de los niños" (1915), "La traza cervantesca" (1916), "Glosa a un pasaje del cervantino Fielding" (1917), "El naufragio de Don Quijote"(1919), "La ley del encaje" (1921), "La bienaventuranza de Don Quijote"(1922), "Juan Gallo de Andrada" (1922), "San Quijote de la Mancha"(1923), "Última aventura de Don Quijote" (1924), "La niñez de Don Quijote" (1932), y "En un lugar de la Mancha…" (1932). Véase Miguel de Unamuno, *Obras Completas. VII. Meditaciones y Ensayos Espirituales*. Edición dirigida por M. García Blanco. Madrid, Escelicer, 1967, p. 1189-1253.

Libro Lectores Quijote.indb 104 24/10/2005 17:25:53

se propusiera hacer símbolos de sus personajes, considera que como lector de la historia tiene derecho a formular tal simbología. Aludiendo finalmente al carácter picaresco de don Quijote, Unamuno cierra estas anotaciones iniciales con una iluminadora indicación de su propia lectura:

> Lástima es, en efecto, que mientras han caído sobre el *Quijote* tantos eruditos y masoretas, que le han escudriñado por todos sus rincones y recovecos la letra, y tanto exégeta que lo ha sometido a exámenes históricos y además no pocos sujetos que, estando no menos locos que don Quijote mismo lo estuviera, han visto en la historia de éste yo no sé cuántos enigmas, reconditeces y enrevesados simbolismos, haya tan pocos que tomen su espíritu y aprovechen la maravillosa historia como texto de libres pláticas y base de meditaciones patrióticas al modo que se toman versillos del Evangelio para hacer sobre ellos homilías, sermones y piadosos consejos para una vida mejor y más íntima (Unamuno 1209-1210).

No hay duda de que estamos aquí ante un claro planteamiento hermenéutico. Que Miguel de Unamuno estaba consciente de lo académicamente anticonvencional que sería considerada su lectura lo demuestran sus comentarios, directamente expresados a algunos críticos y amigos: la historia y los personajes cervantinos le han servido de pretexto para dar rienda suelta a su pensamiento. Dos importantísimas revelaciones resultan claves en este sentido. La primera aparece en una carta que le escribe el 30 de agosto de 1905 al hispanista francés Camille Pitollet –replicándole a éste el comentario hecho a su *Vida de Don Quijote*– diciéndole: "Cervantes encontró al Quijote en el alma de su

pueblo y nos le mostró; yo he vuelto a encontrarle, merced a su libro, y creo que él no lo entendió bien y he vuelto a presentarlo. Él hizo su Quijote y yo he hecho el mío".[8] La segunda aparece, tiempo después, en *Del sentimiento trágico de la vida*:

> Escribí aquel libro [*Vida de Don Quijote y Sancho*] para repensar el Quijote contra cervantistas y eruditos, para hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más letra muerta. ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía (Unamuno 290).

Siendo imposible "rastrear" exhaustivamente en este trabajo todo lo que a Unamuno le sugiere la novela de Cervantes, me limitaré a comentar el significado que en su ensayo adquiere el personaje central de la historia, don Quijote –sin olvidar, por supuesto, a su escudero–, tanto en su relación metafórica con Unamuno mismo, como con lo que era para él la realidad de España. El comentario que el ensayista hace a algunos pasajes cervantinos permitirá evaluar mejor el enfoque de su apasionada lectura, y aclarar adecuadamente la dimensión humana de su quijotismo.

Lo primero que resalta es el empeño de Unamuno por desliteraturizar la figura de don Quijote, haciendo énfasis en su condición humana; mostrándolo como a un hombre de carne y hueso. Señala así que éste era un hidalgo pobre, de temperamento colérico –sugiere incluso que debió ser calvo– y que ocioso y

[8] Citado por M. García Blanco en Miguel de Unamuno, *Obras Completas III*, p.13.

desgraciado en el amor se dedicó a leer libros de caballerías, queriendo consecuentemente imitar las hazañas contadas por tales historias. Todo esto llevado por un evidente deseo de encontrar la gloria: "En esto de cobrar eterno nombre y fama estriba lo más de su negocio; en ello el aumento de su honra primero y el servicio de su república después" (VDQS 69). El posible indicio de egoísmo por parte de don Quijote al buscar gloria y fama en su nueva carrera se ve mitigado, según Unamuno, por el legado que el héroe da a su pueblo, salvándolo al rescatar la valerosa tradición caballeresca. El carácter casi religioso de la difícil tarea que le espera a don Quijote lo hace evidente el autor bilbaíno al comentar su primera salida comparándola con la de Iñigo de Loyola, quien –después de leer sobre la vida de Cristo y de los Santos, y habiéndose también entretenido antes con las historias profanas que contaban los libros de caballerías– se lanzó enfebrecidamente a hacer su propio camino.[9] Rápidamente se transforma así la figura del caballero manchego en un discípulo de Cristo, sometido por su propia voluntad a la obediencia divina: "Su obediencia fue de la perfecta, de la que es ciega, pues jamás se le ocurrió pararse a pensar si era o no acomodada a él la aventura que se le presentase"(VDQS 72). Su ministerio heroico se muestra por primera vez al encontrarse en la venta-castillo con dos prostitutas que él –por gracia del poder redentor de la locura– convierte en hermosas doncellas. Más adelante cuando las dos mozas del partido –ahora damas– atienden a don Quijote, Unamuno enfatiza el elemento cristológico al recordarle

[9] San Ignacio de Loyola –Iñigo López de Recalde– nació en 1491 en la vasca provincia de Guipúzcoa. En 1521, siendo militar, resultó herido en el sitio de Pamplona. Se dice que durante su convalecencia leyó sobre la vida de Cristo y de los Santos, experiencia que le impactó. En 1522 fue en peregrinaje a Jerusalén; luego estudió en Alcalá, Salamanca, y París. Fundó la Compañía de Jesús en 1534; en 1548 apareció su obra ascética *Ejercicios espirituales*. Murió en Roma en 1556, y fue canonizado en 1622.

Libro Lectores Quijote.indb 107 24/10/2005 17:25:53

al lector aquella imagen bíblica de María de Magdala ungiendo los pies del Señor.

Entre lo humano y lo divino, la especial dimensión de este don Quijote empieza a revelarse. El paralelismo entre el Caballero de la Triste Figura y el Caballero de la Milicia de Cristo lo va estableciendo Unamuno apoyándose en la obra del P. Pedro de Rivadeneira, *Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola* (1583), libro que según Unamuno con toda seguridad debió haber leído don Quijote ya que formaba parte de su biblioteca, posteriormente destruida por el fuego. La ignorante y descuidada censura de que fuera objeto no reparó en su valor: "Y de que no reparó en ella, es buena prueba el que Cervantes no la cita" (VDQS 71). El ensayista fundamenta de esta forma los planteamientos epistemológicos de su lectura: como el santificado fundador de la Compañía de Jesús, quien metafóricamente velara sus armas ante el altar de Nuestra Señora de Monserrate, así el iluso manchego velará las suyas antes de armarse caballero; la penitencia de don Quijote en Sierra Morena la equipara Unamuno a la de Iñigo de Loyola en la cueva de Manresa (VDQS 121); en el episodio de los leones da clara muestra el caballero manchego de su total obediencia al Señor, según lo prescribe el santo jesuita (VDQS 169); las visiones que asegura don Quijote haber tenido en la cueva de Montesinos –puestas en duda por el narrador del texto cervantino– las compara Unamuno a las del teólogo jesuita, quien muchas veces llegó en las suyas a ver al Redentor, a la Virgen, y al demonio (VDQS 171-172); comparándose en fin a los dos en el hecho mismo de mostrarse valerosos al escoger el difícil camino que los llevaría a la gloria.

Si en evaluaciones anteriores Unamuno había condenado el erostratismo quijotesco, ahora lo exalta como distintivo especial

de su héroe: "Toda vida heroica o santa corrió siempre en pos de la gloria temporal o eterna, terrena o celestial" (VDQS 72). No cabe duda, por supuesto, de que en ésta como en muchas otras reflexiones que hace sobre la condición de don Quijote, el ensayista está explorando serias inquietudes que tiene sobre su propia existencia; como el caballero manchego, también el catedrático salmantino anhela sobrevivir en una gloria que no sea pasajera.[10] La tarea de don Quijote en este sentido es comparable a la de los místicos castellanos –San Juan de la Cruz (1542-1591), Santa Teresa de Ávila (1515-1582)–; como ellos, la inmortalidad que el caballero busca no es la del cuerpo sino la del alma. Apoyándose en citas evangélicas, y rescatando la presencia de tal preocupación en textos tan emblemáticos de las letras españolas como *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), o las *Coplas a la muerte del maestre Don Rodrigo* (1492) de Jorge Manrique (1440-1479), Unamuno sugiere la idea de que no sabiendo el hombre –pobre mortal– lo que conquista con sus trabajos en esta vida, mejorándose la calidad de su aventura mejorarán sus posibilidades de alcanzar la verdadera gloria. En la aventura del Caballero de la Triste Figura encuentra Unamuno dos elementos claves que le permiten al héroe dar el salto trascendental: su inquebrantable voluntad y su arraigada fe. Como señala Antonio Regalado a este respecto: "Ve Unamuno a don Quijote como la representación étnica y cristiana en grado heroico de esta fuerza omnipotente del voluntarismo que, según Nietzsche, puede mover los mundos y las conciencias" (118).[11] Si con su voluntad todopoderosa don

[10] Aunque el complejo pensamiento filosófico de Unamuno deja huellas a lo largo de su abundante obra, dos ensayos en particular constituyen punto de referencia obligada: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), *Obras Completas* VII, p. 107-302, y *La agonía del cristianismo* (1931), *Obras Completas* VII, p. 303-364.

Quijote construye una visión de mundo donde la realidad se acomoda perfectamente a lo que su espíritu determina, será con su fe en sí mismo y en el mundo, que su locura construye lo que mejor lo caracterice.

Un momento clave que el ensayista aprovecha en la aventura quijotesca, para resaltar el significado de esa fe ocurre en su comentario al encuentro del caballero con los mercaderes toledanos que se dirigían a Murcia a comprar seda (I, 4). Exigiéndoles don Quijote a aquéllos que confesaran la sin par hermosura de Dulcinea, los mercaderes se niegan a hacerlo, pues no la conocen, y le exigen al caballero se las muestre. Es entonces cuando responde don Quijote: "Si os la mostrara […] ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla la habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender" (Cervantes Saavedra 31); palabras que para Unamuno exaltan el valor redentor de la locura de su héroe: "Aquí don Quijote no se dispone a pelear por favorecer a menesterosos, ni por enderezar entuertos, ni por reparar injusticias, sino por la conquista del reino espiritual de la fe" (VDQS 79). A partir de tal reflexión la lectura unamuniana transforma el quijotismo en fe religiosa, y con ella se identifica Unamuno-lector como verdadero creyente católico.

Guiado por su voluntad y por su fe, don Quijote no solamente sabe exactamente quién es, sino –más importante aún para Unamuno– quién quiere ser. En esto radica lo esencial de la grandeza quijotesca para el rector salmantino; el querer ser del caballero manchego es el puente necesario para alcanzar

11 Para una idea de su fluctuante pensamiento filosófico –especialmente en relación con su angustia religiosa, su preocupación por el tema de la mortalidad e inmortalidad, y el concepto schopenhaueriano de la "voluntad" como esencia existencial– véase también Martin Nozick, *Miguel de Unamuno.* New York, Twayne Publishers, 1971, sobre todo los capítulos II-V.

Libro Lectores Quijote.indb 110 24/10/2005 17:25:54

la otra orilla, la anhelada inmortalidad: "El ser que eres no es más que un ser caduco y perecedero, que come de la tierra y al que la tierra se lo comerá un día; el que quieres ser es tu idea de Dios. Conciencia del Universo: es la divina idea de que eres manifestación en el tiempo y el espacio" (VDQS 82).

Guiado por su voluntad y por su fe el Caballero de la Triste Figura transforma a Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso, ve castillos donde hay ventas, castas doncellas en las que son damas del partido, desaforados gigantes que para otros son molinos de viento, yelmo de Mambrino donde sólo hay bacía de barbero, Dama Cautiva en la imagen de la Virgen llevada en procesión por un grupo de disciplinantes, "leoncitos" en los bravos leones enjaulados que un carretero lleva como regalo al Rey, etc., pero también son éstas –su voluntad y su fe– las eficaces mediadoras de una heroica locura que le permitirá al caballero buscar eterna gloria y fama. En su comentario a la decisión que finalmente toma don Quijote de hacerse pastor, Unamuno define lo que para él constituye la esencia del quijotismo: "El ansia de gloria y renombre es el espíritu íntimo del quijotismo, su esencia y su razón de ser, y si no se puede cobrarlos venciendo gigantes y vestiglos y enderezando entuertos, cobraráselos endechando a la luna y haciendo de pastor. El toque está en dejar nombre por los siglos, en vivir en la memoria de las gentes. ¡El toque está en no morir!" (VDQS 228). Tal reflexión le permite al ensayista establecer una serie de referencias alegóricas en las que tanto él mismo como España se ven relacionados de diferentes maneras con el impulso quijotesco.

Sugerir, como se hace en gran parte de los estudios unamunianos, que en su *Vida de don Quijote y Sancho,* Unamuno se identifica de tal manera con el caballero andante que hace de él

su ideal de conducta, resulta a todas luces justificado.[12] Entre los elementos que mejor definen esta relación sobresalen, como ya se ha visto, el voluntarismo del héroe, su deseo de inmortalidad, y su inquebrantable fe. Ciertamente a lo largo de su ensayo Unamuno insiste en que no es la inteligencia sino la voluntad lo que define la realidad de nuestro universo; principio que en el caso del caballero manchego llenará su espíritu de valor sin salvarlo del sufrimiento. Esto lo destaca el ensayista al comentar el "¡yo sé quién soy!" con que responde don Quijote a la pregunta de Pedro Alonso (I, 5), señalando que en esa respuesta del caballero están su fuerza y su desgracia: "Su fuerza, porque como sabe quién es, no tiene por qué temer a nadie, sino a Dios, que le hizo quien es; su desgracia, porque sólo él sabe, aquí en la tierra, quién es él" (VDQS 81). Lo más importante para Unamuno en este sentido es que "Don Quijote discurría con la voluntad, y al decir '¡yo sé quién soy!', no dijo sino '¡yo sé quién quiero ser!" (VDQS 82).

Por supuesto que todo esto va íntimamente relacionado con una distorsionada visión de la realidad sufrida por Alonso Quijano, que Unamuno califica de santa locura.[13] Una locura que más que resultar de su afiebrada afición a los libros de caballerías –como sugiere Cervantes–, Unamuno relaciona con la ociosidad y un amor desgraciado: "aquel amor que fue acaso lo que, llevándole a engolfarse en libros de caballería, le llevó a hacerse don Quijote" (VDQS 120). Interesante en este sentido es el análisis que Donald D. Palmer hace sobre la actitud ambivalente de Unamuno frente a la locura de su héroe, sugiriendo que

[12] Véase, por ejemplo, Jack B. Jelinski, "La *Vida de Don Quijote y Sancho*: nueva interpretación y análisis", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1976, p. 85-112.

[13] Mucho se ha hablado de la locura de Don Quijote; un excelente resumen sobre el tema lo hace Martín de Riquer en su Introducción a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.* Barcelona, Planeta, 2004, p. XXVIII-XXXIV.

Libro Lectores Quijote.indb 112 24/10/2005 17:25:54

el comentarista hace allí evidente un problema profundamente psicológico que Freud exploraría luego –el de la "sublimación"–, y que para el hombre de carne y hueso que era Unamuno se había convertido ya en parte esencial de su pensamiento.[14]

En cuanto a la sed de inmortalidad, conocida es la afirmación de Unamuno de que sólo quien esté contaminado de la misma locura de no morir que sufre don Quijote, puede contar su vida. Es el temor a convertirse en nada lo que empuja al hombre a querer serlo todo. Pocos pasajes en *Vida de don Quijote y Sancho* son tan reveladores de la angustia personal del rector salmantino como el de su comentario al Quijote II, 58 ("Que tratan de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas que no se daban a vagar unas a otras"). Llevadas por unos hombres para montar con ellas un retablo, las imágenes en talla dura de San Jorge, San Martín, San Diego Matamoros, y San Pablo, le hacen decir a don Quijote que aquellos caballeros "conquistaron el cielo a fuerza de brazo, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos" (Cervantes Saavedra 557); afirmación que Unamuno hace suya, desplazándola rápidamente de la situación ficticia cervantina a la propia, confesándole su desaliento al lector, y explicándole cómo su propio sufrimiento es comparable al del caballero manchego:

---

[14] Véase Donald D. Palmer, "Unamuno, Freud and the Case of Alonso Quijano", *Hispania*, 54, 2, 1971, p. 243-249. Ejemplo de la ambivalencia de Unamuno al tratar aspectos de la condición de don Quijote puede ser la pregunta que él le hace a su héroe en cuanto a la razón de su amor: "¿Fue de veras tu amor a la gloria lo que te llevó a encarnar en la imagen de Dulcinea a Aldonsa Lorenzo, de la que en un tiempo anduviste enamorado, o fue tu desgraciado amor a la bien parecida moza labradora, aquel amor que ella 'jamás lo supo ni se dio cata de ello' el que se te convirtió en amor de inmortalidad?" (VDQS, 100). Unamuno, en algún momento, parece titubear entre lo uno y lo otro. Otro ejemplo tiene que ver con la relación-oposición don Quijote/Alonso el Bueno, campo semántico dentro del que fluctúa también a veces la opinión del ensayista.

> "No sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos", digo con don Quijote. Y don Quijote tuvo que decirlo en uno de esos momentos en que sacude al alma el soplo del aletazo del ángel del misterio, en un momento de angustia. Porque hay veces en que sin saber cómo ni de dónde, nos sobrecoge de pronto y al menos esperarlo, atrapándonos desprevenidos y en descuido, el sentimiento de nuestra mortalidad (VDQS 209).

Reveladora resulta por lo tanto la angustiosa pregunta que, al morir el Caballero de la Triste Figura, Unamuno le hace a Dios: "Tú, Dios de mi sueño, dónde acoges los espíritus de los que atravesamos este sueño de la vida tocados de la locura de vivir por los siglos de los siglos venideros" (VDQS 250). En la afiebrada ansia de sobrevivir se identifican así el ensayista y su héroe. En cuanto al tema de la fe, es evidente que Unamuno se afianza a la necesidad de creer en la historia quijotesca como una tabla de salvación espiritual para su propia existencia. La fe que sostiene a don Quijote en sus desvariadas aventuras es la misma fe que debe acompañar a quien se acerque a la obra cervantina para apreciarla en todo su valor: "fe salvadora, de que la historia del ingenioso hidalgo fue, como en realidad lo fue, una historia real y verdadera, y además eterna, pues se está realizando de continuo en cada uno de sus creyentes" (VDQS 113). Más aún, es justamente este profundo sentimiento personal ante la historia del caballero andante lo que en el fondo separa a Unamuno de Cervantes, a quien con frecuencia acusa de no haber entendido, como siempre se señala, bien a su personaje.

Si importante es la identificación de Unamuno con don Quijote, también lo es la forma como sus comentarios enfo-

can el singular proceso de contaminación entre el carácter del caballero manchego y Sancho, su escudero. No en vano ha sido precisamente él uno de quienes, con más acierto, han hablado en España sobre la quijotización del uno y la sanchificación del otro.[15] Lo primero que resalta la lectura unamuniana del compañero de don Quijote a partir de su segunda salida, es que más que la vulgar ambición humana representada en su sueño de gobernar una ínsula, lo que mueve a Sancho a seguir a don Quijote es su propia fe: "la fe que por el camino de creer sin haber visto le lleva a la inmortalidad de la fama, antes ni aun soñada por él siquiera, y al esplendor de su vida" (VDQS 84). Conviene anotar, sin embargo, la inconsistencia y dureza del juicio de Unamuno en este sentido al evaluar al personaje cervantino; a lo largo de sus observaciones sobre el carácter de Sancho el ensayista constantemente zigzagueará entre el juicio encomiástico y la acusadora reprobación. Si antes ha dicho de él que tiene fe, poco después –en la aventura de los batanes– dirá todo lo contrario. Surge así en la etapa inicial de *Vida de don Quijote y Sancho* una clara oposición entre el sanchopancismo y el idealismo quijotesco, con evidente ventaja para el último en la constante y gradual transformación del escudero. Esto se nota claramente en los comentarios que hace Unamuno-lector tras los sucesos ocurridos en la venta (I, 36), donde alaba la lucha por la conquista de su fe que lleva a cabo el escudero (VDQS 135), llegando posteriormente a un punto culminante en su evaluación de lo que cada uno de ellos representa en la vida del otro:

15 Aparte de las muchas referencias que en diferentes ensayos hace Unamuno al respecto véase, por ejemplo, Salvador de Madariaga, *Guía del lector del "Quijote",* Madrid, Espasa-Calpe, 1976; especialmente los capítulos VII y VIII.

> Lo más grande y más consolador de la vida que en común hicieron es el no poderse concebir al uno sin el otro, y que muy lejos de ser dos cabos opuestos, como hay quien mal supone, fueron y son, no ya las dos mitades de una naranja, sino un mismo ser visto por dos lados. Sancho mantenía vivo el sanchopancismo de don Quijote y éste quijotizaba a Sancho, sacándole a flor de alma su entraña quijotesca. Que aunque él dijera "Sancho nací y Sancho pienso morir", lo cierto es que hay dentro de Sancho mucho don Quijote (VDQS 150).

Como bien señala el comentarista, no era la fe de Sancho en don Quijote una fe de carbonero, sino una fe verdadera y viva, alimentada de dudas; y es en esta humana cualidad de su fe donde la lectura de Unamuno ve en Sancho a un hombre bueno, discreto, sincero, fiel, y justo. En suma, a un buen cristiano. Contaminado por el heroísmo y la fe de su amo, Sancho se salva. Según Unamuno, una muestra clara de ese heroísmo la da el escudero al abandonar el gobierno de la ínsula, después de haber sorprendido a todos con su nobleza, sentido de justicia, y suma honestidad; comparándolo con su amo le dice: "Eres héroe como él, tan héroe como él" (VDQS 199). Más adelante, comentando la caída de Sancho en una sima después de salir de Barataria, Unamuno reitera el especial valor de la fe sanchopancesca, producto de la influencia que en él ha tenido el contacto con su amo: "él ve el mundo de las visiones y tú lo ves en él; él lo ve por su fe en Dios y en sí mismo, y tú lo ves por tu fe en Dios y en tu amo" (VDQS 200). En su característico estilo, Unamuno finaliza su lectura del libro cervantino con una exhortación a Sancho –el inmortal– para que se decida a

vestir la armadura de su amo (aquél a quien él mismo bautizó el Caballero de la Triste Figura), monte en Rocinante, y rescate para siempre el quijotismo. Su homenaje de reconocimiento a Sancho Panza no podría ser mayor.

La oposición implícita entre las figuras del escudero y su amo se hace evidente en la aplicación metafórica que en la dialéctica unamuniana adquieren los dos como referentes emblemáticos de lo español. Aquellos rasgos que inicialmente hacen de Sancho un ser inferior a su amo van desapareciendo a medida que él se transforma, contaminado por el espíritu de su señor. Unamuno tiene mucho cuidado en rescatar el valor de las tareas del amo y su escudero, alegorizándolas frente a su visión de la realidad histórica de España. Aclarando su posición al respecto, indica: "Se dirá que a Sancho le sacó de su casa la codicia, así como la ambición de gloria a don Quijote, y que así tenemos en amo y escudero, por separado, los dos resortes que juntos en uno han sacado de sus casas a los españoles" (VDQS 84); pero inmediatamente añade que el caballero andante no tuvo la codicia como móvil de sus acciones, y que la del escudero más que sed de oro resultó ser sed de fama. Si bien para Unamuno en algunas ocasiones Sancho representa rasgos negativos del carácter español, don Quijote siempre será el representante de valores positivos. En un tono que claramente filtra ecos del discurso noventayochista, Unamuno sugiere que la locura del caballero andante puede ser la medicina necesaria para el mal que aqueja a su pueblo. Al afirmar don Quijote, por ejemplo, que la bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, su insistencia más que otra cosa es prueba del valor que conlleva su locura, cualidad que para Unamuno ayudaría a remediar los problemas de su patria: "Este valor es el que necesitamos en España, y cuya falta nos tiene perlesiada

el alma. Por falta de él no somos fuertes, ni ricos, ni cultos; por falta de él no hay canales de riego, ni pantanos, ni buenas cosechas" (VDQS 140); para añadir luego: "Sí, todo nuestro mal es la cobardía moral, la falta de arranque para afirmar cada uno su verdad, su fe, y defenderla. La mentira envuelve y agarrota las almas de esta casta de borregos modorros, estúpidos por opilación de sensatez" (VDQS 141). Utilizando al *Quijote* como emblema, Unamuno critica severamente a los "tradicionalistas" que en nada entienden las verdaderas raíces culturales de su pueblo (VDQS 170), y compara al retablo de Maese Pedro con el Parlamento de su país, donde muy buen provecho tendría el destructivo brazo del loco caballero andante (VDQS 177).

En una exaltación final de los valores que, según Unamuno, confieren al pueblo español su especificad histórica y cultural, el comentarista insiste en la necesidad de aferrarse al quijotismo para salvaguardar el futuro: en el rescate de tales valores puede y debe encontrar España el protagonismo que está llamada a jugar en un contexto universal, a fin de cumplir una vez más con la que sería su misión histórica (VDQS 227-236). Pero en ningún momento es tan explícito Unamuno en cuanto al valor de don Quijote como cuando enjuicia el alcance de la novela cervantina:

> En una obra de burlas se condensó el fruto de nuestro heroísmo; en una obra de burlas se eternizó la pasajera grandeza de nuestra España; en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra filosofía española, la única verdadera y hondamente tal; con una obra de burlas llegó el alma de nuestro pueblo, encarnada en hombre, a los abismos del misterio de la vida. Y esa obra de burlas es la más triste historia que jamás se ha escrito; la más

> triste, sí, pero también la más consoladora para cuantos saben gustar en las lágrimas de la risa la redención de la miserable cordura a que la esclavitud de la vida presente nos condena (VDQS 203).

Mucho se ha hablado sobre el anticervantismo de Unamuno, y sin duda la cita anterior ilustra muy bien parte de esa oposición. Como muy bien anota Agustín Redondo en su acercamiento bajtiniano a la novela de Cervantes,[16] no ha sido de ninguna manera desatinada la recepción crítica que ha visto en el *Quijote* una obra principalmente de entretenimiento; se trata en efecto de una historia donde prevalece un espíritu carnavalesco. Pero es evidente también que se trata de una obra paradójica, en cuya historia se proyecta la imagen de un mundo donde el constante juego barroco entre el ser y el parecer tiene como epicentro la imagen de un loco-cuerdo, cómico y trágico a la vez. Si Cervantes parece a veces resaltar en tono burlesco los infortunios de su personaje, Unamuno desecha cualquier toque de jocosidad, enfocando a su héroe en el contexto de una realidad trascendental, humanamente seria y desgarradora; sin duda a tono con la angustia existencial personal que siempre acompañó al catedrático salmantino, y que ideológicamente impregna la lectura que hace del Quijote.[17] No hay espacio para la risa en el *Quijote* que Unamuno lee, ya que para él esta obra es –por encima de todo– una dolorosa radiografía social y humana. Tampoco hay allí espacio para glorificar a un autor

16 Véase Agustín Redondo, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid, Editorial Castalia, 1997; especialmente p. 55-99.

17 Un rápido pero sugerente comentario sobre estas dos distintas maneras de ver la historia del caballero manchego lo hace Alberto Navarro González, "El *Quijote* de Miguel de Cervantes y el de Miguel de Unamuno", en Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p.527-531.

llamado Miguel de Cervantes, por considerar el bilbaíno que la dimensión existencial del Caballero de la Mancha es tal, que excede la limitada comprensión que de él pudiera haber tenido el escritor de su historia.[18]

Como indiqué al comienzo, es evidente que a Unamuno le interesaba muy poco estudiar el valor literario de la novela de Cervantes. Esto lo deja muy claro al llegar al capítulo I, 6 ("Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo"), cuando dice que por ser materia de crítica literaria importa poco: "Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto" (VDQS 83). Más adelante, en sus observaciones al capítulo I, 11 ("De lo que le sucedió a Don Quijote con unos cabreros"), presta poca atención al famoso discurso que don Quijote hace sobre la Edad de oro –muestrario de retórica– porque, según aclara: "nosotros no estamos haciendo aquí literatura, ni nos importa la letra sonora, sino el espíritu fecundo aunque silencioso" (VDQS 93). Se entiende perfectamente, por lo tanto, que haya prestado poca o ninguna atención a todas aquellas historias intercaladas en la fábula central, consideradas por él materia secundaria (por ejemplo "El curioso impertinente", diferentes historias pastoriles-amorosas, etc.). Lo que sí le interesaba al ensayista era explorar y resaltar en *Vida de don Quijote y Sancho* la dimensión humana de los personajes centrales cervantinos, y precisar ideológicamente esa "doctrina de conocimiento" asumida por él como expresión

[18] Las repetidas incursiones de Unamuno en el *Quijote*, posteriores a 1905, dan testimonio de una reconsideración por parte del escritor con relación a la figura de Cervantes. El tema del anticervantismo unamuniano sigue, desde luego, suscitando interés. Véase, por ejemplo, Cesáreo Bandera, "El quijotismo de Unamuno y la envidia", *Literatura y pensamiento en España. Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*. Francisco La Rubia-Prado, (ed.) Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003, p. 115-135.

Libro Lectores Quijote.indb 120 24/10/2005 17:25:55

del quijotismo. Si entendió bien o no Unamuno la novela de Cervantes es asunto que seguirá debatiendo la crítica; lo que a estas alturas sí está claro es que su anticonvencional acercamiento al *Quijote* enriquece y humaniza la perspectiva que hoy tenemos de tan importante obra.

Referencias

Bandera, Cesáreo. "El quijotismo de Unamuno y la envidia", *Literatura y pensamiento en España. Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*. Francisco La Rubia-Prado, Ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.

Cabada Gómez, Manuel. *Teoría de la (endo) lectura literaria del Quijote*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 2004.

González Egido, Luciano. *Miguel de Unamuno*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

Jelinski, Jack B. "La Vida de Don Quijote y Sancho: nueva interpretación y análisis", *Revista de Estudios Hispánicos*, No. 1 (1976), 85-112.

Johnson, Carroll B. *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*. Boston: Twayne's Masterwork Studies, 1990.

Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del "Quijote"*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

Navarro González, Alberto. "El Quijote de Miguel de Cervantes y el de Miguel de Unamuno". Dolores Gómez Molleda (ed.). *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

Nozick, Martin. *Miguel de Unamuno*. New Cork: Twayne Publishers, 1971.

Palmer, Donald D. "Unamuno, Freud and the Case of Alonso Quijano", *Hispania,* Vol. 54, No. 2 (1971), 243-249.

Parodi, Alicia y Diego Vila, Juan (eds.). *Para leer el Quijote*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2001.

Redondo, Agustín. *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

Regalado García, Antonio. *El siervo y el señor. La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Riquer, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003.

Rudd, Margaret R. *The Lone Heretic. A Biography of Miguel de Unamuno y Jugo*. Austin: University of Texas Press, 1963.

Salcedo, Emilio. *Vida de Don Miguel*. Madrid: Ediciones Anaya, 1964.

Shaw, Donald L. *The Generation of 1898 in Spain*. London: Ernest Benn Limited, 1975.

Turienzo, F. Fernández. *Unamuno. Ansia de Dios y creación literaria*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1966.

Unamuno, Miguel de. *Obras Completas*. Edición dirigida por Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer. (Esta serie de nueve volúmenes fue iniciada en 1966).

Libro Lectores Quijote.indb 124 24/10/2005 17:25:55

Libro Lectores Quijote.indb 125 24/10/2005 17:25:56

Henri Pisan por dibujo de Gustave Doré.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I: 1]
Xilografía, 245 × 196 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 126 24/10/2005 17:25:56

Carlos A. Castrillón

José Ortega y Gasset: La plenitud del *Quijote*

Libro Lectores Quijote.indb 127 24/10/2005 17:25:57

En 1905, con motivo de la celebración del tricentenario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid, de la cual era José Ortega y Gasset uno de los secretarios, publicó un interesante libro en el que se recogieron las conferencias y los ensayos escritos para la ocasión. A cien años de esa fecha, y en un momento simétrico en el ámbito hispánico, es provechoso revisar los contenidos. Los temas asociados con el *Quijote* dicen mucho acerca de la importancia que se daba en la tradición positivista, a la novela de Cervantes en ese entonces: la gran mayoría de los títulos tienen la forma genérica "don Quijote y *x*", donde *x* puede ser la lengua castellana, el pensamiento español, la religión, la locura, el honor, el derecho, la poesía, pero también la música, la danza, las armas, el esoterismo, la criminalidad, etcétera; con una persistente intranquilidad por la forma como se lee el *Quijote* en el mundo no hispánico. La mayoría de los "cervantófilos extranjeros" –se queja Ramón Pérez de Ayala– "no han entendido a don Quijote o lo han interpretado a tuertas" (Ateneo de Madrid 36). Lo curioso es que en el citado libro la novela se lee como enciclopedia, en el sentido más taxonómico.

En el mismo año, pero con ánimo distinto, Miguel de Unamuno publicó su *Vida de Don Quijote y Sancho.* La figura de don Quijote viene a ser, más que un asunto de orgullo nacional, una luz en la oscuridad de la patria agobiada por el "desastre" de 1898. Se buscan respuestas en el *Quijote* y se piden esas respuestas con voz trágica. Unamuno habla de "nuestro Señor don Quijote" y propone el "culto al quijotismo como religión nacional", con la cual España, eterna misionera, podría cumplir la tarea, esta sí en verdad quijotesca, de "españolizar Europa". Unamuno concibe

a don Quijote "como a una auténtica personalidad histórica, como a un santo laico del que Cervantes habría sido su único e imperfecto evangelista" (Marrero 155), al cual él quiere corregir para defender a don Quijote de su profeta.

José Ortega y Gasset (1883-1955), por el contrario, propone como solución al "problema de España" la integración a la cultura europea: "España es el problema y Europa es la solución". Bajo la premisa de que toda cultura requiere, para su consolidación y desarrollo, de una "minoría selecta, suficiente en número y calidad", como lo expondrá en *España invertebrada* (1921), Ortega concluye que España está en el momento crítico de la conciencia de su decadencia. Al "siento, luego soy" de Unamuno, Ortega opone el "pienso porque existo", y de ese modo quedan planteadas dos visiones y dos posibles respuestas a la pregunta: "Dios mío, ¿qué es España?"[1].

Meditaciones del Quijote (1914) es el segundo libro de Ortega. En él se propone leer a España –su historia, su cultura, su porvenir– en la novela que se había convertido en símbolo y remedio de la decadencia española. Ese empeño había sido tópico común en la Generación del 98, pero Ortega lo enfrenta con otro método, otro espíritu y contraria conclusión. Las *Meditaciones* establecen los fundamentos del pensamiento de Ortega a su retorno de Alemania[2]. Llevado por el deseo de aportar rigor a la discusión, expone los principios de su filosofía, desarrolla el

---

1 Cfr. Pedro Laín Entralgo, *España como problema.* Madrid, Aguilar, 1962, p. 648-666, entre los primeros sistemasatizadores de la cuestión.

2 Aunque en las *Meditaciones* Ortega definió el ensayo (es decir, sus ensayos) como "la ciencia, menos la prueba explicita", se le reprocha "su psicologismo ingenuo, el uso y abuso de una teoría romántica de la cultura", "sus generalizaciones emblemáticas y retóricas", su ambivalencia, su falta de perspectiva histórica, sus "imprecisos límites conceptuales" y "su sociología trivial". Sobre aspectos del debate reciente, se puede consultar: Subirats, Eduardo. "Las selectas elites de Ortega", *Quimera*, 150,1996, p.50-55 y Montero Reguera, J. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

concepto de "circunstancia", y esboza su idea del *perspectivismo*. Más que sobre Cervantes o don Quijote –el hombre, el mito–, las *Meditaciones* son una visión sobre lo que de ellas deriva Ortega para "las circunstancias españolas"; son para él, en suma, un ejercicio de "amor intelectual" –es decir, amor a la "plenitud"- mediante el cual se trata de llevar las cosas, al mirarlas, "por el camino más corto a la plenitud de su significado" (Gasset 16); y en cada cosa, por insignificante que parezca, habría una plenitud en potencia. En este contexto "mirar" es "leer". En otro de sus trabajos, *Pasado y porvenir para el hombre actual*, Ortega concibe la lectura como plenitud, como integración, como el proceso dinámico entre la deficiencia y la exuberancia del decir:

> "Leer" comienza por significar el proyecto de entender plenamente un texto. Ahora bien, esto es imposible. Sólo cabe, con un gran esfuerzo, extraer una porción más o menos importante de lo que un texto ha pretendido decir, comunicar, declarar, pero siempre quedará un residuo "ilegible". Es, en cambio, probable que mientras hacemos ese esfuerzo *leamos*, de paso, en el texto, esto es, entendamos cosas que el autor no ha "querido" decir y, sin embargo, las ha "dicho", nos las ha revelado involuntariamente, más aún, contra su decidida voluntad.[3]

Contribuir al descubrimiento de la "plenitud" de las cosas es, dentro de la concepción de Ortega, la actitud más noble y sincera, más libre de arrogancia, de un "pensador". El método consiste en poner el tema "en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de

[3] Citado según Ramón de Garcíasol, en su reseña del libro mencionado, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 182,1965, p. 412.

la humana preocupación" (18), tras lo cual las cosas quedan transustanciadas, salvadas, y uno con ellas, en actitud de diálogo esclarecedor: "A ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante" (59).

La "búsqueda de la plenitud" implica abordar el *Quijote* haciendo a un lado, casi por completo, las interpretaciones anteriores y eludiendo la polémica y el gesto. De esta manera Ortega pretende que las perspectivas individuales sean complementarias e integradoras, puesto que, como se expone en *El tema de nuestro tiempo*, "la perspectiva es uno de los componentes de la realidad" (85) y no una ilusión subjetiva, de modo que "cada vida es un punto de vista sobre el universo", y "como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista" (21).

La "plenitud" supone también para Ortega la integración de lo vital y lo racional. La "razón vital" es histórica y personal, está ligada a contextos particulares, lo que se resume en el conocido corolario: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo" (50). Este íntimo dialogismo e interdependencia del ser humano y su circunstancia, y la responsabilidad implícita en la segunda parte de la afirmación, orientan la lectura y sirven de base al desarrollo del pensamiento de Ortega. El ser humano suele ser sordo a su circunstancia, obnubilado por la persecución de ideas absolutas; lo que aquí propone Ortega, preocupado por la superación del pasado, es distinto: "La reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre" (49). Por eso la plenitud es producto de la mirada integradora: "El 'sentido' de una cosa es la forma suprema de su coexistencia con las demás, es su dimensión de profundidad" (139).

El amor, por su parte, es para Ortega la fuerza conectiva que permite la comprensión en plenitud. En eso consiste lo

duro y valioso de la tarea de leer el *Quijote*: promover el amor a las cosas, y demostrarlo en la lectura, en una cultura como la española, en la que el odio "impide la fusión, siquiera transitoria, de las cosas con nuestro espíritu" (18). El odio es inconexión, aniquilamiento, pérdida de la individualidad, emanación de la conciencia de inferioridad: "Los españoles ofrecemos a la vida un corazón blindado de rencor, y las cosas, rebotando en él, son despedidas cruelmente", escribe Ortega. La fuerza profundamente existencial del amor consiste en que lo amado nos parece imprescindible; el amor hacia las cosas, hacia los textos, hacia los hombres, conduce a un sano y necesario crecimiento de la individualidad que, con maravillosa fuerza interconectiva, hace de todo uno "en firme estructura esencial".

El amor es afán de comprender, "actitud propia de toda alma robusta" (27); el deseo de contagiar ese afán es el propósito último de las *Meditaciones* y, por extensión, de todo el variopinto conjunto de reflexiones de Ortega, receloso de la rigidez moral del alma española, rigidez que es instrumento eficaz para simplificar el mundo bajo una idea, pero obstáculo para abrir la conciencia huérfana de plasticidad a la plasticidad mayor del mundo. De allí deriva la definición de filosofía como "la ciencia general del amor" (32), pero no por razones etimológicas, sino porque ella representa, a lo largo de la historia del pensamiento, "el mayor ímpetu hacia una omnímoda conexión".

Cervantes es para Ortega un ejemplo de "plenitud española" y por eso su *Quijote* no puede ser leído parcialmente como simple reservorio de un dualismo extremo que no corresponde a la novela como género moderno. En respuesta tácita a Unamuno, Ortega decide estudiar el quijotismo del *Quijote*, el libro de

Cervantes, y no el de don Quijote, el personaje, que como tal es "un Cristo ridículo de nuestro barrio" que sirve a los españoles para manifestar "un comunal dolor étnico" (63). La tendencia a considerar a don Quijote fuera del libro en el que adquiere sentido de plenitud lleva, según Ortega, a dos errores grotescos: "Unos, con encantadora previsión, nos proponen que no seamos Quijotes; y otros, según la moda más reciente, nos invitan a una existencia absurda, llena de ademanes congestionados. Para unos y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido. Pues a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo vino sobre la tierra Cervantes" (63). La desconfianza por la figura del Cristo-Quijote redentor de Unamuno, que cobra corporeidad y dimensión espiritual independiente en la salvación de España, tiene origen en el deseo de claridad para afrontar el problema estético en términos de "estilo", y se expresa de modo taxativo: "Las cosas artísticas [...] son de una sustancia llamada estilo. Cada objeto estético es individuación de un protoplasma-estilo. Así, el individuo don Quijote es un individuo de la especie Cervantes" (64).

Es interesante notar que tanto el escritor Cervantes como el pintor Velásquez, dos "plenitudes españolas" según Ortega, se desdoblan en sus creaciones y se reflejan en ellas con total conciencia e impulso lúdico, con lo cual contribuyen desde la creación autorreflexiva a una nueva concepción del arte y a una nueva definición del estatus del "autor". En Cervantes el ejercicio de escritura se corrige a medida que avanza, lo cual indica que la escritura toma conciencia de su recorrido y no corresponde a una intención totalizante; las digresiones y espejismos del autor-narrador, al igual que la textualización de la pausa entre las dos partes de la obra, redeterminada por la aparición del *Quijote*

de Avellaneda, contribuyen más que cualquier otra cosa al gran diálogo que promueve la novela.

El llamado de Ortega a la recuperación del autor-creador y de su novela representó en España, en su época, el avance más revelador en el acercamiento a la novela de Cervantes como problema cultural siempre vigente. Ahora bien, ¿en qué consiste entonces, en últimas, la plenitud del *Quijote*? Toda plenitud vive en el ocultamiento, lo cual no implica dificultad para el alma reflexiva: "El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros" (91). Como "plenitud", el *Quijote* es "una selva ideal", un bosque verdadero, y un bosque "se compone de los árboles que no veo". La analogía es muy provechosa porque apunta a lo que es eterno en el libro, y no sólo en él: el misterio, el sentido siempre pospuesto, la percepción parcial; el bosque es una posibilidad, un más allá complejo que nos deja con las manos vacías cuando creemos atraparlo. Leer es un movimiento hacia la "plenitud", una aventura por el sentido, una afirmación de la fuerza interconectiva del amor, que hace de cada cosa el centro del universo. Para leer es necesaria la perspectiva, y el espacio en el que esa perspectiva se manifiesta mejor es la meditación: "La meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo" (106).

Hasta entonces la mayoría de los lectores españoles del *Quijote* se habían enfrentado al universo narrativo con el deseo violento de arrancarle sus secretos, para provecho personal o de la nación, o bien lo habían utilizado como enciclopedia; querían encontrar un sentido profundo a fuerza de aplicarle una lectura trágica, que vuelve trágicos a los personajes y los hace andar de nuevo por el

Libro Lectores Quijote.indb 134 24/10/2005 17:25:58

mundo; o, peor aún, como a un símbolo cristalizado, renunciaban a interpretarlo y se satisfacían con la erudición. Ortega acude en 1914 a un método distinto: "Una obra del rango del *Quijote* tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones han de irla estrechando lentamente, dando al aire como sones de ideales trompetas" (66). Sin embargo, el lector ha de tener en cuenta, según Ortega, una particularidad del *Quijote* que ha perdido a los intérpretes y que lo marca como producto de la cultura española. Ortega afirma que este libro, profundo como el que más, tan lleno de simbolismo, no nos dice nada sobre sí mismo ni sobre su autor: "No existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación. Por esto, confrontado con Cervantes, parece Shakespeare un ideólogo" (165).

Cervantes es para Ortega el modelo de la retención dentro de las puras "impresiones". La superación del impresionismo es un principio estilístico y de valor del arte como instrumento de claridad. La comprensión plena se apoya en el concepto, "órgano de la percepción", que permite atrapar las cosas y aporta a una cultura estilos poderosos y dialogales; la impresión entrega apenas productos contingentes y unívocos. Como cultura impresionista, la española está condenada "a no ser una cultura progresiva. Vivirá de modo discontinuo, podrá ofrecer grandes figuras y obras aisladas a lo largo del tiempo, pero todas retenidas en el mismo plano. Cada genial impresionista vuelve a tomar el mundo de la nada, no allí donde otro genial antecesor lo dejó" (149). El *Quijote* es, en ese sentido, según Ortega, la novela de un genio que no ha tenido interlocutor; se ha dialogado con los personajes, con sus locuras, con sus dualismos, incluso con sus lenguajes, pero no con Cervantes.

Libro Lectores Quijote.indb 135 24/10/2005 17:25:58

En su deseo de encontrar "plenitud" en el *Quijote*, Ortega propone, recurriendo al concepto de "estilo", una tesis que luego ampliará en un texto polémico, *La deshumanización del arte* (1925): "Un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo, que consista en una mera reacción de una parte de la vida –el corazón individual- al resto de ella producirá sólo valores equívocos" (161). El *Quijote* es para él, el mayor ejemplo de ese equívoco.

Referencias

Ateneo de Madrid (1905). *III Centenario de la publicación de* El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid.

Auerbach, E. (1946). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica. [1995].

Casalduero, J. (1949). *Sentido y forma del* Quijote. Madrid: Ínsula. [1975].

Castro, A. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alfaguara, 1966.

Cervantes, M. de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.

Ferrater Mora, J. *Ortega y Gasset: Etapas de una filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1958.

Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo xxi. [1990].

Garagorri, P. (1965). "Unamuno y Ortega, frente a frente". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, (190), Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 15-32.

Garcíasol, R. de (1965). "Reseña" de Ortega y Gasset, J. *Pasado y porvenir para el hombre actual*. En *Cuadernos Hispanoamericanos,* (182), 412-427.

Gil Villegas, F. *Los profetas y el Mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el* Zeitgeist *de la modernidad (1900-1929)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Haro Honrubia, A. de (2004). "Los orígenes de la razón vital o viviente en la filosofía de Ortega y Gasset: una innovadora concepción metafísica de la vida humana". *Thauma*, (3). Universidad del País Vasco. En: http://www.sc.ehu.es/yfwtahum/web/N.3/DeHaro.htm

Laín Entralgo, P. *España como problema*. Madrid: Aguilar, 1962.

Madariaga, S. de (1926). *Guía del lector del* Quijote. *Ensayo psicológico sobre el* Quijote. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. [1961].

Marrero, Vicente. *El Cristo de Unamuno*. Madrid: Rialp, 1960.

Montero Reguera, J. *El* Quijote *y la crítica contemporánea*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Nabokov, V. *Curso sobre el* Quijote. Madrid: Grupo Zeta, 1997.

Novella Suárez, J. (2003). "Legado y vigencia de Ortega y Gasset". En: http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/respublica/hispana/documento12.pdf

Olmos, M. A. (2004). "Le plaisir de l'invective: Une discussion entre Pío Baroja et José Ortega y Gasset au sujet du roman". En: http://crec.univ-paris3.fr/07-Miguel-Olmos.pdf

Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del* Quijote. México: Aguilar. [1976].

——. (1914b). "Anotaciones sobre la guerra, en forma de diario". En *Cuadernos Hispanoamericanos,* (190), [1965], 5-11.

——. (1916). "Verdad y perspectiva". En: *El Espectador*. Estella: Salvat. [1970]. 17-23

——. (1921). *España invertebrada*. Madrid: Espasa-Calpe. [1964].

——. (1923). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe. [1968].

——. (1925). *Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe. [1969].

——. (1925b). *La deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta. [1985].

——. (1927). *Espíritu de la letra*. Madrid: Espasa-Calpe. [1965].
(1981). *Ensayos sobre la Generación del 98*. Edición a cargo de Paulino Garagorri. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente.
——. (1983). *Qué es filosofía*. Obras completas, vol. VII. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente.
Paz, O. (1984). "José Ortega y Gasset: El cómo y el para qué". En: *Hombres en su siglo*. Barcelona: Seix Barral. 97-110.
Salinas, P. *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1958.
Subirats, E. (1996). "Las selectas elites de Ortega". En: *Quimera*, (150), 50-55.
Unamuno, M. de. (1905). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe. [1966]. 14ª ed.
——. (1913). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Sarpe. [1984].

Libro Lectores Quijote.indb 141 24/10/2005 17:25:59

Manuel Salvador Carmona por dibujo de de José del Castillo.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I: 1]
Talla dulce, 306 × 223 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 142 24/10/2005 17:25:59

Carmen Millán de Benavides

Encariñados con el engendro: Américo Castro y sus lecturas del Quijote[1]

[1] El título del presente ensayo surge a partir de la carta que Américo Castro le escribe a Julio Rodríguez-Puértolas el 8 de enero de 1970, anunciándole que ha recibido las pruebas de la nueva edición *de El pensamiento de Cervantes*. Según Castro el libro debería estar en el limbo, pero, advierte al editor:
A lo mejor, sin embargo, puede pasar con este libro lo que a los niños no deseados, y Ud. y yo nos encariñamos con el *engendro* (Rodríguez- Puértolas 19).

Libro Lectores Quijote.indb 143 24/10/2005 17:25:59

Cuando a sus cuarenta años de edad, Américo Castro (Cantagallo-Brasil 1885 – Lloret del Mar, España 1972) publica en 1925 *El pensamiento de Cervantes*, se inicia definitivamente la crítica moderna al *Quijote* en España. El libro se convierte en el estudio más citado del hispanismo del siglo XX (Márquez Villanueva 10). En 1960, a sus 75 años, Castro escribe el prólogo del *Quijote* y una nota biográfica sobre Cervantes para la editorial mexicana Porrúa, dentro de la colección *Sepan cuántos*. Su prólogo circulará por miles en América Latina y será por décadas la única lectura crítica que muchos de los lectores del *Quijote* harán en la relativamente barata edición mexicana.

Tres cuartos de siglo leyendo y releyendo el *Quijote*

El pensamiento de Cervantes está dedicado a Ramón Menéndez Pidal. El libro había sido anunciado por Castro en la *Revista de Occidente* con el título "Cervantes, pensador y moralista." Sin embargo, el homenaje que rendía a su maestro por los 25 años de su profesorado universitario, se convirtió en una de las más influyentes lecturas del *Quijote* en el siglo XX.

Aunque el libro apareció veinte años después de las conmemoraciones del Tercer Centenario, para autores como Salvador de Madariaga, el diálogo entre los textos publicados en 1905 y los que aparecieron, como el suyo de 1926 y el de Castro, continuaba. Escribe Madariaga:

> Cuatro libros han visto la luz en época reciente sobre el *Quijote* y su autor, dos de los cuales, la *Meditación* de Ortega y Gasset, y la *Vida* de Unamuno, son anteriores

> y los otros dos, los *Ensayos en simpatía*, de Maeztu, y el *Pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, son posteriores al que aquí se ofrece al público. Dejo al discreto lector el cuidado de juzgar las "simpatías y diferencias" que existen entre los libros citados y el que ahora se dispone a leer (3).

El cambio de foco es visible: para los noventoyochentistas el *Quijote*, para los de 1914, Cervantes. Las diferencias, más que las simpatías, se ofrecerían al lector en cientos de páginas de los autores mencionados y otros más. Sus polémicas, que de alguna manera anticipaban la Guerra Civil, sus avatares y sus exilios, dan para toda una historia que continúan escribiendo hasta hoy los españoles.

Regresar a las lecturas del *Quijote* de Américo Castro, uno de los protagonistas de las querellas señaladas, es también visitar el resurgimiento de los estudios hispanistas en los Estados Unidos, reencontrarse con su propuesta de la España de las tres culturas y, para efectos de este ensayo, con el prologuista de una de las más diseminadas ediciones de *Don Quijote* en territorio latinoamericano. Pero es antes que nada, asistir al taller de ideas de un crítico de la cultura, cuya visión de España y del *Quijote*, mantienen una sinergia que impulsará permanentemente su pensamiento (Sicroff 187).

Como la de muchos españoles, la vida de Américo Castro se ve cortada en dos por la Guerra Civil y el exilio que sobrevino para millares, a consecuencia del triunfo franquista. A diferencia de muchos de quienes se vieron forzados a emigrar, Américo Castro no era ya un hombre joven. Como recuerda su alumno Rafael Lapesa, Castro era parte de la llamada *Generación del 14*,

entre quienes se encontraban Eugenio D' Ors, José Ortega y Gasset, Federico de Onís, Manuel García Morente, Gregorio Marañón y Claudio Sánchez Albornoz, entre otros (122).

Américo Castro emigró primero a la Argentina. Allí permaneció un año y luego se radicó en los Estados Unidos. La mayor parte de su carrera académica en ese país se desarrolló en la Universidad de Princeton. Desde el exilio escribirá *España en su historia*, que se publica en Buenos Aires en 1948. El libro despertará nuevas y aún más enconadas polémicas, a las que su autor responderá en ediciones posteriores (1954 y 1962), que como el original, no circulan en España. La obra pasará luego a llamarse *La realidad histórica de España* y en el curso de los debates, Castro se distanciará de su maestro Menéndez Pidal, quien se mantendrá en silencio, y de Ortega y Gasset, quien le había testimoniado su admiración en épocas de polémica entre Menéndez Pidal y Unamuno (Peña 26). Desde América y según James D. Fernández, para el público norteamericano, Castro presentará sus tesis sobre la diferencia española, oponiéndolas a las de la *hispanitis* franquista (74).

A la vez que va articulando su forma de ver la historia de España, Castro va haciendo lecturas del *Quijote* que ofrecerán otras entradas a la obra y otras percepciones acerca de su autor. Stephen Gilman sistematizó en 1971 esos cambios en las lecturas que hace Castro del *Quijote* de la siguiente manera:

> Después de *Pensamiento* y del *Quijote* erasmístico que sirvió de entreacto, siguió una tercera lectura que hay que encajar para comprenderla en el ámbito más amplio de la historia hispánica (y que culminó en *Hacia Cervantes* y en la introducción de Porrúa, México, 1960). Este Quijote por el énfasis con que se destacan ciertos

> elementos arábigos en su estructura narrativa, está en íntima simbiosis tanto con *España en su historia* como con *La realidad histórica de España*. Posteriormente en *Cervantes y los casticismos* (Madrid, 1966) y actualmente en la obra que trae entre manos, la novela revela una vista del siglo XVI tomada mucho más de cerca. La de *La edad conflictiva* (136).

Las lecturas y relecturas que del *Quijote* hace Castro son una aventura crítica que el autor compartió con cientos de estudiantes; recordemos que su larga carrera académica se desarrolló primero en España y luego en los Estados Unidos.[2] Su *revisión de la historia*, como la ha denominado Eduardo Subirats, ha tenido impacto en escritores ya canónicos como Juan Goytisolo y Carlos Fuentes (216) y condujo a cambios en su manera de trazar la biografía intelectual de Cervantes.[3] En esos derroteros que durarán cuando menos de setenta años, Castro verá en Cervantes a un humanista, a un erasmista, a un castellano y a un converso.

En 1970, a sus 85 años continúa estudiando y revisando. Ante la premura que le comunica Rodríguez-Puértolas, Castro le dice: "*Ofrezco ahora lo que puedo, no lo que hubiera deseado"*; resume así la

---

2 Escribe Juan Goytisolo:
Los lectores de Castro – y también de Bataillon, Domínguez Ortiz, Caro Baroja y Sicroff- realizaron una labor inmensa en los distintos ámbitos de su especialidad: el arabismo (James Monroe), la crítica literaria (Stephen Gilman, Manuel Durán), los estudios sefardíes (Samuel Armistead, Joseph Silverman), el medievalismo (Rodríguez Puértolas y Márquez Villanueva)[...] La obra de este último – uno de los mejores conocedores de la literatura española y dueño de un saber enciclopédico digno del de Menéndez Pelayo, pero sin las anteojeras ideológico – religiosas de este – prueba la fecundidad de los planteamientos e ideas de Castro (34).

3 Juan Goytisolo lo ha reconocido explícitamente. Una aproximación al tono del intercambio Castro-Goytisolo puede verse en el *Epistolario* editado por Javier Escudero. En cuanto a Fuentes, quizá el ejemplo más claro es la serie *El espejo enterrado*, cuyo impacto como material pedagógico ha sido importante.

angustia de entregarle las notas de actualización para la nueva edición del libro de 1925, *El pensamiento de Cervantes.*[4] La obra se convirtió, según el mismo Castro en un engendro, con el que esperaba que tanto él, como los posibles lectores, llegaran a encariñarse, como ha sucedido.

Lecturas conflictivas

En 1492 Cristóbal Colón presenta su empresa ante Isabel la Católica en el campamento de Medina del Campo, desde donde se dirige la batalla final contra Almanzor. Con la toma de Granada termina oficialmente la Reconquista castellana de los territorios bajo dominio musulmán.[5] En agosto de ese año zarpan las tres carabelas al comando de Colón, y vence el plazo otorgado a los judíos para convertirse a la fe católica o ser expulsados de España y todas sus propiedades confiscadas. Termina lo que Castro llamó la España de la convivencia de tres culturas y se inicia la "edad conflictiva".

Aunque esta presentación esquemática no le hace justicia al pensamiento histórico de Castro, sirve aquí como marco para presentar en forma breve, las lecturas que condujeron a nuestro autor, hasta sus proposiciones para lectores latinoamericanos en la edición del *Quijote* hecha por la casa mexicana Porrúa. La interpretación de la memoria literaria española que emprende Américo Castro, se inicia en 1916, con el artículo "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII". Rodríguez-Puértolas señala que ese artículo adelanta

[4] Carta de Castro a Rodríguez-Puértolas, ya citada. Rodríguez- Puértolas no empleó el total del caudal de anotaciones hechas por Castro e hizo la publicación en la Editorial Noguer de Barcelona, en 1972.

[5] Empleo el término *reconquista*, a sabiendas de que no hace parte del vocabulario de Américo Castro. Creo que el concepto ya ha quedado establecido.

ideas acerca del "peculiar concepto cervantino del honor." [6] Esta primera etapa cervantina en que sostiene la condición de judío converso de Cervantes, se extenderá hasta 1941 (13). Castro es en ese entonces, antes que nada, un investigador e historiador de la lengua y la literatura españolas (Zamora Vicente), en términos de historia del pensamiento.

En la segunda etapa, Gilman ha señalado tres aportes: "La estructura del *Quijote*" y "La palabra escrita y el *Quijote*", dos ensayos de 1947 que harán parte de *Hacia Cervantes* y la introducción a *La realidad histórica de España* (edición de 1962). Para Alonso Zamora Vicente, en este periodo "la voluntad de entendimiento le hace ahondar, apasionadamente, en el meollo de lo español y desembocar en *La realidad histórica de España."* En una tercera y final etapa, estaría *Cervantes y los casticismos españoles* (1965), en la que presenta a don Quijote como converso y a Sancho como cristiano viejo (Rodríguez 21). El prólogo de 1960 a la edición de Porrúa, marca ya ese derrotero. Quizá por esa razón Francisco Márquez Villanueva lo incluye en el tomo a su cargo de la *Obra reunida*. Durante todas estas etapas, el trabajo de Castro, tanto sobre lo histórico como sobre lo literario, generó polémica y censura. [7]

---

6 Dice Castro en la conclusión de *El pensamiento de Cervantes*:
Muy lejos estaba de creer que Cervantes ofreciera en armónico y grandioso despliegue los más finos temas del Renacimiento italiano. […] Pensaba que Cervantes no era sino el maravilloso creador del *Quijote*, el artista de estilo único, etc. Comencé a vislumbrar otras posibilidades en 1916, al estudiar el concepto del honor en los siglos XVI y XVII en dos artículos de la *Revista de Filología Española*; vi que Cervantes reaccionaba de modo opuesto a los dramaturgos, y cómo su actitud no obedecía meramente a su espíritu compasivo y cristiano, sino a estar imbuido de ideología renacentista (338).

7 En 2003, los editores de *Américo Castro y la revisión de la memoria* señalaban:
Castro ha sido[,,,]el objeto de [c]ensura administrativa, en primer lugar: no permitieron publicar en España sus dos ensayos más importantes sobre la realidad española. Sus estudios cervantinos han sido borrados de las listas bibliográficas corrientes del caciquismo académico de ayer y de siempre. Pero la interpretación de la memoria literaria española de Castro chocó además frontalmente con la tradición anti - intelectual del nacionalismo intrahistórico de los Ganivet, Unamuno, Maeztu o Azorín, y de sus réplicas por parte del *establishment* franquista y posfranquista (15).

En cada uno de los tres periodos señalados, Castro entrega a los lectores libros que promueven el debate. Muchas veces ese debate se basa en una frase: en el caso de *El pensamiento de Cervantes*, la polémica se abre a partir de la *hipocresía* de un Cervantes humanista, que Castro opone al *ingenio lego* que ven en Cervantes por siglos sus contendores; en el segundo periodo el debate se centrará en las concepciones históricas y enfrentará a Castro con Claudio Sánchez Albornoz (1893 – 1984) y con José Antonio Maravall (1911 – 1986), entre otros. [8]

Márquez Villanueva resume de la siguiente manera los aportes de *El pensamiento de Cervantes*: deja atrás la crítica romántica, la positivista y combate la idea del ingenio lego, de Cervantes como un hombre apenas medianamente culto:

> Frente a este desdichado filisteo *reaccionario*, Castro erguía la figura inédita de un Cervantes intelectualmente audaz y a la altura de sus tiempos en cuanto a preparación y densidad intelectual (10).

[8] El primero publica *España: en enigma histórico* (1957), un volumen en el que discrepa de Castro en tres aspectos fundamentales relacionados con las tres castas de creyentes: la naturaleza de los sustratos culturales y su impacto de larga duración hasta llegar a la modernidad, el proceso de cambio cultural y el impacto del contacto. Para un resumen lúcido de los puntos de la polémica, véase Glick, Thomas. *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages*. El capítulo introductorio ha sido incluído en *The Library of Iberian Resources on Line*: http://libro.uca.edu/ics/intro.htm#N_8_. Sobre el segundo remito al trabajo de Beatriz Pantín incluído en este volumen.

Según Márquez Villanueva, *El pensamiento de Cervantes* se escribió como respuesta al *Cervantes reazionario* de Cesare de Lollis. [9] Castro no lo reconoce explícitamente y nos deja saber que estaba ya trabajando en ese primer libro cervantino cuando leyó a De Lollis. [10] Contra éste, Unamuno, Ortega y Gasset y Maeztu, entre otros, Cervantes resulta para Castro una de "las más espléndidas floraciones del humanismo renacentista". (340).

El pensamiento de Cervantes, como ya se señaló, se convirtió en un libro indispensable dentro de la crítica cervantina. Para poder presentar el desarrollo de su pensamiento subsiguiente, Castro nos presenta en 1957 su viaje *Hacia Cervantes*, una exploración en la que se remonta al *Cid*, lee a Jorge Manrique, ofrece una interpretación de la obra de Antonio de Guevara (que se publica inicialmente en el *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*), hace apuntaciones sobre la picaresca. Luego entra de nuevo en Cervantes y sus relaciones con el erasmismo y anuncia la raigambre semítica

---

9 En su Introducción para *Cervantes y los casticismos españoles* escribe Márquez:
Daba respuesta el libro de Castro a otro de Cesare de Lollis, a la sazón prestigioso erudito italiano que, bajo el donoso título de *Cervantes reazionario* (1924) representaba el punto extremo de la tesis del *ingenio lego*: el Quijote como un *povero uomo*, semi-culto, repetidor de todos los latiguillos de que era capaz un español de aquellos tiempos de decadente mal gusto, pero que sólo debía a sus padres el don gratuito de haberlo traído al mundo con extraordinarias dotes de narrador (10).
No debe pensarse, que el autor del libro contra el que supuestamente se escribió *El pensamiento de Cervantes* es un autor menor o que su libro no aporta nada. Por el contrario, Cesare de Lollis (1863 – 1928) es aún hoy reconocido como uno de los pioneros en el trabajo biográfico sobre Cristóbal Colón y su *Cervantes reazionario* es fruto de una larga vida dedicada al estudio de las lenguas romance y sus literaturas (Contini y Santoli (v).

10 En una nota a la Introducción de *El pensamiento*, Castro señala que la obra de De Lollis cabe dentro de la fórmula que reduce a Cervantes a un individuo intelectual y culturalmente vulgar, pero inconscientemente genial y dice:
Cabe dentro de esta fórmula, *escrita antes de conocerlo* (las itálicas son mías), el reciente libro de C. de Lollis *Cervantes reazionario*, 1924 (40).
De Lollis, perteneciente a la constelación intelectual de Benedetto Croce (1866 – 1952), director de la revista *Cultura* e introductor de la crítica estilística en Italia, merece de Castro innumerables notas en *El pensamiento de Cervantes,* le endilga un prejuicio arraigado contra Cervantes y en algún momento llega a pedir excusas por las citas que debe hacer de su obra:
Siento tener que citar otra vez a de Lollis para disentir de su opinión; pero el eminente hispanista ha publicado un libro que a cada paso roza puntos que yo he examinado, y sobre los que tenemos, por lo que veo, opiniones opuestas (*El pensamiento* 117).

Libro Lectores Quijote.indb 151 24/10/2005 17:26:00

del pensamiento del autor del *Quijote*. Sus lecturas de *Celestina, El Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* son hechas en clave "con el ojo puesto en Cervantes" (Márquez 26).

Hacia Cervantes, anuncia las ideas que expondrá en *Españolidad y europeización del Quijote*, su prólogo para la edición del *Quijote* en Porrúa, en el que presentará en primicia al público lector latinoamericano, tesis que incluirá en la edición "considerablemente revisada" que hace en 1960 de *Hacia Cervantes* y que redondeará en *Cervantes y los casticismos españoles* en 1967. Hacia el final de sus días Américo Castro no veía con buenos ojos *El pensamiento de Cervantes* y creía igualmente que todo lo dicho en *Hacia Cervantes* debía matizarse con lo expuesto en *Cervantes y los casticismos españoles*, obra publicada en 1967. Su desapego y en cierta manera su palinodia, están ya presentes en un texto que, como ya señalamos, circuló por millares en América Latina y en el cual nos dice:

> Los mismos españoles –inconscientes de sus raigambres no occidentales, sin pertrechos para explorar las vías por las cuales se hizo posible su máxima obra – nos limitamos a hablar de "fuentes", de temas, de Renacimiento, de Contrarreforma. De todo, menos de lo esencial: la visión cervantina del hombre y de su mundo. Esa es la fundamental deficiencia de mi libro *El pensamiento de Cervantes*, pensado hace unos cuarenta años, y publicado hace treinta y cinco. Su falla no era la de si Cervantes era o no "hipócrita", cuestión que todavía remueven quienes ignoran cómo era el vivir de los españoles hacia el año 1600. Mi problema ha sido, desde hace bastantes años, subordinar una amplia obra sobre Cervantes al previo

> conocimiento de cómo fuese el vivir de los españoles hacia dentro y hacia fuera de sí mismos (*Españolidad* XXXIII-IV).

De ese texto, *Españolidad y europeización del Quijote,* nos ocupamos a continuación.

España – Europa en un prólogo desde/para el Nuevo Mundo

Porrúa fue y sigue siendo una empresa editorial de familia, hoy convertida en dinastía con varias ramas. La de los Porrúa como la de Américo Castro, es una historia de exilio y trabajo en el Nuevo Mundo. Indalecio, Francisco y José Porrúa Estrada, tres hermanos asturianos y sus familias, contribuirían a hacer de México una potencia editorial en este continente. Aún hoy en día solamente España supera a México en producción editorial, pero la historia de la industria en este país sería incompleta sin reconocer el papel de los *trasterrados* españoles, para emplear la expresión de José Gaos.[11]

Aunque en fechas recientes y con ocasión de celebrarse setenta años de la fundación del Fondo de Cultura Económica, se recordó el papel de los emigrados españoles en el desarrollo de la industria del libro en México, debe señalarse que su trabajo en este campo ya se había iniciado con bastante anterioridad a 1938. Por ejemplo, la Librería Porrúa había abierto sus puertas en 1900. A partir de 1886, los Porrúa Estrada fueron llegando

[11] A este respecto vale la pena consultar las actas del seminario sobre industrias culturales en América Latina, promovido por la OEA, con apoyo del *Banco Interamericano de Desarrollo* –BID.

a Ciudad de México.[12] Recorrer la historia de Porrúa es asistir a los cambios en la concepción de la librería como negocio y en las labores editoriales como industria. Los Porrúa publican inicialmente boletines bibliográficos y catálogos y en 1914 publican *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, edición preparada por Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vázquez del Mercado. Las fechas que se incluyen aquí tienen el fin de señalar cómo la historia de Porrúa corre paralela con la de la Revolución Mexicana, algo que ha planteado Antonio Saborit al señalar las dificultades del trabajo en los años comprendidos en la *década armada*.

Hacer la historia cultural de esa época y recorrerla con Porrúa, desborda las páginas de este ensayo y mis conocimientos, pero sí considero importante señalar que *Editorial Porrúa, S.A.*, se precia de haber editado su primer libro en México y sobre México y de que su labor contribuyó a la formación del canon literario en ese país, como lo anunciaba ya su primera publicación con las *mejores* poesías líricas mexicanas. Su *motto* es *Cultura al alcance de todos*. Cuando a partir de 1944 se establece la sociedad editorial, la distribución de la producción editorial de Porrúa en varios países de América Latina también contribuirá a la formación del canon como señala Carlos Monsiváis. [13]

El impacto de la colección *Sepan cuántos* de Porrúa está todavía por ser analizado. El relativo bajo precio de los más de

12 José en 1886, Indalecio en 1888 y Francisco en 1890.

13 Según Monsiváis: "En el periodo 1920-1970 es fundamental la creación de la infraestructura cultural a la que contribuye la Editorial Porrúa (con la colección de Escritores Mexicanos y la divulgación a precios muy accesibles de un repertorio de clásicos en Sepan Cuántos...). Y en la década de 1950 el Fondo de Cultura Económica, indispensable en la formación de economistas y científicos sociales, inicia la creación de un público específico con la serie Letras Mexicanas […] Con todo, el contexto de estos libros extraordinarios era la política y los autores de Letras Mexicanas ya se benefician de la modernidad literaria."

Libro Lectores Quijote.indb 154 24/10/2005 17:26:01

setecientos títulos que la integran, junto con la paleta de autores que ofrece, han garantizado su permanencia en librerías. *Sepan cuántos* fue denominada así como homenaje a Alfonso Reyes y se inició con la publicación de *El periquillo sarniento*. [14] En 1960 *Sepan cuántos* incluye en su catálogo *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Para semejante ocasión –recuérdese que además de la importancia de la obra los dueños de la editorial eran asturianos – se encargó el prólogo al más destacado hispanista conocido en ese entonces: Américo Castro, profesor de la Universidad de Princeton. Desde New Jersey, Castro envía en marzo de 1960 las casi sesenta páginas que en letra menuda preceden el texto de Cervantes. En agosto se lanza al mercado el tiraje de 5.000 ejemplares.

Españolidad y europeización del Quijote, no es un texto de lectura sencilla. Acusa las preocupaciones de quien está en plena revisión de sus posturas. La división en dos grandes bloques no le quita a muchos apartados la apariencia de *ex cursus*.[15] Como puede apreciarse desde el título, este prólogo plantea un tema que continúa siendo, a pesar de la inclusión de España en la Comunidad Económica Europea, un tema de debate: la singularidad de España en el contexto europeo, esa necesidad de responder a la afirmación según la cual Europa empieza en los Pirineos. El prólogo dialoga así con toda la propuesta histórica que había venido haciendo Castro, la cual le había traído no pocos sinsabores.

---

[14] En 1959 Alfonso Reyes sugirió ese nombre para la colección en la que aparecería *La ilíada*, prologada por él. Poco después fallecía y la editorial decidió acoger el nombre, con su sonoridad de pregón.

[15] La primera parte que Castro denomina *Cuestión previa*, discute la función del *parecer* y regresa a su preocupación por *Celestina*. La segunda, se llama *El ser como hacerse y como valía*.

Según Castro, es la lectura romántica la que europeiza a ese *loco entreverado* que es don Quijote, a la vez que permite ver su singularidad, una procedencia que marcará la forma en la que él se relaciona con los demás:

> Fue necesario ese virar en redondo del pensamiento europeo para que se percibiera que, tras las capas de comicidad y desilusión, yacía en el *Quijote* un nuevo y enérgico intento de expresar la realidad de vivir, como un proceso dinámico, angustiado y siempre problemático. Según he hecho ver en *La realidad histórica de España* y en *Hacia Cervantes*, las posibilidades para aquel nuevo modo de literatura yacían en la misma tradición del pensamiento español, de un pensamiento cuya raigambre he puesto de manifiesto al sacar a la luz la textura islámico –semítica de la vida española (XXVII).

En el apartado "Raigambre semítica de *La Celestina"* Castro visita su obra crítica con relación a Cervantes y señala por qué cree que hasta el momento del prólogo que escribe, no había llegado al centro de la visión cervantina.[16] Al detenerse en *Celestina* va a recobrar el perspectivismo, ese mirarse de los personajes unos con otros y opinar, una característica de la escritura de Fernando de Rojas que saca a los personajes de los tipos establecidos y que como la de Cervantes, les infunde una *espontaneidad voluntariosa.*

[16] En el prólogo anuncia el trabajo que conducirá a la publicación de *Hacia Cervantes*, obra que apareció también en 1960. Sin embargo, sería sólo hasta 1967, cuando al revisar *considerablemente* la tercera edición recoja las ideas que adelantó a los lectores latinoamericanos en su prólogo para la edición de Porrúa. En la "Introducción" Castro señala:
Tanto en la primera edición como en la segunda, de 1960, fueron introducidas correcciones y adiciones; en esta tercera los cambios han sido mucho mayores… Lo razonable hubiera sido reescribir todo el libro, tarea imposible por obvios motivos; creo, sin embargo, que los cambios en la expresión y las extensas adiciones renuevan considerablemente la presente edición (Castro *El pensamiento* 343).

> Yo sé quién soy – respondió don Quijote- y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia (I-5).

A partir de la afirmación de don Quijote en la que nos anuncia saber quién es, pero también sus posibilidades para ser otros, Castro va trazando lo que considera la raigambre semítica de un pensamiento en el que la realidad de los seres humanos es un *hacerse*, motivados por la preocupación de existir (XXXVII).

A la luz de sus trabajos *España en su historia* y *La realidad histórica de España* el Cervantes de este prólogo no es tan sólo producto del Renacimiento o, eventualmente, de la Contrarreforma:

> Se olvida que los españoles eran tan cristiano-europeos como islámico-asiáticos e hispano-hebreos, por mucho que se pretenda ignorar esa realidad, para mí apacible y fecunda, y para muchos amarga (XXXVII).

No se trata ahora, como en 1925, de presentar a un Cervantes que conocía el panorama literario de su época, especialmente el italiano, y que tenía buenos conocimientos de latín, en fin, el polo opuesto al Cervantes *reazionario* de Cesare de Lollis. En 1960 su propósito es mostrar de qué modo se cumplen a cabalidad en el *Quijote* las tesis con que explica cómo es el *ser* y el *quién* de los españoles: la mezcla de tres castas de creyentes. Ese es su *casticismo*:

> Mi "preocupación" consiste únicamente en hacer ver, cada vez con mayor rigor, el modo en que la concepción oriental de la vida corre implícita –enlazada con lo cristiano y lo judaico- en el mismo hecho de existir *lo español* como realidad de cultura (XLIII).

Cuando en 1971 la Editorial Magisterio de Madrid le encarga un prólogo para su edición del *Quijote*, Castro escribe el ensayo "Cómo veo ahora el *Quijote*." Allí reitera la síntesis que logra en el prólogo para Porrúa. A partir de este prólogo escrito en América del Norte para lectores de las otras Américas, emerge Cervantes "cristiano nuevo", descendiente de judíos conversos. Renacentista sí, erasmista sí, pero inmerso en una sociedad en la que leer y publicar es un riesgo, una sociedad que asfixia pero a la que él le da unos personajes que se construyen en su voluntad de vivir, la *fazienda del vivir* de la que hablaba Sem Tob (XLVIII). Cervantes, Quijote y España son parte de una misma estela. Como ha señalado su alumno y entrañable amigo Stephen Gilman, las preguntas frente al *Quijote*, a *Celestina*, a cualquier objeto cultural no son *qué*, ni *cuándo*, sino *cómo fue posible* (132). Al interrogar de esa manera el pasado, Castro puede ser leído y aprovechado por la crítica literaria hoy.

Julio – septiembre, 2005

Referencias

Alfonso Reyes y la historia de Sepan cuántos. Página institucional de Editorial Porrúa. http://www.porrua.com/porleer/porleer_1/sepan_cuantos.html

Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003.

Armendáriz, Saúl; Magdalena Ordóñez Alonso. *La aportación de los refugiados españoles a la Bibliotecología Mexicana: notas para su estudio. http://clio.rediris.es/articulos/exiliados.htm*

Castro, Américo. "Españolidad y europeización del *Quijote*." Prólogo. Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1960.

——. "Españolidad y europeización del *Quijote*." *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios reunidos. Américo Castro obra reunida*. 3 vols Madrid: Trotta, 2002, vol. II (271 - 318).

——. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos. Américo Castro obra reunida*. 3 vols. Madrid: Trotta, 2002.

——. *Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo (1968-1972). El epistolario*. Ed. Javier Escudero. Valencia: Pretextos, 1997.

——. "Cómo veo ahora el Quijote." *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios reunidos. Américo Castro obra reunida*. 3 vols Madrid: Trotta, 2002, vol. II (333- 94).

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española – Alfaguara, 2004.

Contini, Gianfranco; Vittorio Santoli."Giustificazione." Cesare de Lollis. *Scrittori d'Italia*. Milán: Ricardo Ricciardi Editore, 1968 (v-vii).

Fernández, James D. "Las Américas de Don Américo: Castro entre imperios." *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003 (63 - 81).

Gilman, Stephen. "Américo Castro como humanista e historiador." *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Ed. Pedro Laín Entralgo. Madrid: Taurus, 1971.

Glick, Thomas F. *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages: Comparative Perspectives on Social and Cultural Formation*. Princeton, Princeton University Press, 1979.

Goytisolo, Juan. "Américo Castro en la España actual." *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003 (23-38).

Lapesa, Rafael. "Semblanza de Américo Castro." *Homenaje a Américo Castro*. Eds: José de Jesús Bustos y Joseph H. Silverman. Madrid: Universidad Complutense, 1987 (121-33).

Lollis de, Cesare. *Cervantes reazionario*. Roma: Frateli Treves di Roma – Publicación dell'Istituto Cristoforo Colombo, 1924.

Madariaga de, Salvador. *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa Calpe, 2005 (Reedición del original 1926).

Márquez Villanueva, Francisco. "Prólogo" en Castro, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios reunidos*. *Américo Castro obra reunida*. 3 vols Madrid: Trotta, 2002, vol. II (9-35).

Monsiváis, Carlos. *Del periodismo cultural.O de cómo Cervantes y Shakespeare se disputan las ocho columnas o, en su defecto, de cómo avisar con entusiasmo del estreno o la inauguración de la semana. (Más treinta entrevistas rápidas y telefónicas),* 2004 http://www.etcetera.com.mx/pag34ne40.asp

OEA. *Cultural Industries in the Latin American Economy: Current Status and Outlook in the Context of Globalization.* http://www.oas.org/culture/series6_h.html

Peña, Aniano. *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1975.

Rodríguez-Puértolas, Julio. «Prólogo» en Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. *Américo Castro obra reunida*. 3 vols. Madrid: Trotta, 2002, vol I (9- 30).

Saborit, Antonio. *Problemas de una historia de la literatura mexicana* (1988*).* http://www.delfos.org.mx/Proyectos/literatura/articulos/problemas.html

——. *La euforia inédita del desfile bárbaro Escritores y artistas en la década armada* (2003). http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=92174

Sicroff, Albert. "Américo Castro: De *El pensamiento de Cervantes* a *Cervantes y los casticismos españoles*." *Homenaje a Américo Castro*. Eds: José de Jesús Bustos y Joseph H. Silverman. Madrid: Universidad Complutense, 1987 (189-98).

Subirats, Eduardo. "Américo Castro secuestrado." *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003 (215-18).

Zamora Vicente, Alonso. *Una cuartilla sobre Américo Castro*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593060880149397421846/p0000001.htm#1

Libro Lectores Quijote.indb 163 24/10/2005 17:26:02

Juan Moreno Tejada por dibujo de Luis Peret.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio: personificación de la locura presenta a Dulcinea.
288 × 256 mm.

Libro Lectores Quijote.indb 164 24/10/2005 17:26:02

Hans Jörg Neuschäfer

Sobre el método de Erich Auerbach y *Don Quijote*

Libro Lectores Quijote.indb 165 24/10/2005 17:26:02

Uno

¿Por qué Auerbach es todavía actual y de qué manera desafía las disciplinas que se dedican hoy al estudio de la literatura? A modo de introducción quiero responder esas preguntas con un recuerdo personal. En 1955, después de un intento interrumpido de amistarme con la química, estudiaba en segundo o tercer semestre romanística y germanística en Heidelberg, cuando por mediación de Eva Rachel-Mertens, la traductora de Marcel Proust, fui recomendado a un alto oficial norteamericano. Aquél prestaba sus servicios en el comando general en Heidelberg, hablaba bien el alemán, era relativamente leído y, en vísperas de pensionarse, deseaba pulir otra vez sus conocimientos del idioma. Pero no con ejercicios de gramática, vocabulario y conversación sino en diálogo con un *Studiosus*, con quien tenía la esperanza de saber algo sobre Alemania, de enterarse cómo pensaban los jóvenes y en qué se interesaban. Ya durante nuestro primer encuentro, por lo demás bien remunerado, llegamos a hablar de *Mimesis* de Auerbach, que ocho años después de su aparición era recibida en los círculos académicos de Heidelberg de manera vacilante, y que yo acababa de comprar y de leer con pasión. Debo haberme referido a esa lectura en forma muy calurosa. De todas maneras le presté *Mimesis* al oficial, y después de algún tiempo él me devolvió el libro con una observación: me envidiaba por hacer estudios en que había que leer cosas así de sugestivas. A partir de entonces el libro de Auerbach entró a formar parte de nuestros temas de conversación.

Si me pongo a imaginar que tengo otra vez veintiún años y tuviera que recomendar a alguien interesado en literatura y cultura, pero no iniciado en la jerga de las disciplinas que se ocupan

de ellas, algo que tuviera que ver con su conocimiento científico, algo que no solamente ese interesado pudiera entender sino que fuera objeto de su atención de manera persistente, creo que me encontraría en una situación harto embarazosa. Pues hoy, cuando con los más diversos discursos de los especialistas y la lucha por su posicionamiento más favorable, las cosas mismas resultan con frecuencia relegadas al segundo plano, parece haberse olvidado en buena medida cómo puede transmitirse algo sutil de manera comprensible y desprovista de pedantería. A veces también parece como si las disciplinas literarias padecieran de un complejo de inferioridad frente a las ciencias 'duras' e intentaran compensarlo con ese empleo de conceptos difícilmente digeribles, es decir tratando de impresionar con un comportamiento lingüístico intimidatorio. Ciertamente las nomenclaturas convencionalizadas y los términos técnicos son hasta cierto grado inevitables[1], en la medida en que sirven para el rápido entendimiento entre especialistas. Sobre todo la lingüística no puede renunciar a ellos, cuando se trata de describir la lengua como sistema. Pero las disciplinas literarias, en las que siempre se trata de crítica, interpretación histórica y contextualización, en que por lo tanto la subjetividad se encuentra en juego, sólo pueden conseguir verdadera validez al servirse de argumentos comprensibles de manera general. Cuando en su caso tantas nomenclaturas se entrecruzan y cada una intenta poner en cuestión el rango de la otra, se producen fácilmente interferencias perturbadoras que más que fomentar, dificultan el diálogo científico. Y cuando la jerga de los expertos acalla por completo el *sermo humilis*[2], no

1 Ver Sigrid Weigel. *Literatur als Voraussetzung der Literaturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. Munich, 2004, p. 193.

2 Erich Auerbach, "Sermo humilis", en: Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Berna, 1958, p. 25 ss.

puede llegarse hasta el público más allá de nuestros seminarios para graduados. Eso es justamente lo que la lectura de Auerbach hace dolorosa y provocadoramente consciente.[3] Al *habitus* nada pedante de Auerbach perteneció, como es sabido, el hecho de dejar fluir como de pasada en sus trabajos las consideraciones teóricas y metodológicas, como *marginalia*, por así decirlo: por ejemplo en el epílogo de *Mimesis*, en los *Epilegomena*[4], en la introducción de *Literatursprache und Publikum*[5], en el prólogo a las *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*[6] –una particularidad que contribuyó no poco a su subvaloración durante largos años–. Sólo con la mirada acuciosa de quien entre tanto sabe qué sorpresas puede deparar, se descubre cómo Auerbach desarrolló también, como de pasada, el problema de una *Kulturwissenschaft* que parte de la plétora de sentido de los textos mismos. Sólo cuando se ha aprendido a manejarlos y a relacionarlos entre sí –así lo dice en el prólogo a las *Vier Untersuchungen*– puede llegarse, rebasando los límites de la obra particular, a comprensiones "que los autores mismos de las obras no poseían o no poseían suficientemente, ni tampoco podían poseer: comprensión de las relaciones históricas de las formas, el pensamiento, la sensibilidad, la expresión, a través de las cuales se puede investigar tanto el desarrollo de las formas de incorporar y representar, como también el lugar de las obras y autores particulares dentro de ese desarrollo"[7]. En esta cita está bosquejado no sólo el giro crítico-cognoscitivo de los estudios literarios ("relaciones históricas de las formas de

3 Ver para más detalles Hans-Jörg Neuschäfer, "Sermo humilis oder: Was wir mit Erich Auerbach vertrieben haben", en: H.H:Christmann (ed.), *Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus*. Tübingen, 1989, p. 85-95.

4 "Epilegomena zu *Mimesis*", *Romanische Forschungen*, 65, 1951, p. 1 ss.

5 Ver nota 2.

6 Berna 1951.

7 Vier *Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Berna, 1951, p. 8.

pensamiento"), sino que igualmente lo están los giros de historia de las mentalidades ("formas de la sensibilidad") y de teoría del discurso ("formas de la expresión"); también se insinúa el de la historia de la recepción ("desarrollo de las formas de incorporar"). Todo ello es puesto a prueba, finalmente, en el tratado sobre *La cour et la ville*[8], que ha llegado a ser famoso con todo derecho, en donde se demuestra en forma impresionante cómo se puede descubrir en los textos mucho más sobre la cultura del "Siècle de Louis XIV", que en las fuentes historiográficas clásicas y en las de la historia económica.[9]

Pero también deben tomarse en cuenta las frases que siguen, en las que Auerbach hace pronósticos sobre la situación mundial, en las condiciones en que las ciencias que argumentan históricamente se encontraban entonces [y todavía se encuentran]. Vale la pena considerar en su contexto la cita relativamente larga que sigue:

> Nuestra propia situación histórica nos ofrece para ello una oportunidad que hasta ahora jamás se había presentado y tal vez no vuelva a presentarse. Se refiere a la depuración y precisión de la comprensión histórica. Ha crecido notablemente nuestro conocimiento de los documentos de los siglos que dan testimonio literario de sí mismos; igualmente, se ha convertido en algo corriente para la mayoría de nosotros el pensamiento histórico que no establece criterios absolutos sino que se esfuerza por explicar los diversos fenómenos históricos a partir de sus propias precondiciones. La variedad, a pesar de todos los conflictos entre los pueblos que existen actualmente,

8 Primera versión 1933; reimpreso en *Vier Untersuchungen.*

9 *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Berna 1951, p. 8.

> tiende a desaparecer, y es previsible que en un tiempo relativamente corto las civilizaciones serán destruidas o serán homogenizadas. En este último caso, el entendimiento empático de la multiplicidad de lo histórico desaparecería rápidamente, pues la historiografía se basa en la propia experiencia histórica.[10]

A pesar de que esas últimas frases hayan sido formuladas en su tiempo bajo la impresión de amenazantes guerras atómicas, la situación, según permiten decirlo sus actuales manifestaciones, apenas ha mejorado. No sólo amenaza la destrucción de la civilización, ahora directamente bajo la etiqueta de la "guerra de las culturas"; también la homogenización ha avanzado mucho más, sólo que entre tanto se la llama globalización. Pero ya existe también una tercera posibilidad, que aunque Auerbach no la menciona en la cita anterior, parece seguir teniéndola en mente, cuando se refiere a "una oportunidad que hasta ahora no se había presentado (y que por lo tanto habría que agarrar por los cabellos) y tal vez no vuelva a presentarse". Hacia esto, creo, tendríamos que orientar toda nuestra esperanza y energía. Infunden ánimos el nuevo despertar de la crítica política en las publicaciones de circulación internacional, en la medida en que puede tomarse en serio, y el interés histórico y literario que sigue manteniéndose despierto entre un público todavía ampliamente disperso. Pero esto significa: debemos asumir ese interés, tomarlo en cuenta, sirviéndonos de un lenguaje accesible, toda vez que nuestros estudiantes en su gran mayoría ya no provienen de la clase burguesa culta tradicional, y esto significa que no ingresan a la universidad como ya 'iniciados'.

---

[10] Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid 1999 ; "Intertextualität bei Cervantes. Die Funktion der Marcela-Episode im *Don Quijote*", *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 20, 1996, p. 227-237.

Dos

En otro aparte del prólogo de *Mimesis,* Auerbach habla de la necesaria ampliación y afinamiento de sus planteamientos. Considero que esos principios son todavía hoy en día utilizables, y quiero explicarlo con un ejemplo concreto tomado de mi propio trabajo,[11] refiriéndome a un vacío en el sistema de Auerbach. A ese vacío pertenece el inmenso campo de la literatura en lengua española que –gracias a su tendencia permanente a la mezcla de estilos– es más apropiada que ninguna otra gran literatura europea, para poner a prueba el planteamiento de *Mimesis*. En lo que sigue voy a referirme exclusivamente a ese gran libro.

Apenas en la segunda edición de este libro (1949) Auerbach agregó –como única contribución sobre literatura española–, un capítulo sobre *Don Quijote*. En él discute de modo convincente el carácter trágico de la obra, puesto sobre el tapete por el romanticismo alemán, y que Auerbach, en últimas, pone en la cuenta del estilo llano. Auerbach tiene razón en cuanto él se refiere única y exclusivamente a la acción principal, que es en gran parte cómica, y siempre divertida, y que en los diálogos sostenidos entre don Quijote y Sancho Panza introduce la lengua cotidiana en la literatura, para solazar al lector. Sin embargo Auerbach no ve, o en todo caso, pasa por alto, como la mayoría de intérpretes de su época, las muchas historias intercaladas, que en la primera parte de la novela suman más de la mitad del texto completo; también en la segunda parte, cuyo nivel de estilo es en general más elevado que el de la primera, son introducidas con menos frecuencia, pero justo allí en donde el texto marca decisivas piedras miliares en el camino hacia su conclusión. Pero la sub-

[11] Para más detalles, ver Hans-Jörg Neuschäfer, "Intertextualität bei Cervantes", nota 10.

Libro Lectores Quijote.indb 171 24/10/2005 17:26:03

valoración de las historias intercaladas no es casual. Tienen, no sólo, protagonistas diferentes a los de la acción principal; tienen lugar también en un mundo distinto, situado socialmente a un nivel decisivamente más elevado, y sus conflictos muy serios, y en parte francamente trágicos, son también tratados a un nivel mucho más elevado que el utilizado en el caso de los conflictos cómicos de la acción principal. Cuando se considera el texto del *Quijote* como un todo, el problema del estilo se plantea en una forma distinta y más complicada que la que Auerbach podía o quería ver.

Cervantes mismo valoraba muy altamente las historias intercaladas, como se desprende entre otros pasajes de la apología irónicamente intrincada, pero que debe tomarse en serio, que el narrador árabe Cide Hamete Benengeli hace en el capítulo XLIV de la segunda parte. Pero también, por lo demás, la novela está llena de discursos poetológicos implícitos, siendo entre ellos los más importantes los del canónico liberal en los capítulos XLVII y XLVIII de la primera parte. También el canónico nos señala con el dedo por qué Cervantes no podía hacer otra cosa que completar su risueña acción principal con historias trágicas, que se leen todas como *Novelas ejemplares*. Con ello el canónico repite igualmente el punto de vista oficial de la Iglesia, según el cual las obras de diversión sólo serían aceptables (y estarían aseguradas contra la muy rápidamente proclamada prohibición de la Inquisición), si prueban poseer una plusvalía moral y mover al lector a una seria reflexión. No cabe duda alguna que Cervantes, menos por motivos tácticos que por convicción íntima, tenía la ambición de escribir con el *Quijote* una tal novela de diversión de estilo elevado, en que se relacionan la burla con la seriedad y la diversión con la reflexión. Pero por eso no podía ni debía

Libro Lectores Quijote.indb 172 24/10/2005 17:26:03

quedarse en la historia cómica del caballero. Pues de acuerdo con las leyes de la diferenciación de niveles de los estilos, en su tiempo sólo podía tratarse en forma agradable y risueña –nadie lo ha mostrado mejor que Auerbach– lo cotidiano, lo bajo y lo criatural, mientras lo importante y sublime, la seriedad moral y lo trágico estaba reservado para el estilo elevado. Al montar Cervantes los episodios serios en la acción cómica principal, creó entonces la precondición para que su texto pudiera recibir una significación más profunda, pues la sola historia de don Quijote y Sancho Panza habría sido puro divertimento.

Quiero ejemplificar lo dicho con el episodio de Marcela (*Don Quijote*, I, 11-14). En ese episodio uno de los temas principales de la novela, el derecho a la libertad y la autodeterminación, es fijado como en un espejo ustorio de manera tal que irradia de vuelta sobre la acción principal, mientras esta acción crea por su parte, el escenario para que el episodio, altamente estilizado, reciba una base cercana a la vida.

En la historia de Marcela y Grisóstomo, dos personas de proveniencia urbana disfrazadas de pastores, Cervantes trata un conflicto de género en que al concluir, no es el hombre sino la mujer quien aparece como moralmente superior, o por lo menos como la persona consciente de su responsabilidad. Grisóstomo, inflamado por la pasión, quiere obligar a Marcela al amor, no por la violencia, sino gracias a la prerrogativa masculina, que para él va de suyo, a ser correspondido, y cree poder esperar por eso de parte de la mujer que esta transija a un acuerdo armónico. Marcela se opone a semejante exigencia en un discurso fulminante, en que reivindica el derecho de la mujer a determinarse por sí misma, y enrostra al hombre que por su rechazo se ha quitado la vida, la pérdida del control de sus sentimientos, es

Libro Lectores Quijote.indb 173 24/10/2005 17:26:03

decir de su razón. Transmite su punto de vista de un modo tan logrado –designando la pérdida de la realidad de Grisóstomo como *locura*–, que los muchos auditores, exclusivamente masculinos que escuchan su discurso de defensa, no se atreven más a contradecirla.

Dejando de lado el hecho que el episodio de Marcela es un ejemplo logrado del "prefeminismo" de Cervantes y en todo caso de su asombrosa imparcialidad, es inmediatamente claro que existe un paralelo entre acción principal e historia intercalada, que consiste justamente en la mutua tematización de la locura. Tal como Grisóstomo, don Quijote se impone permanentemente por encima del derecho a autodeterminarse que tienen otras personas, para hacer valer contra la voluntad de ellas *su* idea fija de la armonía del mundo.

La inmediata continuación de la acción principal (I, 15 y 16) confirma que Cervantes quiere poner en marcha en el lector exactamente esas reflexiones, volviendo a tratar dos veces, ahora a nivel bajo, la problemática del episodio de Marcela. En primer lugar, "en plan bestia", cuando al de otra suerte tan pasmado jamelgo Rocinante le ataca de repente un "paroxismo sexual" (Thomas Mann en su *Diario*), y quiere desahogar su instinto en las yeguas de los arrieros gallegos que pastan pacíficamente. Pero las yeguas lo rechazan a coces, porque en ese momento tienen más apetito por la yerba del prado que por "otra" cosa. Luego el tema del acoso sexual vuelve a ser tratado otra vez en forma de una parodia de las novelas de caballería cuando don Quijote quiere obligar a Maritornes, la moza de la venta, a quien toma por dama de un castillo enamorada de él, a entrar en su cama, a pesar de que ella en verdad anda buscando al arriero que duerme junto a él, quien a golpes brutales hace respetar su voluntad y la de ella. En ese ejemplo también es particularmente

Libro Lectores Quijote.indb 174 24/10/2005 17:26:03

clara la diferencia entre los dos niveles de estilo: mientras en el episodio de Marcela el deseo sexual y el derecho a la autodeterminación son tratados solamente en abstracto pero con profunda seriedad, la sexualidad y la autodeterminación se tornan en la acción principal manifiestas y corporalmente palpables, permaneciendo, claro está, también cómicas y por lo tanto no problemáticas.

¿En dónde reside entonces el sentido profundo del ir y volver entre acción principal y las historias intercaladas y con ello, de lo que queda 'abierto' en Auerbach? Se puede resumir como sigue: únicamente estando juntas la acción principal y las historias intercaladas dan por resultado la gran novela de Cervantes. No sólo se complementan entre sí, sino que dependen mutuamente la una de la otra, pues una parte requiere de la otra para alcanzar realmente importancia. Su relación es dialéctica y dialógica: las historias intercaladas proporcionan a la acción principal la superestructura conceptual; la acción principal le procura a las historias intercaladas la base vivida. Las historias intercaladas extreman en forma seria, e inclusive trágica, los problemas que en la acción principal se esfuman alegremente. Ambos niveles narrativos establecen sobre todo el equilibrio estético entre placer y reflexión, comicidad y seriedad. Parece como si el diálogo entre don Quijote y Sancho, que no es apenas el diálogo entre dos caracteres distintos sino también entre dos culturas, se repite otra vez en el diálogo entre la acción principal y los episodios como intercambio entre dos matrices discursivas.

Tres

Con esto puedo pasar a ocuparme de los límites de Auerbach, o más propiamente, de esa forma de "ceguera profesional" de la

que él, como todos nosotros, naturalmente no estaba excluido, sino que más bien supone como sobrentendida: "El relativismo histórico es doble –dice Auerbach en *Literatursprache und Publikum* (10)–, se refiere tanto a quien comprende como a lo que hay que comprender. Es un relativismo radical; pero no por eso se debe huir de él. En esa actividad no se desaprende la capacidad de emitir juicios; se la adquiere. Se desaprende realmente a juzgar de acuerdo con categorías absolutas, por fuera de lo histórico, y se cesa de buscarlas."

También parece entre tanto que esto se hubiera reprimido un poco. No que no se lo sepa, pero se procede con frecuencia, sorprendentemente justo en publicaciones científicas, como si no estuvieran aquejadas de ceguera, como si se dispusiera de un punto de vista privilegiado. Ya como individuos tenemos nuestras preferencias y fobias, que estrechan la mirada. Pero también como grupo profesional tenemos planteamientos y paradigmas investigativos convencionalizados por las circunstancias, es decir, nuestro borde del plato, más allá del cual sólo podemos ver con dificultad. Por eso lo que queda todavía por decir, no está dicho desde un entendimiento superior sino simplemente desde el borde de otro plato.

En Cervantes, decíamos, Auerbach no ha visto el entrelazado de los diferentes niveles de estilo y por lo tanto una forma específica de mezcla estilística. A pesar de que precisamente el *Quijote*, sólo a partir del cual se desarrolló como es sabido la novela moderna, era de significación central para su planteamiento. Pero que Auerbach haya sido ciego a su mezcla de estilos, puede decirse que no es resultado simplemente del azar. En últimas, la línea de Auerbach ya estaba trazada: el realismo - naturalismo del siglo XIX era para él ostensiblemente el punto

culminante en el camino de la literatura occidental, en tanto que allí lo cotidiano contemporáneo aparece por fin con la dignidad de lo serio. Todo lo demás es evaluado en su presentación, en comparación con aquél, como un "todavía no". En realidad parece como si Auerbach, a pesar de su defensa del relativismo, se dejara guiar secretamente en *Mimesis* por cierto normativismo o que supusiera un desarrollo en cierto modo teleológico que se dirige hacia una meta dada previamente. No obstante, la literatura española del Siglo de oro (*Don Quijote*, las *Comedias*, la novela picaresca sobre todo) no se ajusta bien a esa línea, es por así decirlo, disfuncional en su sistema. ¡Pues cuánta cotidianidad seria y cuántas formas de la mezcla estilística hay en ella! Y gracias a la trabazón con las historias intercaladas, lo cotidiano ya alcanza dignidad también en Cervantes, y en la segunda parte de la novela inclusive en forma creciente al nivel de la acción principal.

Por otra parte, la normatividad velada en el planteamiento de Auerbach lleva al final de *Mimesis* a una escisión. Precisamente por hacer Auerbach de la "problematización de lo cotidiano" el indicador de una especie de "alto realismo", estaba obligado a una sobrevalorización de Zolá, en quien con la inclusión del "cuarto estado" la realidad representada fue otra vez ampliada en un desplazamiento hacia abajo. En comparación con ella resulta en extremo ambivalente su relación con los autores de comienzos del siglo XX –Virginia Woolf, James Joyce y Marcel

Libro Lectores Quijote.indb 177 24/10/2005 17:26:04

Proust– tratados en el último capítulo.[12] Por una parte, Auerbach describe exactamente cómo, sobre todo en Woolf, el acontecer exterior no es más que un detonante para entrar en las capas profundas de la psique, con lo que fueron abiertas nuevas regiones de la realidad. Pero por otra parte, tampoco oculta su desazón ante el hecho de que en esos autores, como no podía dejar de serlo dentro de la crisis cada vez más extendida del sentido de la modernidad, no se produjera una imagen del mundo coherente en sí misma. Al final resultan ser inclusive, en una forma sorprendente para nosotros, pero por completo consecuente ante la comprensión fundamentalmente clásica del arte que tenía Auerbach, emisarios de la caída cultural esperada por él. No porque esos autores carecieran de nivel, sino porque a pesar de la elevada perfección del arte del perspectivismo de la conciencia, a sus personas les falta sustancia y porque en ellos, igualmente, se disgrega el desarrollo de la acción. En la última página de *Mimesis* se lee:

> También la mayoría de las otras novelas que emplean el procedimiento del reflejo múltiple de conciencia

[12] Un problema suplementario consiste en que Auerbach hubiera tenido en realidad que revaluar también con Zolá aquella literatura a partir de la cual su escritura pudo llegar a alcanzar eficacia: la novela folletinesca. *Germinal* y toda la serie de los *Rougon-Macquart* apareció originalmente en periódicos como folletín, aquél género literario que en el siglo XIX fue la base propiamente dicha de la actividad literaria, con frecuencia en contraste con las obras cumbres de la literatura cimera. Constituyó el fundamento económico para muchos autores, porque corrió a su cuidado proporcionar una enorme difusión entre el público lector, al mismo tiempo que contribuyó a una dilatada nivelación del gusto. Precisamente de ahí resulta la escisión aludida. Pues, por una parte, la nivelación es para Auerbach una ocasión de pesimismo cultural. Y por otra, bajo la etiqueta de la mezcla de estilos, una problematización de lo cotidiano y la ampliación de la realidad representada, por lo que también autores como Alexandre Dumas o Eugène Sue habrían demandado ser tomados en cuenta en su sistema. Nadie ha podido escribir de una manera más detallada, seria e interesante sobre la especulación como Dumas en el *Comte de Montecristo*; y nadie antes de Marx y Engels sino Sue en *Mystères de Paris*, ha estilizado tan persuasivamente como tragedia la descomposición de la familia, a consecuencia de la "disolución de la dignidad personal en el valor de cambio". Sobre la novela de folletín, ver Hans-Jörg Neuschäfer/Dorothee Fritz el Ahmad/Klaus-Peter Walter, *Der französische Feuilletonroman*. *Die Entstehung der Serienliteratur in Medien der Tageszeitung*. Darmstadt, 1986.

Libro Lectores Quijote.indb 178 24/10/2005 17:26:04

> producen en el lector un sentimiento de irresolubilidad, mostrando frecuentemente algo de confuso o velado, algo hostil a la realidad que representan, y no es raro hallar en dichas obras un abandono de la voluntad vital práctica, o una propensión a representar sus formas más burdas; fobia a la cultura, expresada con los medios más sutiles que la cultura misma ha creado, a veces un afán destructivo encarnizado y radical. […] De este modo, el complicado proceso de disgregación que condujo a la descomposición de la acción externa, al reflejo de la conciencia y la estratificación del tiempo, parece tender a un resultado muy simple. Quizá sea éste demasiado simple para aquellos que admiran y aman nuestra época, a pesar de todos los peligros y catástrofes, a causa de su riqueza vital y la incomparable atalaya histórica que ofrece (492).

Cuando se lee esto se tiene la impresión de que para Auerbach la literatura europea había alcanzado a finales del siglo XIX su punto culminante, y que la literatura posterior ya era para él algo así como una anticipación que temía: el final de una cultura de Occidente dispensadora de sentido.

Referencias

Auerbach, Erich. (1946). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* México: Fondo de cultura económica.[1955]. *"Sermo humilis"*, en: Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Berna: 1958.

——."Epilegomena zu Mimesis". *Romanische Forschungen*, 65, 1951.

Neuschäfer, Hans-Jörg. "Sermo humilis oder: Was wir mit Erich Auerbach vertrieben haben", en: H.H: Christmann (ed.), *Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus*. Tübingen: 1989.

——."Intertextualität bei Cervantes. Die Funktion der Marcela-Episode im *don Quijote"*, *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 20 (1996), p. 227-237.

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

Weigel, Sigrid. *Literatur als Voraussetzung der Literaturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. Munich: 2004.

Frilley por dibujo de Nicolas-Toussaint Charlet.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I: 1]
Pluma y aguada, 87 × 74 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 184 24/10/2005 17:26:05

Sarah de Mojica

Cinco notas sobre Borges y Cervantes

A mis maestros
Raimundo Lida, Emir Rodríguez Monegal,
Enrique Anderson Imbert y Harry Levin.

Libro Lectores Quijote.indb 185 24/10/2005 17:26:05

1. Anotaciones complementarias para una periodización de la relación Borges/ Cervantes.

El *Quijote* es para Jorge Luis Borges un constante objeto de fascinación, que le sirve de prisma en un largo y accidentado proceso de constitución de su subjetividad personal, animado por las sublimaciones estéticas que le proporciona la fe en el ejercicio de la escritura. El eje constituido por las referencias al *Quijote* en momentos de crisis de su creación, explica su búsqueda poética. Con estos sugestivos señalamientos abrió Edwin Williamson su conferencia en el congreso *Antes y después del Quijote,* convocado por la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda, el 29 de marzo de 2005, en la Universitat de Valencia en el marco de las celebraciones del Cuarto centenario de la primera edición del *Quijote*.[1] El hispanista y catedrático de Oxford, es autor de la recientemente publicada biografía de Borges, *Borges. A Life*[2]. Claves parciales de la vida de Borges, reunidas en memorias, testimonios y biografías anteriores, alcanzan en esta última biografía, la propuesta más actualizada sobre su vida. El esclarecimiento de los procesos de formación de la subjetividad de un escritor situado en los contextos personales e históricos de su mundo, todo lo cual nos promete esta biografía, se ofrece como ocasión privilegiada para desmontar algunos mitos literarios y culturales, inventados no

1 Williamson, Edwin. "Jorge Luis Borges, lector del *Quijote*". Conferencia inaugural del congreso *Antes y después del Quijote*, organizado en Valencia por la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda, en ocasión del Cuarto Centenario del Quijote y los cincuenta años de esta asociación. *El País*, Madrid, 30 -III- 2005.Cfr. Sesión inaugural, Centro virtual Cervantes, Universitat de Valencia, 29 -III- 2005. http://archivodigital.Cervantes.es/fichas/lengua_ensenanza/ahgbi/quijote_ahgbi_williamson.htm;

2 Edwin Williamson. *Borges. A Life*. New York, Viking Penguin, 2004.

sólo por sus críticos, sino por el mismo Borges. La estética de Borges en términos de metaficción tendrá que ver, entonces, con su relación con Cervantes.

Borges fue objeto de fervorosas celebraciones por parte de figuras claves de la literatura posmoderna (Thomas Pynchon, 1963; Italo Calvino, 1972), y al iniciarse los ochenta, de homenajes ambiguos como el de Umberto Eco en *El nombre de la rosa* (1980). Jorge de Burgos, el Señor de la biblioteca-laberinto envenena las páginas del manuscrito (perdido) de la *Poética* de Aristóteles sobre la comedia, para asesinar a sus lectores y así impedir su difusión; al final acabará devorándolo y suicidándose él mismo. La medida del éxito de Borges dentro del canon posmoderno se debe en la década de los ochenta, a su promoción como fundador, por Douwe Fokkema, y como padre legitimador del posmodernismo a partir de las provocaciones teóricas de Hans Robert Jauss.[3] John Barth había trazado de manera paralela desde finales de 1960, una genealogía canónica que establecía dos ejes entre *The Literature of Exhaustion* (1967) con Borges como modelo, y luego con García Márquez en *The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction* (1979). En 1988 Carlos Rincón desplaza esta canonización de Borges y García Márquez basada en la ruptura, a una categoría híbrida y fluida

[3] Cfr. Douwe W. Fokkema. *Literary History,Modernism and Postmodernism*. Amsterdam - Filadelfia, 1984. En 1980 Hans Robert Jauss replantea todos los postulados de su primera etapa modernista en la que formulaba una teoría de la recepción. Jauss se ocupa ahora de cuestiones de experiencia estética, identificación y pastiche, lo que le permite valorizar a Borges, García Márquez y Calvino. Cfr. Hans Robert Jauss, "Pequeña apología de la experiencia estética". *Eco*, 224-226, 1980. p.217-255.

que coloca estos nuevos escritores en el "centro periférico del posmodernismo". Rincón postula así el descentramiento de los polos propuestos por Barth. [4]

De todas maneras, el discurso *pos*-, que tuvo en Francia sus comienzos a finales de la década de 1960 con la lectura paradigmática de los textos ensayísticos y ficticios de Borges, continuará desplazándose hasta hoy, hacia otras preguntas más relacionadas con cuestiones como heterotopía, episteme, escritura, diferencia, suplemento, repetición, simulacro; y a las prácticas de la arqueología del saber, las teorías de la lectura, la deconstrucción. Hacia 1968 Gilles Deleuze ya afirmaba que Borges era el "modelo" de una nueva historia de la filosofía:

> Sería necesario llegar a narrar un libro real de la filosofía pasada como si fuera imaginado y fingido. Como se sabe, Borges sobresale en la reseña de los libros imaginarios. Pero va más lejos cuando considera un libro real, por ejemplo el *Quijote*, como si fuera un libro imaginario, reproducido por un autor imaginario, Pierre Menard, a quien Borges considera a su vez como real. Entonces la repetición más exacta, más estricta tiene como correlato el máximo de diferencia ("El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente más rico"). (Deleuze 4-5).

La más reciente propuesta para la lectura de Borges en esta línea viene de Hans Ulrich Gumbrecht en su conferencia inau-

[4] Cfr. Carlos Rincón, "Borges und García Márquez oder: das periphere Zentrum der Postmoderne", en: Robert Weimann y Hans Ulrich Gumbrecht (eds), *Postmoderne-globale Differenz*. Frankfurt am Main, Suhrkampf Verlag, 1991. Para una lectura de Borges situada en la relación entre el campo de la cultura y el simulacro, cfr. Carlos Rincón. "Mapas, distopía, simulacro: *El Inmortal* de Jorge Luis Borges", en: Carlos Rincón y Julián Serna. *Borges, lo sugerido y lo no dicho*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2004. p.11-56.

gural "A Post-Metaphysical Reading of Borges and the Form of Thinking", presentada en el Congreso *Borges y el canon*, celebrado en Leipzig del 6-10 de octubre de 2004. En este texto examina la "substancia, presencia y espacio" de esa conversación que los textos de Borges le han planteado a sus lectores. Gumbrecht se permite continuar de hecho, esa construcción del discurso *pos-* sobre Borges (Foucault, Derrida, Deleuze), que había sido establecida entre 1966-69.

También en los años sesenta, el interés por la persona de Borges estuvo en manos de jóvenes extranjeros de muchas procedencias, sobre todo norteamericanos, quienes como aspirantes a académicos, llegaban a Maipú 994 para conocer a ese modesto escritor argentino que había inventado "El Zahir" y "El Aleph". Las entrevistas con Borges, su afán calculado de provocación, lo convirtieron en ídolo y lo legitimaron como escritor de culto en el "cant" de los *campus* universitarios. El manual que las recoge es el libro de 1968 de Richard Burgin, publicado por la Editorial Taurus en 1974 en Madrid, en versión castellana; Willis Barnstone recopiló en 1982 en *Borges at Eighty. Conversations*, las entrevistas de más interés que le siguieron. Borges fue invitado a dictar las prestigiosas conferencias Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard durante el periodo álgido de 1967-1968,[5] y después de esta visita, Enrique Anderson Imbert, profesor de Literatura latinoamericana en esta universidad, resumió en una enumeración delirante el clima de éxito de Borges en los Estados Unidos, en ese momento:

[5] Estas conferencias fueron rescatadas del olvido, transcritas de las grabaciones, por Călin-Andrei Mihăilescu quien las publicó en: *This Craft of Verse. Jorge Luis Borges*. Edited by Calin-Andrei Mihailescu. Cambridge, Massachussets -London, Harvard University Press, 2000.

> Los estudiantes que habían oído hablar de Estructuralismo creyeron que Borges era un estructuralista. […] los estudiantes que creían en el Budismo creyeron que Borges era budista. […] Aún los marxistas, al enterarse de que Borges corroía con sus ironías el orden establecido y frecuentaba el tema de la violencia, lo saludaron como a un compañero de ruta en la lucha contra las instituciones burguesas. […] Por su parte los existencialistas anárquicos (o los anarquistas existencialistas) se convencieron de que Borges también debía de serlo […] Los acólitos de Freud creyeron que el gusto con que Borges elabora sueños indicaba que pertenecía al club psicoanalítico […] Los populistas agradecieron que Borges dignificara milongas, conventillos y compadritos. […] Los judíos-halagados por la atención que Borges daba a la cábala-le confirieron poco menos que la ciudadanía honoraria de Israel […] (Anderson Imbert 41-42).

No deja de ser curioso que Anderson Imbert, desde Harvard, haya preferido la anécdota para dejar por fuera de su caricaturesca lista, el dato más pertinente sobre la recepción de Borges en los Estados Unidos: el primer manifiesto del posmodernismo literario de 1967 de John Barth, que hemos mencionado. En este manifiesto Borges aparece como el gran modelo de un nuevo arte de escribir ficción a partir del agotamiento de los códigos y estrategias del modernismo canónico, y de la crisis de la sociedad norteamericana en medio de la guerra en Vietnam. Las afirmaciones de Hans Ulrich Gumbrecht sobre el predominio que tiene hoy la interpretación que une el nombre de Borges al posmodernismo y a la cuestión de los efectos del autor, en el

sentido más general, sitúa de manera más precisa esa reflexión que data de los años sesenta:

> Ante todo, el sujeto débil, el sujeto posmoderno está siempre solo consigo mismo, solo en una dimensión de significado puro donde ninguna forma tendrá estabilidad porque las formas no pueden resistir los efectos de lo que Jacques Derrida llamó en un primer momento "différance" y "suplementariedad", es decir, la posibilidad de deshacer las formas dadas de su significado, añadiéndoles más significado. Una vez más, no hay duda alguna en el sentido de que podemos asociar legítimamente el "sujeto débil", como emblema del pensamiento posmoderno y deconstructivo, con la posición del narrador en los textos de Borges en prosa.[6]

Por cuestiones propias del entorno político argentino, la recepción de Borges en esa misma época tuvo allí otras características. El problema estilístico-literario de Borges es, para Ana María Barrenechea en un libro que dedica a los maestros y filólogos Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, cómo expresa el escritor la irrealidad. También Anderson Imbert había sido alumno de ellos y como Barrenechea, emigró desde la Argentina a los Estados Unidos, lo mismo que Amado Alonso y Raimundo Lida. Intelectuales que se quedaron en la Argentina, entre ellos un grupo de jóvenes mao-peronistas, vuelven a reciclar la leyenda de las vallas que en las décadas de 1920-1940 dividieron dos sectores de Buenos Aires entre los

6 Hans Ulrich Gumbrecht, "About a Post-Metaphsysical Reading of Borges and the Form of Thinking", mss, p.6. Citado con permiso del autor.

escritores del barrio obrero Boedo, y los de la burguesa calle Florida. Para los que en 1974 se sitúan en Boedo, Borges es un escritor del pasado lejano, que cierra el siglo XIX.[7] La razón de su cosmopolitismo y la ingenua o cínica actitud política de Borges frente a la represión militar, la condecoración que recibe del gobierno del general Augusto Pinochet, borraban su actuación en la vida literaria. Pero sobre todo, ese cuento que marca un viraje en su imaginación creadora, "Pierre Menard autor del *Quijote"* (1939),[8] texto que desde 1967 fue esencial para Barth, para desentrañar la metaficción no sólo en Borges, era entonces considerado por ellos ilegible. A pesar de su frivolidad, el mito cultural de la década del treinta le sirve a Ricardo Piglia en la novela tan metaficcional *Respiración Artificial*, para dar un contragolpe simbólico a los alcances del cuento "cervantino" de Borges. En el capítulo IV, que abre la segunda parte titulada *Descartes*, en medio de la parodia de una conversación bastante atrabiliaria entre intelectuales de provincia, Piglia pone en boca de Renzi (su alterego), el siguiente argumento:

> Y "Pierre Menard autor del *Quijote*" no es, entre otras cosas, otra cosa que una parodia sangrienta de Paul Groussac. No sé si conoce usted, me dice Renzi, un libro de Groussac sobre el *Quijote* apócrifo. Ese libro escrito en Buenos Aires y en francés por ese erudito pedante y fraudulento tiene un doble objetivo: primero, avisar que ha liquidado sin consideración todos los argumentos que los especialistas, pueden haber escrito

7 Sobre el maoismo del grupo reunido en torno a la revista *Los libros*, del que forman parte Ricardo Piglia, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo entre otros, cfr. Bruno Bosteels, "In the Shadow of Mao: Ricardo Piglia's 'Homenaje a Roberto Arlt'", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12,2, 2003, p. 229-260.

8 Cfr. Edwin Williamson,*Borges, A Life*, New York, Penguin Group, 2004, p.116. "Pierre Menard, autor del *Quijote*" fue publicado en *Sur* en mayo de 1939,recogido en *El jardín de senderos que se bifurca*n, 1941, y en *Ficciones*, 1944.

> sobre el tema antes que él; segundo, anunciar al mundo que ha logrado descubrir la identidad del verdadero autor del *Quijote* apócrifo. El libro de Groussac se llama (con un título que podría aplicarse sin sobresaltos al Pierre Menard de Borges) *Un enigme littéraire* y es una de las *gaffes* más increíbles de nuestra historia intelectual (Piglia 1980: 130).

Para los intelectuales argentinos reciclados de la década democratizadora de 1980, resultaba necesario aclarar, ante todo, el fenómeno de la representatividad de "Borges". En representaciones como la de Piglia, una crítica singular intentaba desinflar algunos de los entusiasmos europeos y norteamericanos para explicar de algún modo a Borges desde la historia local, sin muchos aportes firmes. A finales de la década de 1970 se da, en cambio, un caso sintomático. En 1979 Sylvia Molloy publica *Las letras de Borges*, libro reeditado en 1999; se trata de su tesis de grado escrita en Francia, y modificada después a partir de su trabajo en los Estados Unidos. La portada de 1979 presentaba una enorme cabeza de Borges que se asoma como un enorme mascarón de proa. Era la época en que, después de sus éxitos en el extranjero, Borges se paseaba por Buenos Aires bajo la dictadura como un escritor monumental, mitificado a causa de su ceguera. Molloy se propone salir de esa imagen domesticada para leerlo a contrapelo. Pasados veinte años, en su reedición de 1999, la misma editorial Beatriz Viterbo elige para la nueva portada la fotografía de un Borges feliz junto a su compañera Maria Kodama, a punto de volar en globo con la vista puesta en el infinito. Si en la primera edición Molloy establecía las cegueras literarias de Borges, su "erudición salteada", su relación

amor/odio con España; el viaje en globo invita ahora a una nueva lectura argentina: la levedad de una deriva semiótica, quizá una nueva lectura de *Pierre Menard*.

Sin embargo, entre las dos ediciones del libro de Molloy, se abre en la Argentina otra manera de tratar de explicar la excentricidad de Borges en términos paradójicos. En 1992, Beatriz Sarlo salía de un periodo muy difícil en la Argentina para dictar un ciclo de conferencias en la cátedra Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge. Sus conferencias fueron publicadas con el título *Jorge Luis Borges, a Writer on the Edge* (1993), en 1995 aparece el libro en versión castellana. La cuestión "Borges" se desplazará esta vez al examen del proceso literario y cultural argentino en relación con el resto del mundo, a partir de su cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*". El título del libro de Sarlo está tomado de la fórmula de Salman Rushdie una década atrás: "las márgenes al centro". Con esta nueva divisa, Sarlo rompe el congelamiento que la mantenía en un discurso de oposiciones que había orientado hasta entonces su tesis acerca del imperialismo, en la que el centro permanecía enfrentado a la periferia:

> La paradoja de Pierre Menard pone en escena el proceso de la escritura llevándolo al límite del absurdo y la imposibilidad, pero haciéndolo, al mismo tiempo, visible. Esto, en el margen del Río de la Plata, equivale a reivindicar un nuevo tipo de colocación para el escritor y la literatura argentina, cuyas operaciones de mezcla, de libre elección sin "devociones" (para repetir la palabra que usa Borges) no tienen que respetar el orden de prelación jerárquica atribuido a los originales. Si ninguna originalidad puede ser reclamada por ningún texto, si todo sentido nuevo surge de la lectura o de la escritura

> en contexto, la inferioridad de "las orillas" se desvanece: el escritor periférico tiene las mismas prerrogativas que sus predecesores o sus contemporáneos europeos (Sarlo 81).

Su nueva propuesta del paradigma del escritor en las orillas (márgenes en 1939), y del modelo de lectura que hace Borges en "Pierre Menard", le sirven a Sarlo para intentar marcar un cambio en la percepción local de Borges en los noventa, y de paso busca cerrar el ciclo interpretativo que venía acentuándose en la Argentina desde la década de los treinta. La prueba de que este cierre es también un duelo, está en el hecho de que este libro está dedicado a "Renzi". No es aún una tarea fácil, pues como se ve todavía hoy, seguirá abierto para muchos de esa generación argentina. En el mismo proceso de búsqueda de una salida de la crisis, Piglia vuelve en 2005 sobre un tema metodológico de los sesenta, "Borges y la lectura" (Genette, Macherey, de Man, Bürger), con esta tesis:

> Borges inventa al lector como héroe a partir del espacio que se abre entre la letra y la vida. Y ese lector (que a menudo dice llamarse Borges, pero también puede llamarse Pierre Menard o Hermann Soergel o ser el anónimo bibliotecario jubilado de *El libro de arena*) es uno de los personajes más memorables de la literatura contemporánea. El lector más creativo, más arbitrario, más imaginativo que haya existido desde *Don Quijote*. Y el más trágico (Piglia 2005: 26).

Claro que no deja de sorprender una conversión tan extrema y exagerada, también en eso de pretender que el lector de Borges es trágico, pues si hay algo a lo que Borges es extraño, es a

la tragedia. Pensemos más bien que sí debemos tomar en serio ese "lector amantísimo" del que nos habla Cervantes: Borges quisiera poder amar tanto a sus lectores como Alonso Quijano ama la lectura.

Williamson propuso en su conferencia inaugural distinguir tres momentos que marcan, más propiamente, la evolución del interés permanente de Borges por el *Quijote* y las concepciones que se hace de esta novela:

1. La época de juventud y del lanzamiento de manifiestos como cuando escribe en 1926 *El tamaño de mi esperanza*, y otros libros en los que propone construir una nueva cultura para los argentinos, después de haber renunciado a acabar el bachillerato suizo para ingresar a la universidad argentina. Es el momento del modelo de autor/héroe/dios. En un primer ensayo sobre el *Quijote*, "La conducta novelística del Quijote", Cervantes es considerado un "autor dios".
2. En 1939 "Pierre Menard, autor del *Quijote*" marca el cambio hacia una concepción más modesta del autor como lector. La sustitución del autor/héroe por el autor/lector se explica por las responsabilidades repentinas que cambian la vida de Borges. Cuando apenas está saliendo de un periodo de largo duelo por el rechazo de Norah Lange (una relación de casi diez años), Borges abandona el proyecto de un poema épico o una novela que diera existencia a Buenos Aires, acariciado por largo tiempo; su padre, sufre un derrame cerebral en 1937 y le hace el pesado encargo de corregir y reescribir su única novela; finalmente, debe emplearse por primera vez a sus 38 años en una oscura biblioteca de barrio, la Biblioteca Miguel Cané.
3. Ya en la época de su vejez, completamente ciego, Borges deriva hacia una concepción casi mística de su escritura. El

autor/soñador vuelve sobre su poema "Lectores" de 1958 para ser recuperado en *El informe de Brodie* (1970). Como ejemplo absoluto, Alonso Quijano es el intermediario que facilita ese sueño que tiene la virtud de resucitar la memoria de la batalla de Lepanto para Cervantes, por un acto de imaginación sanadora que puede alcanzar a superar el olvido y de algún modo la muerte y la nada.

El esquema que Williamson elabora en su biografía de Borges tiene la ventaja de explicar, no sólo la evolución de la vida de Borges y elementos claves de su recepción internacional, sino también ese difícil y contradictorio destino que se trazó en su empeño por liberarse, y a la vez reconciliarse con su vocación de escritor (dios, lector, soñador), así como también con la figura (la Ley del padre, la letra) del Padre. El precio de esa serenidad tardíamente reconciliada es su ceguera política provocadora, junto con el abandono de Buenos Aires cuando ya se dispone a morir. Es en los comienzos de esa etapa, en la que al final, María Kodama lo lleva a vivir a Suiza, que escribe sus poemas "cervantinos". Borges los fijó en versos y composición clásica, las únicas formas que podía retener para dictar de memoria, en días como los que describen las líneas de "Un sábado" (1977):

Un sábado

Un hombre ciego en una casa hueca
Fatiga ciertos limitados rumbos
Y toca las paredes que se alargan
Y el cristal de las puertas interiores
Y los ásperos lomos de los libros
Vedados a su amor y la apagada

Platería que fue de los mayores
Y los grifos del agua y las molduras
Y unas vagas monedas y la llave.
Está solo y no hay nadie en el espejo.
Ir y venir. La mano roza el borde
Del primer anaquel. Sin proponérselo,
Se ha tendido en la cama solitaria
Y siente que los actos que ejecuta
Interminablemente en su crepúsculo
Obedecen a un juego que no entiende
Y que dirige un dios indescifrable.
En voz alta repite y cadenciosa
Variaciones de verbos y de epítetos
Y bien o mal escribe este poema (Borges 198).[9]

2. Textos cervantinos de Borges hasta llegar a las "magias parciales" de la novela.

Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría […]
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Prólogo, Primera parte

Las "letras de Borges" fueron siempre objeto de conjeturas que muchas veces se apoyaron en las propias declaraciones contradictorias, afirmadas muy a posteriori por el escritor.

[9] Jorge Luis Borges. "Un sábado", *Historia de la noche* (1977), *Obras Completas*, Volumen III. Buenos Aires, Emecé Editores, 1996. p.198. En adelante, las citas corresponden a esta edición.

En *Borges a contraluz* (1989), Estela Canto percibe con mucha agudeza, por ejemplo, que la historia del niño Borges que lee el *Quijote* en inglés es un mito que se origina en el ámbito familiar, causándole presiones excesivas sobre la vocación de escritor que le es impuesta:

> Cuando su madre contaba, más de medio siglo después, que su hijo había leído el *Quijote* a los siete años y había escrito como resultado un cuento en el estilo de *La Gloria de Don Ramiro,* podemos creer que su memoria y la gloria actual de su hijo se confundían […]. Me baso en el hecho de que Borges sólo apreció "las magias parciales del *Quijote*" en su edad madura (Canto 50).

Estela Canto era tanto traductora como escritora, y en sus conversaciones Borges le comentaba su proceso de escritura, por eso puede afirmar que las destrezas narrativas aprendidas en las "magias parciales del *Quijote*", aparecerán ya afinadas y maduras cuando inventa esos objetos mágicos que protagonizaron su libro *El Aleph* (1949): "El Zahir", "El Aleph" y "La escritura de Dios". Su testimonio corresponde a recuerdos de los años de 1944-1946, cuando Borges acababa de publicar *Ficciones.*

También hay que decir que los gustos literarios de Borges cambiaron con el tiempo. Si en los comienzos la poesía de Francisco de Quevedo opacaba los demás autores españoles, ya en 1924 lo compara desfavorablemente con Cervantes.[10] Se trata de un desplazamiento significativo de sus modelos literarios, pues en este momento (1925) Borges piensa que su obra requiere

[10] Cfr. *Borges, A Life*, p. 124.

hacer de Buenos Aires lo que James Joyce acababa de hacer en *Ulises* por Dublín: fundar un *omphalos*. Su primera formulación de este proyecto está imbuida de una idea nacionalista de criollismo que se le presenta como la visión de Buenos Aires desde los arrabales, las orillas. Ese intento suyo quedó plasmado en su poema "Fundación mítica de Buenos Aires", recogido en su último libro de poesía de este periodo: *Cuaderno de San Martín* (1929), que es a la vez un puente y un punto final entre las lecturas modernas y posmetafísicas de Borges. Trataba de elaborar una mitología que ofreciera la base de una cultura a su joven nación.[11] Esta base supone, como lo ha sugerido Williamson, producir imágenes que incidan en la cultura material: un clásico, un mito. Borges tiene entonces en mente un poema épico o una novela, aunque todavía no se ha decidido por el verso o la prosa. El hecho de que Borges no volviera a publicar poemas sino hasta 1960,[12] es significativo para entender el cambio de su poética.

En 1930 Borges continúa absorbido por este proyecto, pero el problema principal del mito de Buenos Aires, es pensado ahora como una narración en prosa o una novela, lo que le suscita una reflexión sobre la realidad. La forma de la posible novela, en ese horizonte, tiene que ser planteada en términos diferentes a las novelas de "caracteres" propias del realismo del siglo XIX. El ejemplo de Cervantes le sirve no para aprender un estilo, sino lo decisivo: la "magia" de contar un relato.

La historia de la madurez personal y literaria de Borges, que gira según se puede ver en torno a una reflexión del *ejemplo* y no del *modelo* de novela de Cervantes, se manifiesta desde la década de

11 Edwin Williamson anota que se trata de una forma de "nation building", Op.Cit., p.141.

12 Emir,Rodríguez Monegal. "El nacimiento de Borges", *Borges. Una biografía literaria.* México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987. p.389-397.

1930 en los siguientes ensayos: "La superstición ética del lector" (1930); "La postulación de la realidad" (1931); "El arte narrativo y la magia" (1932); "Magias parciales del *Quijote*" (1932), reunidos en *Otras Inquisiciones* (1932-1952), publicado en Editorial Sur. La primera intuición ética es que el *Quijote* es un fantasma que deja su trazo sin ostentar un estilo. El misterio de contar bien un relato está en que logra revelar la forma imaginaria de la memoria y se resuelve en la *poiesis* de "un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y en encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin", como escribe Borges en el primer ensayo.

En el segundo ensayo, Borges encuentra modelos de narrar clásicos en fragmentos de Gibbon, del *Quijote,* del poema épico de William Morris sobre el mito de Jasón, de *La Gloria de Don Ramiro*, las novelas de Wells, Defoe, y por último las "novelas cinematográficas" de Josef von Sternberg. En el libro *Discusió*n (1932), aparecen varias de sus crónicas de cine, justamente entre "La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia". No puede escapársenos el cine puesto en relación con el *Quijote* y todas aquellas obras que nos enseñan a contar un cuento cuyas figuras nos persiguen como fantasmas. Relacionar la novela de Cervantes con la magia del cine, tiene que ver para Borges con la articulación causal que aparece en obras ajenas al realismo del siglo XIX. Las novelas de aventuras o las historias fantásticas pueden ejercer un impacto en la memoria: " En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación [el realismo] es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *ídola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un

orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia" (Borges 230).[13]

Tanto los objetos mágicos leidos como las imágenes proyectadas producen efectos narrativos de larga duración, según Borges. No es toda la novela del *Quijote*, sino el carácter icónico de sus figuras y la lenta diseminación de sus historias en la cultura, lo que a Borges parece interesarle. Se trata de una semiología intuitiva. En cuanto a su conocimiento de las discusiones sobre el cine como una máquina de producción de imaginarios, o los debates que en 1932 realizaba la izquierda europea en torno al realismo, sólo podemos especular que Borges estaría al tanto de ellos como lector de revistas. De todos modos, su planteamiento iba por otro lado, la literatura no producía un reflejo de la realidad sino que debía entenderse como productora de orbes autónomos.

Ese ejemplo que fue el *Quijote* para Borges, será sepultado como un secreto escondido cuya pérdida será definitiva y cuyo duelo, acompañado por los cuidados de María Kodama, permanecerá irremediablemente inconcluso. Es lo que nos dice en su poema "Lectores" recogido en *El otro, el mismo*:

> Sé que hay algo
> Inmortal y esencial que he sepultado
> En esa biblioteca del pasado
> En que leí la historia del hidalgo.
> Las lentas hojas vuelve un niño y grave
> Sueña con vagas cosas que no sabe (O.C. Vol. III, 892).

[13] Jorges Luis Borges, "El arte narrativo y la magia", *Obras Complet*as, Tomo II, p.230.

3. Dos intentos de reinterpretación total del *Quijote*

La crítica y la filología se han ocupado minuciosamente de los ensayos que hemos mencionado en la nota anterior, así como de otros materiales sueltos de Borges, dedicados al *Quijote*. Entre ellos se destacan, cuando Borges ya concibe al autor como lector, el Prólogo de las *Novelas ejemplare*s (1946) y la *Nota sobre el Quijote* (1947), escrita para un número conmemorativo de la revista bonaerense *Realidad*, con motivo del Cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. Si hacemos caso omiso de las quijotadas y cervantadas que abundan en él, vemos que el material de Borges es estimulante en el sentido de que intenta hacer un balance personal. Lo primero que resalta es su repudio de ese academicismo que busca en el *Quijote* el cofre de los tesoros del españolismo castizo y la norma de la lengua castellana cerrada con siete llaves para el que no tiene el dudoso privilegio de ser hispano-hablante peninsular. Igualmente Borges rechaza el "culto" del espíritu quijotesco que transforma al caballero en un "semidiós", con desviaciones como las de Miguel de Unamuno:

> Del culto de la letra se ha pasado al culto del espíritu; del culto de Miguel de Cervantes al de Alonso Quijano. Este ha sido exaltado a semidiós; su inventor- el hombre que escribió: "Para mí solo nació don Quijote, y yo para él, el supo obrar, y yo escribir"- ha sido rebajado por Unamuno a irreverente historiador o a evangelista incomprensivo y erróneo. Descubrir que Alonso Quijano es un personaje patético es descubrir lo que no ignoraba su autor, sobre todo cuando escribió la segunda parte: también es olvidar

> que el desdén es uno de los medios de Cervantes para hacerlo patético (Borges 1947: 234).[14]

Su brillante formulación de esas dos críticas, la de los académicos y las del culto a la figura del héroe nacional, no debe ocultar el hecho de que se trata de escaramuzas de retaguardia en el debate sobre el *Quijote*. El academicismo castizo, que ha debido quedar sepultado en el 98 con los delirios de grandeza imperial, la arremetida que hacen los catedráticos contra Cervantes como parte de su estrategia para enaltecer su novela, quedan como testimonio del ilusorio espejismo quijotista o quijotesco, cervantófilo o cervantófobo de los años anteriores a la Guerra civil española. La presencia en la Argentina de Américo Castro, en el Instituto de Filología Hispánica, provocó un debate en el que Borges participó con su trabajo sobre el idioma de los argentinos. Sin embargo, una vez pasado el debate, a Borges no le interesa ocuparse de los trabajos de Castro. La diferencia y relación entre los métodos sutiles de análisis histórico de la novela de la escuela alemana, que Borges no conocía o no le interesaba, con lecturas para dotar de sentido la obra y los análisis orientados hacia las dimensiones formales del texto abierto propuestos por Viktor Sklovski, no estaban en el horizonte de Borges en 1942. A pesar de haber escrito ya "Pierre Menard, autor del *Quijote*", o quizá por eso mismo, sigue absorbido por aquellas lecturas del *Quijote* de Azorín y Unamuno que fueran dominantes en su primera juventud. Pero si el ensayo es también para Borges una forma de mediación entre la poesía y la vida, capaz de señalar un núcleo de significaciones que pueden constituirse en punto de partida para establecer las relaciones entre el escritor y su realidad, la

[14] Jorge Luis Borges, "Nota sobre el Quijote", *Realidad*, 2, 1947, p.234.

"Nota" ha cumplido esa función. Debe destacarse por eso que el ensayo de Borges también rechaza la crítica que relaciona a don Quijote y Sancho con el espejismo de la "universalidad" de los símbolos o arquetipos:

> Se dice que son tipos universales y que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedare un solo ejemplar del *Quijote,* el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino y su diálogo en la memoria general de los hombres. Ello puede ser cierto, pero también es cierto que irían acompañados por Sherlock Holmes, por Chaplin, por Mickey Mouse y tal vez por Tarzán. Que los personajes de la novela asciendan (o decaigan) a mitos, depende casi tanto del ilustrador como del autor; también importa que no sean demasiado complejos […] El Sancho y el Quijote de la leyenda pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimos, y que el análisis podría partir en otros Quijotes y Sanchos (Borges 1947: 236).

Con una tesis tan cercana a Virginia Woolf, quien aconsejaba partir y así multiplicar los personajes en muchos "yo", Borges enuncia simbólicamente una problemática que reitera en otros ensayos contemporáneos: la difícil cuestión de las relaciones de la novela con los héroes de la épica y la tragedia. Antes de que Cervantes escribiese el *Quijot*e, dice Borges: "Los héroes creados por el arte eran personajes propuestos a la piedad o a la admiración de los hombres; Don Quijote es el primero que merece y que gana su amistad. Dulcemente ha ganado la amistad del género humano, desde que ganó, hace tres siglos, la del valeroso y pobre Cervantes" (Borges 1947: 236).

Sin duda, "Análisis del último capítulo del Quijote" (1956) es el único texto de Borges sobre Cervantes que tiene un marcado carácter académico. El escritor asumió el riesgo del discurso de posesión como miembro de la Academia argentina, en medio de la euforia que desencadenó entre las clases "bien" el derrocamiento del populista Juan Domingo Perón. Borges volvió sobre el tema de cómo explicar la muerte de don Quijote, que había sido tratado ya por Nietzsche en uno de sus fragmentos. En el argumento de esta conferencia se pueden percibir todavía ecos amplificados de la "Nota" escrita diez años atrás, cuando Borges desplaza el significado de la obra de Cervantes de su sentido histórico a un sentido humano. Será este un camino para proponer por segunda vez un intento de reinterpretación totalizante del *Quijote*. La argumentación trasciende otra vez hacia la individualidad de don Quijote y Sancho, tema que rebasa la seducción por el símbolo o el arquetipo. Estos indicios de lectura señalan que el punto por desentrañar es el de esos "amigos nuestros": "Cervantes, en ese capítulo final, no define o crea a los personajes: trata con viejos amigos suyos y nuestros. […] don Quijote no es una ficción para Cervantes, como tampoco lo es para nosotros. Es un individuo, un mortal, un hombre que tiene que morir" (Borges 1956: 28-29).

La lectura de Borges nos conmueve y seduce. Ya se ha señalado que su penetrante reflexión se acerca a consideraciones que sobre la muerte hará Roland Barthes en su texto "La mort de l'auteur" (1968), y a uno de los puntos de partida del capítulo "Finis" en *Apories. Mourir-s'attendre aux «limites de la vérité»* (1996) de Jacques Derrida. Sin embargo, es evidente que la enunciación cuidadosamente preparada no va tan lejos como quisiéramos suponer, mientras tanto, sólo produce dobleces en los que

Borges busca refugiarse, porque finalmente se vuelve a acoger a la interpretación, por extraño que parezca, de Unamuno. Según afirma, en esa escena ("El libro entero ha sido escrito para esta escena, para la muerte de don Quijote"), Cervantes es ciego en cuanto a la heroicidad de su personaje: " […] (Cervantes) que, según su propia declaración no era padre sino padrastro de don Quijote, deja que este se vaya de la vida de una manera lateral y casual, al fin de una frase. Cervantes nos da con indiferencia la tremenda noticia. Es la última crueldad de las muchas que ha cometido con su héroe" (Borges 1956: 36)

A Borges le resulta triste que Alonso Quijano vea en la hora de su muerte que su vida entera ha sido un error y un disparate "ejemplar". La otra inconsistencia interpretativa tiene que ver con el retorno a la razón de don Quijote, lo que lleva a Borges a abandonar elementos del análisis genérico y formal ("la forma de la novela exige que don Quijote vuelva a la cordura […] más patético que morir loco"), a favor de la identificación romántica Cervantes-don Quijote.

El examen de toda esta discusión a propósito del *Quijote* en la que Borges estuvo embarcado, y que para muchos tiene que resultar anacrónica hoy en día, tuvo un primer resumen general en 1988 en un artículo panorámico de Julio Rodríguez-Luis[15], autor de un esmerado libro titulado *Novedad y ejemplo en las Novelas de Cervantes* (1984). Como resultado de los escrutinios de los materiales cervantinos que se habían realizado hasta ese entonces, Rodríguez-Luis señala la preocupación de Borges por fijar lo que sería el "estilo" de Cervantes.[16] Ese estilo, nos dice

[15] Julio Rodríguez-Luis, "El Quijote según Borges", *Nueva Revista de Filología Hispanica*, 36, 1, 1988, p. 477-500.

[16] Según Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), el estilo es la cuestión determinante en la novela de Cervantes.

Rodríguez-Luis, "escapa al análisis retórico" y tiene la misteriosa "calidad de acercarse a la oralidad", características que Borges recoge en la metáfora de la "voz de Cervantes". En su ensayo se ocupa también de la relación entre el interés de Borges por la alegoría y "la definición del atractivo principal del *Quijot*e como su capacidad de pintar un individuo", ya que Borges se sentía mucho más dotado para inventar fábulas que para crear personajes. Por último, establece otro sugestivo contraste entre, por un lado, la conservación, a lo largo de su preocupación por el *Quijote,* de un acervo de posiciones románticas tradicionales; y por otro, el planteamiento de la ficción consciente de sí misma en que está enfocado, en parte, el ensayo sobre las "Magias parciales del *Quijote*".

La argumentación de Rodríguez-Luis recoge también los señalamientos de las fuentes, trabajo de documentación comenzado por Ana María Barrenechea. En esa línea queremos agregar aquí la primacía que Borges cree ver en los caracteres y la caracterización, los que coloca por encima de la acción en el *Quijote*. Dicha creencia está basada, aunque Borges no lo especifica, en la distinción que hace Edwin Muir en 1928 entre "Novels of Character" y "Novels of Action".[17] La vuelta a esa oposición le sirve para ver en el *Quijo*te, no una parodia, sino la última de las novelas de caballería. Luego proclamará el *Quijote* como la primera novela psicológica, dándole el puesto que ocupaba *La princesse de Clèves*.

[17] Ver: Edwin Muir, *The Structure of the Novel*. Londres, Hogarth Press, 1928, p. 7-8. La "Novel of Character" tiene como referencia, según Muir, al espacio (p.63).

4. Borges, destructor y poeta del *Quijote*

La poesía quiere volver a esa antigua magia.
(El otro, el mismo)

En 1977 María Esther Vázquez logró reunir a Borges y a Raimundo Lida en Buenos Aires para una entrevista que tenía como tema los clásicos castellanos, sobre todo los autores Cervantes y Quevedo. Transcribimos unos apartes de sus aspectos más reveladores:

> *Lida*: […] Es verdad que voy a los libros con apetito de placer, pero sin pasividad, sin beatería. Las obras de Cervantes y de Quevedo irradian hacia el lector sus energías latentes, y en cada uno de nosotros se actualizan de manera distinta. Seamos dignos de recibirlas. Ese vaivén, ese doble movimiento, a mí - no escritor, sino estudiante de literatura - me parece esencial, y no puedo vivir sin él.
>
> *Borges*: Estoy plenamente de acuerdo con usted, Lida, salvo que, en mi caso, empiezo por el mero deleite, por el goce, por la curiosidad y después trato de situar al autor, de ver todas esas connotaciones que son la época, el lenguaje en el momento en que el escritor lo usó.
> […]
>
> *Lida*: Pensamos casi lo mismo, pero yo insistiría en un inevitable desacuerdo: en que usted es algo como un colega de Cervantes y de Quevedo, y yo no lo soy.
>
> *Borges*: ¡Por favor!

> *Lida*: Hablo en serio, y no es para elogiarlo, quizás, al contrario, para disentir de algunas de sus lecturas de Cervantes y de Quevedo. Usted tiene derecho, digámoslo entre comillas, a destruir los autores que lee. De tal destrucción resultará un fruto nuevo, que hace de usted un poeta y no simplemente un profesor de literatura. Además, es una fortuna poder contar con las opiniones estimulantes, a veces injustas, a menudo parciales, siempre interesadas - en el mejor sentido - de los creadores en cuanto creadores. Nuestros juegos, Borges, son distintos. (Vázquez 346-347).

Es significativa esta forma de disentir, pues la caracterización que hace Lida, cuya investigación está más cerca de Quevedo que de Cervantes, y por tanto de Borges el poeta, es muy justa. Borges "destruye" (¿deconstruye?) los autores que lee. Los poemas que se vinculan con este juego borgiano tienen que ver con su reflexión cervantina y aluden todos a la indistinción entre la realidad, la literatura, y el sueño. El primero es "Parábola de Cervantes y de Quijote" del libro *El hacedor* (1960). Este poema fue escrito en la Clínica Devoto en enero de 1955. Luego aparecerán más poemas "cervantinos" en *El otro, el mismo* (1964): 1. "Un soldado de Urbina" (Sin saber de qué música era dueño/ Atravesando el fondo de algún sueño, /Por él ya andaban don Quijote y Sancho); 2. "Lectores" (De aquel hidalgo de cetrina y seca/Tez y de heroico afán se conjetura/Que, en víspera perpetua de aventura,/No salió nunca de su biblioteca); 3. "Sueña Alonso Quijano" (El hidalgo fue un sueño de Cervantes/ Y don Quijote un sueño del hidalgo/ El doble sueño los confunde y algo/Está pasando que pasó mucho antes). La concepción de

la literatura en que se basan, y a la que todos remiten, está en la conclusión de "Parábola de Cervantes y Quijote", donde se cimienta la "visón idealista" del *Quijote*: "porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin" (Vázquez 488). La contraparte de esta conclusión estaría en la intuición de esa ficción que es consciente de sí misma, que articula su interés por las "magias parciales" y el placer de Cervantes cuando entrevera "el mundo del lector y el mundo del libro".

Son sin duda las novelas de García Márquez y de Fuentes, y ese ensayo crítico de Borges, lo que Juan Goytisolo seguramente tiene en mente cuando escribe: "La pobreza de la crítica literaria en España y de la reflexión creadora de nuestros novelistas hasta bien entrado el siglo (xx), explica que el influjo seminal de Cervantes se manifestara primero en Europa y luego en Iberoamérica antes de arraigar en la dura corteza de la Península".[18]

En el mismo artículo, Goytisolo menciona los "estudios precursores" con los que se pueden relacionar aquellos trabajos más recientes que por fin han permitido rescatar en España a Cervantes "de su largo y cruel cautiverio en manos de los teorizadores del 'alma de España', y del gremio camorrista y puntilloso de sus 'especialistas'". Los más interesantes en este sentido son para Goytisolo, *La invención del Quijot*e de Manuel Azaña, y *La estructura del Quijote*, y *La palabra escrita y el Quijote* de Américo Castro. Señala, sin embargo, que se trata de "estudios centrados en la innovadora estructura y armazón de la novela, en esa modernidad atemporal suya que llega hasta nosotros sin arruga alguna".

[18] Juan Goytisolo, "Cervantes en letra viva", *El País*, Madrid, 9-VII-2005.

Pensamos que no necesitamos entrar a revisar aquí la significación de la categoría del "precursor" en la historia literaria, porque ya Borges la deconstruyó en su ensayo "Kafka y sus precursores". De todos modos, la enunciación de las cuestiones de "estructura" y "modernidad" del *Quijote* han cedido el lugar a otras problemáticas más básicas. Volver a la lectura de su ensayo "Magias parciales del Quijote" (*O.C.* Vol II, 45-47) puede quizá revelar además algunas claves de la novela que Borges tenía en mente, deseaba escribir y nunca consiguió hacerlo. Su argumento puede resumirse así:

1. El *Quijote* que escribe Cervantes es una novela realista, "el plan de su obra le vedaba lo maravilloso", aunque amaba lo sobrenatural; 2. Confunde lo objetivo con lo subjetivo: el barbero que inspecciona la biblioteca de Alonso Quijano es un sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes que juzga a Cervantes; 3. Los lectores se confunden con los caracteres. Vemos en el desarrollo de su argumento un asomo a las cuestiones de diseminación, autorreflexividad y la metaficción vistas como la forma del sueño que es la literatura. Es un atisbo que Borges sin embargo no resuelve en concepto, y por eso, tal vez lleva a los críticos a confundir el sueño con la forma del cuento fantástico. De todos modos, al final de este ensayo Borges no hace sino dar vueltas en sus propios dobleces al problema ontológico de la lectura.

El asunto que lo sigue inquietando se transforma muchos años después, cuando ciego y desilusionado de su proyecto de escribir una novela sobre Buenos Aires, se decide a volver a escribir poemas. Publica entonces los poemarios *El hacedor* (1960) y *El otro, el mismo* (1964). En el prólogo a *El Hacedor* aparecen estas frases reveladoras: "En este punto se deshace mi sueño, como

el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible" (*O.C.* Vol. III, 779).

Hemos supuesto que Borges no consigue en su ensayo "Magias parciales del *Quijote*" proponer un concepto de metaficción porque ha preferido sostener la tesis equivocada, a nuestro modo de ver, cuando afirma que el "plan" de la novela "le vedaba lo maravilloso" a Cervantes, autor-dios. Lo digno de resaltar y celebrar es que de las ruinas de esas equivocaciones surge, sin embargo, uno de los diálogos más cargados de nuevos sentidos sobre el arte de contar historias, un arte que Borges considera se ha de aprender en el *Quijote.* Hasta donde hemos visto, este diálogo ocupa sólo un pequeño espacio principal en los trabajos particulares inscritos dentro de los estudios borgianos.[19]

Rodríguez-Luis, a quien mencioné antes, sostiene que "Borges no explica cómo incluye Cervantes lo maravilloso en su obra, sino que tan sólo define el resultado". Apenas con circunscribir esa realidad de la recepción del *Quijote*, ya estaba haciendo lo que constituiría, junto con su insistencia en la "voz de Cervantes", "la contribución más importante y hasta original de Borges al cervantismo". No obstante, su aproximación a la cuestión metaficcional continúa siendo problemática:

[19] Ver, como excepciones: Leila Madrid, *Cervantes y Borges. La inversión de los signos*. Madrid, Editorial Pliegos, 1987; Alfonso de Toro, "Cervantes, Borges y Foucault. La realidad como viaje a través de los signos", en: Alfonso de Toro/Susana Regozzoni (eds.) *El siglo de Borges.* Vol II. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999, p.45-65; Ruth Fine, "Borges y Cervantes: Perspectivas estéticas", en: Myrna Soloterevsky/Ruth Vine (eds.), *Borges en Jerusalén.* Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, p.117-127.

Libro Lectores Quijote.indb 213 24/10/2005 17:26:09

> Su preferencia por la Segunda sobre la Primera parte del *Quijote* como aquélla donde lo "mágico" halla más campo donde desarrollarse se basa, sin embargo, en una confusión, pues lo que Borges llama"fantástico" en el *Quijote* de 1615 no es producto del amor de Cervantes por lo sobrenatural y por la aventura, sino de un interés autorreflexivo, metaliterario, en la escritura de ficción (Rodríguez-Luis 499).

En 1955 Harry Levin afirmaba que Cervantes es el padre ejemplar de todos los grandes novelistas hasta Proust y Joyce. El punto de partida de su ensayo sobre Cervantes es la paradójica narración ejemplar (exempla) que se desarrolla a lo largo de los episodios del *Quijote* y que tiene como motivo los efectos del vuelo de la imaginación en la mente del personaje. Para Levin la narración de esta fuga hacia el mundo de la ensoñación es el gran hallazgo de la prosa moderna. La intuición de Levin no podía asociar todavía a Jorge Luis Borges quien ya había escrito *Ficciones*, con los procedimientos metaficcionales que ya reconocía en Cervantes. En cambio, nosotros sí podemos hacerlo hoy.

5. La metaficción y la prisión de Menard

¿Qué es el exceso de celo en rededor de la firma?
Jacques Derrida

De los poemas de Borges que tienen como tema el *Quijote*, los que hasta ahora son objeto de exégesis permanente son: "Lectores", "Sueña Alonso Quijano", "Ni siquiera soy polvo", y "Parábola". Hay sin embargo, un poema en el que podemos

encontrar una mención diseminada del *Quijote*, es el caso del poema "España", publicado en *El otro, el mismo* (1964). Cuando ya no se hacían más grandes poemas a España desde la guerra civil (Neruda, Vallejo), y lejos de enterarse entonces de esa tragedia, Borges resume en una larga y dolorosa enumeración el gran mito español que le ha sido impuesto al mundo con la transformación académica del *Quijote* en "un herbario de arcaísmos y un refranero". La España "de los inquisidores,/ que padecieron el destino de ser verdugos/ y hubieran podido ser mártires", "del inútil coraje", la "de la otra guitarra, la desgarrada, no la humilde,/la nuestra". Por primera vez, en medio de la España franquista, una España que ve "en la historia del hidalgo/que soñaba ser don Quijote y al fin lo fue,/ no una amistad y una alegría", sino un arca de gramatiquerías, Borges habla. Podemos olvidar esa España porque al mismo tiempo podemos conjurarla,"porque inseparablemente estás en nosotros, en los íntimos hábitos de la sangre". España ha tomado el lugar del Padre y Borges sabe ahora que para liberarse de esa Ley existe una escritura diseminadora.

Cervantes se apresuraba a escribir en su Prólogo de 1605, que habría deseado que su libro "fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto" que pudiera imaginarse, pero confiesa temer no haber:

> […] podido yo contravenir el orden de la naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (Cervantes 7).

¿A cual cárcel se está refiriendo aquí Cervantes?¿A su encarcelamiento de Castro del Río en 1592, o a los seis meses pasados, hasta abril de 1598 en la peor de las cárceles de España, la de Sevilla, con más de mil presos? Solo podríamos hacer conjeturas. Pero podemos ver con certeza que esa alusión consigue una magistral "*captatio benevolentiae*". El "autor" de la nota necrológica con fecha, indicación de lugar, pero sin firma, que es "Pierre Menard, autor del Quijote", lo intenta también. Aunque Menard no estaba físicamente preso en una cárcel, podemos recordar en qué condiciones ese escritor menor francés intentó realizar su obra cumbre: producir "unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes" (Borges Vol II 446). El autor de la nota necrológica precisa cómo al concluir la (primera) Guerra mundial:

> El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo XVII) pero lo descartó por fácil. (Borges Vol II 447).

En este vértigo que precipita decisiones en materia de concepciones de autoría, lenguaje, experiencia y temporalidades, Menard nos conduce a esta gran afirmación acerca de su tarea: "Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo". La prueba de esta nota necrológica que estamos leyendo es que Menard no lo era; apenas consiguió escribir: "los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote", y "un fragmento del capítulo veintidós". Las exégesis e interpretaciones que se

han hecho de este cuento se inclinan por una caracterización simbolista del autor quien ensaya "una técnica nueva", enriqueciendo de este modo "el arte detenido y rudimentario de la lectura". No parece haberse reparado apenas en el hecho de que, si bien Menard no consiguió escribir el capítulo veintiséis, el autor de la nota, que lo lee en el *Quijote*, reconoce en él el estilo, la voz de Menard: "¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el *Quijote* –todo el *Quijote*– como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI –no ensayado nunca por él– reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: "las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmeda eco" (Borges, Vol II 447).

Según Borges los personajes del *Quijote* son amigos, tanto de Cervantes, como nuestros. El autor de la nota necrológica sobre Menard usa también el plural: "nuestro amigo". La cuestión está en que lo que Borges aprecia más en el *Quijote* es "la voz de Cervantes", pero la voz de Menard que el autor de "Pierre Menard, autor del Quijote" cree reconocer, es la del descarriado estilo del personaje don Quijote cuando éste imita la retórica de los libros de caballería. Podemos decir entonces, que Menard habita esa cárcel –también su comentarista– que se llama intertextualidad. Es esa la fuerza que lo escribe cuando escribe; además de que, por aquello de la repetición y la diferencia, cuando se escribe dos veces la misma cosa, con una distancia temporal entre la que está firmada y la otra, in-con-firmada, no se trata ya más, entonces, de la misma cosa.

Libro Lectores Quijote.indb 217 24/10/2005 17:26:10

Referencias

Anderson Imbert, Enrique. "El éxito de Borges", *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1976.

Borges.Jorge Luis "Nota sobre el Quijote", *Realidad*, 2 (1947), p.234-236.

——. "Análisis del último capítulo del *Quijote*" *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1, 1956.

——.*Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

——.*This Craft of Verse. Jorge Luis Borges*. Calin-Andrei Mihailescu (ed.). Cambridge, Massachussets –London: Harvard University Press, 2000.

Bosteels,Bruno. "In the Shadow of Mao: Ricardo Piglia's 'Homenaje a Roberto Arlt"', *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12, 2 (2003), p. 229-260.

Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Bogotá: Ediciones Altamir, 1991.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición IV Centenario.Madrid: Real Academia Española 2004.

Deleuze,Gilles. *Différance et repétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

Fokkema, Douwe W. *Literary History,Modernism and Postmodernism*. Amsterdam- Filadelfia: 1984.

Goytisolo, Juan, "Cervantes en letra viva", *El País*, Madrid, 9-VII-2005.

Gumbrecht, Hans Ulrich. "About a Post-Metaphsysical Reading of Borges and the Form of Thinking", mss. Conferencia inaugural, Congreso *Borges y el canon*, Leipzig del 6-10 de octubre de 2004.

Jauss, Hans Robert. "Pequeña apología de la experiencia estética". *Eco*, 224-226 (1989). p. 217-255.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. (1980). Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.

——.*El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

Rincón, Carlos. "Borges und García Márquez oder: das periphere Zentrum der Postmoderne", en: Robert Weimann y Hans Ulrich Gumbrecht (eds), *Postmoderne-globale Differenz*. Frankfurt am Main, Suhrkampf Verlag, 1991.

Rincón, Carlos y Julián Serna. *Borges, lo sugerido y lo no dicho*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2004.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires*: Ariel, 1993.

Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo* (1984). Buenos Aires: Ediciones B Argentina, 2001.

Williamson, Edwin . *Borges. A Life*. New York: Viking Penguin, 2004.

Dom. Quixot a force de lire des Romans soir et matin perd le iugement

D. Quixot passoit les iours et les nuicts a lire plusieurs Romans de Chevallerie et par ainsy de peu de dormir son cerueau se seicha tant qu'il en perdit le iugement en effet son iugement estant tout a fait perdu il vint tomber a la plus estrange pensee ce fut qu'il luy sembla estre necessaire pour le seruice de la Republique qu'il se fit Chevallier errant et qu'il s'en alla par tout le monde auec ses armes et son cheual, pour chercher les aduentures il s'imaginoit de la estre par la valeur de son bras couronné Empereur de Trebisonde. etc

A Paris par Jacques Daignet sur le quay de la mogisserie au sort l'Euesque.

Libro Lectores Quijote.indb 221 24/10/2005 17:26:10

Jérôme David. *Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio.* [I: 1]
Talla dulce, 207 × 179 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 222 24/10/2005 17:26:10

Beatriz Pantin

El historiador y el exorcista
El Quijote entre utopía y contrautopía según José Antonio Maravall

"Despedida de la Utopía", pero con un signo de interrogación, de todas maneras.
Ernst Bloch, ¿Despedida de la Utopía? (1974)

Para el agotamiento de las energías utópicas hay, ciertamente, buenos motivos.
Jürgen Habermas, La crisis del estado de bienestar y el agotamiento de las energías utópicas (1984)

Libro Lectores Quijote.indb 223 24/10/2005 17:26:10

De títulos desventurados a títulos afortunados

Hay títulos malhadados y títulos desventurados. Los primeros tienen que ver con circunstancias y condiciones que acompañan la publicación de un libro. Los títulos desventurados suelen ser *sensu strictu* culpa única y exclusivamente del autor. De costumbre se deben a errores en la consideración de circunstancias y contextos. *El humanismo de las armas en Don Quijote* (1948), de José Antonio Maravall (1911-1986), es uno de estos títulos desventurados. Se trata de la primera interpretación política que hizo Maravall del *Quijote*, publicada en el marco de la celebración cuatricentenaria del nacimiento de Cervantes. Antes de examinar las categorías de "utopía" y "contrautopía" propuestas veintiocho años después por Maravall, en *Utopía y Contrautopía en el Quijote* (1976), volvemos sobre sus primeras tesis y las circunstancias que las acompañaron.

1948: A tres años del choque producido por el insospechado poder destructivo de las modernas armas atómicas y en la España en que rige el generalísimo Francisco Franco, "Caudillo de España por gracia de Dios" y con la ayuda de Hitler, sostenido en el poder después de la Segunda guerra mundial por gracia de los Estados Unidos y de la Guerra fría. A cuatro años de que la Legión Azul regresó a Madrid después de combatir al lado de los ejércitos hitlerianos contra la U.R.S.S., a dos años del inicio de la ofensiva ideológica que el Caudillo ha lanzado a nombre de la "Hispanidad" en las Indias. Entre los poetas que recorrieron entonces, países latinoamericanos como embajadores franquistas de las letras se encontraban militantes activos de la Falange española y antiguos soldados de la Legión Azul. En

todas esas circunstancias es difícil imaginar cómo Maravall se decidió por ese título. En todo caso, cualquiera tenía que pensar que se trataba (o podía, o tenía que tratarse) de una apología del militarismo franquista poniendo al *Quijote* como buey para halar ese carro. Para colmo de los males el libro era publicado por un centro que se pensaba bastión de la ideología franquista, con seguidores fervientes de José Antonio Primo de Rivera, el Instituto de Estudios Políticos. Quien superaba el obstáculo del título del libro y de la editorial, para pasar a leer el estudio de José Antonio Maravall (su nombre de pila era, pues, ¡el mismo del fundador de la Falange!), se encontraba con una tesis muy general y no tan novedosa sobre el *Quijote*, puesta bajo el palio del "humanismo de las armas". *Don Quijote* sería una versión literaria del utopismo político característico de la España de la primera mitad del siglo XVI durante el reinado de Carlos V.[1] En todo caso se trató, para decirlo con un término puesto en circulación por Harold Bloom, de una "lectura débil"[2] de *Don Quijote de la Mancha*.

1976: En el prólogo de la edición de *Utopía y Contrautopía en el "Quijote",* casi treinta años después, Maravall vuelve sobre lo que le exaspera, al punto de llamar "incomprensión ridícula", la manera como por un reflejo condicionado democrático se tenía que (mal)entender el título de 1948. Maravall cita un comentario de Marcel Bataillon, quien había incluido el libro del año 1948 como referencia al hablar del pacifismo en el personaje de don

1 Cfr. Robert Felkel, "Translator's Introduction", en: José Antonio Maravall, *Utopia and counterutopia in the "Quijote.* Detroit, Wayne State University Press, 1991, pp. 8-9.

2 Cfr. Harold Bloom *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry,* New York, Oxford University Press, 1973 y *A Map of* Misreading, New York, Oxford University Press, 1975. Este último es el único libro por el que Bloom quisiera ser recordado. Cfr. La entrevista de Bloom en Imre Salusinszky, *Criticism in Society*., New York- London, Methuen, 1987, pp.44-73.

Quijote, para decir que "tal pacifismo no está reñido con lo que José Antonio Maravall llama 'Humanismo de las armas' en D*on Quijote.*" Para citar más testigos de descargo, Maravall se refiere además a una ponencia, entre las doce que hubo en el Coloquio cervantino, organizado en Berlín-Este por Werner Krauss en 1966,[3] a la contribución de Ulrich Ricken, "quien consideró perfectamente aceptable mi fórmula del 'humanismo de las armas' aplicada al Quijote" (11-12).[4] La "repulsa" de las formas de combate modernas con tácticas, estrategias, armas de fuego, de la guerra como un campo científico de acción del Estado moderno, no es ajena a la reacción al programa de refeudalización del siglo XVI. La empresa de don Quijote, su ideal de heroicidad, que lo conduce a armarse con el viejo arnés, pone el acento, nos dice Maravall, "en considerar a tales armas como instrumento de una virtud interiorizada, espiritualizada, en sentido moderno" (119). Es el paso marcado por Karl Vossler: de nobleza de sangre a nobleza de alma. En los pasajes dedicados al tema de las armas, Maravall insiste en que al hacerse caballero Alonso Quijano sigue esa vía:

> Ello viene a constituir otro de los fundamentos morales de la utopía en la que Cervantes se hace cuestión de la pretensión de restablecer, con la sociedad heroico-caballeresca, como más noble y mejor camino para la virtud,

[3] Cfr. Werner Krauss, "Palabras habladas en ocasión de la inauguración del coloquio cervantino, día 29 de septiembre de 1966", en: W. Krauss, *Cervantes und seine Zeit. Das Wissenschaftlichewerk*. Tomo II, editado por Werner Bahner, Berlín, Akademie Verlag, 1990, pp. 190-193. Véase también por sus puntos de contacto con las tesis de Maravall sobre el *Quijote*, en el número especial de 1967 de los *Beiträge zur romanischen Philologie* (Actas del coloquio Cervantes) los artículos de historia de la economía de Pierre Vilar („Don Quichotte et l'Espagne de 1600. Les fundaments historiques d'un irréalisme", p. 207-216), y de historia de las ideas de Marcel Bataillon („Exégesis esotérica y análisis de intenciones del *Quijote*", p. 22-26).

[4] Todas las citas de Maravall se remiten a su obra, *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela, Editorial Pico Sacro, 1976.

> la antigua manera de guerrear. […] Entonces podemos darnos cuenta de que esa repulsa de las armas modernas, además de ligada al mundo caballeresco, responde al ideal reformador de don Quijote. La concepción militar caballeresca se conserva porque se la considera medio para el ideal moral-heroico que alienta en nuestro personaje: el modo de guerrear del caballero se mantiene como ejercicio que lleva a adquirir la virtud y con ella la calidad moral que es propia del caballero (135-139).

Maravall toma en cuenta su tesis del año 1948 para la nueva versión de 1976, pero la ampliación de temas y el cambio de título, mucho más afortunado, le permitirán, según sus propias palabras, "colocarlo en el nivel de un libro de hoy" (12). En cuanto a sus abordajes, la reflexión y la argumentación que vemos en Maravall se caracterizan por las figuras de pensamiento que tratan de establecer continuidades, y de pensar al mismo tiempo superposiciones y simultaneidades. Por eso rechaza las interpretaciones que siente estrechas y reduccionistas. Nosotros diríamos que Maravall levanta una cartografía de *misreading* básicamente española del *Quijote*: Tirso de Molina, dice Maravall, se reduce a considerar al personaje de don Quijote como el ejecutor de andantes aventuras; Jerónimo Yáñez de Alcalá, lo reduce a una obra de humor; Francisco Santos a la historia del estamento, como ejemplo de la caballería ociosa, contra la moral del trabajo (16); Ramón Menéndez Pidal considera que el punto esencial para la comprensión del *Quijote* es la proximidad de Cervantes al espíritu heroico medieval del viejo romancero (18); Américo Castro propone una interpretación unívoca de Cervantes y Erasmo basada sobre una imagen muy datada y ya

revaluada del Renacimiento, como se lo veía en el siglo XIX. (21).[5] Hasta cuando se refiere al abordaje de Bataillon, quien califica como elementos erasmistas la idea pastoril, el clasicismo, la crítica de los libros de caballerías o incluso el anticlericalismo en Cervantes, nos dice Maravall: "advirtamos, por de pronto, que esto sólo puede ponerse en la cuenta de Erasmo en la medida en que éste compendia la tradición cultural europea de la baja Edad Media" (22).

En su mapa de *misreading* interpretativos, Maravall rechaza también los abordajes que cortan la continuidad del devenir histórico de una forma abrupta, pretendiendo separar tajantemente una época de la otra en la historia de España o empeñándose en no ver más allá de las propias tesis. Maravall establece entonces un panorama relacional a partir de lo que él llama un "despliegue de conexiones", con énfasis en la construcción del personaje don Quijote como caballero andante, "no desde el punto de vista del caballero estrictamente, sino de él y de su mundo en torno. El caballero se lanza al campo para que ese mundo exista y sin tener en cuenta éste, es imposible entender aquél" (24). Y agrega después: "Esto que acabamos de decir nos crea la necesidad de hacer todo lo posible para mantener nuestra visión de Cervantes en su concreta situación histórica" (25).

Maravall opta por estas consideraciones en cambio de las versiones reduccionistas: 1) la simultaneidad, en la conciencia

[5] Desde mitad del siglo XVII hasta principios del siglo XX, el *Quijote* fue ante todo la gran novela clásica para lectores y novelistas ingleses, franceses, alemanes y rusos. Respecto a los norteamericanos, debe señalarse que en su introducción de 2003 a una nueva traducción del *Quijote* de Edith Grossmann, Bloom sostiene que el capitán Ahab de *Moby-Dick* (1851) es una mezcla de don Quijote y Hamlet. Cfr. Harold Bloom, "Don Quixote, Spain and Miguel de Cervantes Saavedra", en: *Don Quixote*. Traducción de Edith Grossmann, New York, Harper Collins Publishers Inc., 2003, p. XXII. Durante todo ese tiempo el *Quijote* no fue un libro español ni hispanoamericano. Ver igualmente Anthony J. Close, "Las interpretaciones del Quijote", en: Francisco Rico (ed.), *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, p. CXLII-CLXV.

crítica de Cervantes, de tiempos y mentalidades medievales, feudales, renacentistas (humanistas) o barrocas, las que estudia como campos de sentido autónomos; 2) la consideración de las ideas políticas que correspondieron a lo largo de dos centurias a los distintos períodos inaugurados en 1492 por los Reyes Católicos, luego Carlos I, Carlos V, hasta llegar a finales del siglo XVII a Felipe II; 3) la construcción híbrida, señalada por los estudiosos del *Quijote*, que Cervantes realiza con don Quijote, al verter en este personaje lo pastoril y lo caballeresco (dos mitos, en principio, autónomos); 4) la incursión de Cervantes dentro del paradigma moderno, vista como conciencia de la libertad del individuo de hacerse a sí mismo y como presentación de una crítica a la versión de "utopía" en su forma genérica de utopías de restauración. Es de este modo como en Maravall, las construcciones de Edad Media, Renacimiento, Barroco no se sustituyen en la historia social y política de España, sino que vienen a acumularse, siguiendo un esquema en el que "cada nivel ulterior, corresponderá a los que viven instalados en él" (15). En esta dirección, la búsqueda de su libro para "ensanchar", con la comprensión de las sociedades de los siglos XVI y XVII, la interpretación de la novela de Cervantes, la guía esta pregunta: "¿de dónde viene el posible interés del Quijote, en la totalidad de su construcción, para la historia de la mentalidad española, en las críticas décadas en que fue escrito y publicado?" (25). Hasta aquí algunos de los lineamientos generales de su proyecto.

De los títulos con *y*

Los títulos con *y* para libros de teoría se pusieron de moda en los años 1960, comienzos de 1970, con libros de gran éxito

editorial como *Les mots [et] les choses* de Michel Foucault, *Capitalisme [et] Schizophrénie* de Gilles Deleuze y Felix Guattari. A esos libros siguió después, como en general sabemos, *Simulacre [et] simulation* de Jean Baudrillard. En el siglo XIX iban con *y*, títulos de novelas que dan perfil al realismo de la época, con el antecedente de Jane Austen (orgullo/prejuicio) y luego Stendhal (rojo/negro):, Dostoievski (crimen/castigo), Tolstoi (guerra/paz), para emigrar con Kierkegaard, quien sirve de puente (terror/temblor), al tratado literario y filosófico del siglo XX: Lukács (Seele/Formen), Heidegger (Sein/Zeit), Sartre (L'Être/Le Néant), Lévinas (Le Temps/L'Autre), Deleuze (empiricisme/subjectvité), (Différence/Répétition), Girard (violence/sacré). En América Latina la *y* la tomó Octavio Paz en *El arco [y] la lira*, para aparecer después del relanzamiento posestructuralista en títulos de teoría y análisis cultural con Rincón (mapas/pliegues) y García Canclini (consumidores/ciudadanos), en ambos casos con subtítulo, como en 1966 en Foucault y en 1971 en Deleuze y Guattari. El título del libro de Maravall de 1976 siguió también ese modelo, para mencionar dos de sus categorías principales o campos problemáticos: "utopía"/"contrautopía". La complejidad de su planteamiento reside en que, aunque aparecen en el título, no son esos los únicos términos relacionados con "utopía" que maneja en su libro.

En el año 1976, frisando los 65 años, Maravall convertido en el más renombrado historiador español, propuso con *Utopía y Contrautopía en el Quijote* una "lectura fuerte". Hay, decíamos, títulos malhadados, títulos desgraciados, títulos afortunados. Hay también, decíamos, modelos de títulos de moda. Hablar de "utopía" a mediados de los años setenta era, algo más: anunciar que se iba a tratar un tema central en ese momento en el

debate internacional. Los llamados *Nouveaux Philosophes* habían emprendido entonces su ataque contra la utopía. El *motto* de ese ataque se resume en esta fórmula, después de los choques del Gulag, el *boots-people* de Viet-Nam y antes de Cambodia y Pol-Pot: Filosofía de la historia/Utopía = Totalitarismo. Después vendrán las posiciones de Ernst Bloch, el filósofo del espíritu de la utopía y de Jürgen Habermas, para comprobar el agotamiento de las energías utópicas del proyecto de la modernidad.

Para situar *Simulacre [et] simulation* dentro del debate acerca de las sociedades posmodernas y la problemática de la medialización generalizada, era suficiente con determinar la significación teórica y operacional de esos dos conceptos centrales. De proveniencia el uno *(simulacre*), de la filosofía antigua y vinculado el otro (*simulation*), a las tecnologías de punta. *Le cru [et] le cuit* forman la base del triángulo culinario con que trabajó diez años Claude Lévi-Strauss. ¿Por qué no podemos decir lo mismo de los términos "utopía" [y] "contrautopía" en Maravall en el estudio del *Quijote*? Lo primero que podemos observar es que en el momento en que los fuegos de la crítica están concentrados contra la utopía, las anti-utopías son una forma de ficción literaria. En segundo lugar, podemos apreciar que el término "utopía" sirve para crear conceptos complejos, como es el caso del propuesto por Michel Foucault, con su idea posmoderna de las hetero/topías. Esto quiere decir que el concepto de "utopía" estaba puesto a disposición,[6] podía ser redefinido y resemantizado y algo de esto es lo que hace Maravall, en sentido particular, en la búsqueda de categorías interpretativas.

[6] Sobre el estado de la discusión interdisciplinaria de la problemática de la Utopía hasta la década de 1980, cfr. Wilhelm Voßkamp (ed.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitliche Utopie*. 3 Vol. Stuttgart, Metzler Verlag, 1982.

La "lectura fuerte" de Maravall se nos presenta entonces, en 1976, como lectura histórica socio-política, al "estudiar el *Quijote* en relación a la sociedad en que emerge y a los cardinales problemas políticos que esa sociedad tiene planteados" (23), en un renovado intento de explicación social de su sentido político, y con la distinción, esta vez más acentuada entre "mentalidad quijotesca" y el pensamiento de Cervantes (11). La dimensión de la novela como género que quiere presagiar los hechos, predecir e influir en el futuro real, sobre el futuro del autor y de los lectores, que nos señaló Michael Bajtin,[7] está así reorientada, sin saberlo, por el historiador en una confluencia de preocupaciones. Sin embargo, las afirmaciones deben ser, ciertamente, relativizadas, pues la "lectura fuerte" de Maravall va mucho más allá de lo que él llama "aspecto esencial" de su "interpretación" de la figura del Quijote ya propuesta en 1948. La cuestión de la novedad de su libro de 1976, la razón del cambio, radica en las categorías que moviliza para su teorización de la problemática que distingue en la novela de Cervantes, en su práctica de historiador de las ideas políticas y los cambios sociales que lo llevó a interesarse por las mentalidades. Porque aunque estaba vinculado a la cátedra de sociología en la Universidad de Madrid, la "lectura fuerte" que hace Maravall del *Quijote* la debemos a su práctica de historiador recién reciclado, gracias a las innovaciones de los investigadores franceses que remozaron la historia social con el estudio desde 1960 de este nuevo objeto: las mentalidades.[8] Este es el punto en que vamos a concentrarnos en las páginas siguientes.

---

7 Cfr. Massimo Romano, "Una nuova forma di parodia: il romanzo-citazione", en: *Sigma. La cognizione del romanzo*, XVII, 3/1984, p. 52.

8 En el establecimiento de la "historia de las mentalidades" fueron de influencia definitiva los estudios de Robert Mandrou sobre el Barroco en 1960, en 1968 sobre jueces y brujas del siglo XVIII, y la serie de estudios publicados entre 1964 y 1975 sobre cultura popular de los siglos XVII y XVIII. Georges Duby publicó en 1961 su artículo sobre el tema en el tomo sobre *L'Histoire et ses méthodes* de la "Encyclopédie de la Pléiade". El artículo de Mandrou es de la *Encyclopaedia universalis*, Tomo VIII, 1968.

Libro Lectores Quijote.indb 232 24/10/2005 17:26:12

Utopía, programas de utopía, utopía de evasión y contrautopía

A propósito de las cartografías de los procesos cumplidos por lo utópico y por las utopías como forma de razón, de relato y modo de pensamiento, un esquema propuesto por Carlos Rincón puede servirnos para expandir nuestras rutas sobre lo utópico. En los marcos de una exégesis de los espacios (im)posibles reconstruidos por Jorge Luis Borges, y revistos por Rincón como simulacros, nos señala en la historia de *El Inmortal*, las diferencias entre las utopías y la "distopía", un concepto que antes había aplicado a *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes y *Não verás país menhum* de Ignacio de Loyola Brandão (Rincón 95). La *Utopía* (1616), como "relato ficticio preciso" espacial, conllevó una "razón utópica". Esta razón "se desplegaba como correctivo de la razón política actuante en las Ciudades-Estados renacentistas" durante el siglo XVI. Luego la utopía fue transformada en un subgénero narrativo de modo que los "viajes imaginarios del siglo XVIII, impulsados por la noción de progreso, recién forjada entonces, fueron por eso viajes a Utopía", la que tendía a ser situada ahora en el tiempo, en la esfera del futuro muy lejano. En medio del contexto de la Revolución Francesa a fines del siglo XVIII se produjo una separación entre utopía como movimientos políticos y relatos literarios, así como experiencia estética anticipatoria de liberación. En los tiempos modernos, "el no lugar de las utopías lo ocuparon las distopías", como respuestas a las distorsiones de la modernización. Borges, nos explica Rincón, construyó dos genealogías para la puesta en escena de su *Ciudad de los Inmortales* como distopía. La una se refiere a un concepto, campo o movimiento emotivo indeterminado, de forma,

contenido, calidad e intensidad variable. La segunda genealogía relaciona imágenes (lo visible) y palabras (lo articulable)."[9]

Por su parte Jurij Striedter había precisado que la "anti-utopía" (o "novela anti-utópica) proviene directamente de la novela *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley. "Utopías negativas" como la novela *Aèlita* (1923), escrita bajo el impacto de las tesis de Oswald Spengler sobre la decadencia de Occidente, son distintas de la "utopía crítica" *Wir* de Zamjatin, y la "sátira antiutópica" *1984* de George Orwell.[10] Apenas en los años 1970 se divulgaron en Occidente las ideas de Michail Bajtin sobre carnavalización/utopía, heteroglosia, hibridación. En su gran libro sobre Rabelais y la cultura del Renacimiento, Bajtin destacó: la línea utópica de la novela; el vínculo entre figuras y situaciones del *Quijote* con la cultura de la risa con sus "imágenes pedestres" de inversiones carnavalescas: gigantes/molinos de viento, castillos/ventas, ejército de caballeros/rebaños de corderos y ovejas, señores de castillos/venteros, damas de la nobleza/prostitutas; y usó el término "utopismo popular" para presentar un resumen. Bajtin escribe: "Este es el sentido primordial y carnavalesco de la vida que aparece en las imágenes materiales y corporales en la novela de Cervantes. Es precisamente este sentido el que eleva el estilo de su realismo, su universalismo y su profundo utopismo popular."[11]

---

9 Cfr. Carlos Rincón, "Mapas, distopía, simulacro: *El inmortal* de Jorge Luis Borges", en: Carlos Rincón, Julián Serna, *Borges, lo sugerido y lo no dicho*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2004, pp. 36-40.

10 Cfr. Jurij Striedter, "Die Doppelfiktion und ihre Selbsaufhebung. Probleme des utopischen Romans, besonders im nachrevolutionären Russland", en: Dieter Henrich; Wolfgang Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1983, pp. 277-330.

11 Véase Michail Bajtiano, *Tvorchestvo Fransua Rable I narodnaia kultura Srednevekovia I Renessansa.* Moscú. Editorial Judozhestvennaia Literatura, 1965, y la versión al español de Julio Forcat y César Conroy, con el título invertido y modificado, poco bachtiniano de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. *El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, en su segunda reimpresión, del 2002, p. 27.

Libro Lectores Quijote.indb 234 24/10/2005 17:26:12

Este marco de referencias permite replantear una pregunta corriente entre los investigadores de la utopía como género surgido en el Renacimiento: ¿por qué no se escribieron utopías en España o en lengua española? A esa pregunta va a encontrarle Maravall en su libro una respuesta doble e inesperada. Es una respuesta dada desde una perspectiva disciplinaria que no existía académicamente en España, pues Maravall aparece como protagonista de la transferencia de una corriente de investigación historiográfica no española, practicada más allá de los Pirineos, la llamada École des Annales que en su tercera generación se ocupa de la ya mencionada historia de las mentalidades. Según se ha demostrado, el paso a estudiar las "mentalidades" señaló, "en el plazo de tres décadas", un cambio en el enfoque de la escuela de los Annales: "del 'pensamiento claro' a las actitudes, los comportamientos, las representaciones, el inconsciente y lo imaginario. Dominio por excelencia de la larga duración, la historia de las mentalidades resultó, por otra parte, colocada en una encrucijada de fuentes."[12]

Es como practicante de una historia de las mentalidades de la España del siglo XVI, que el antiguo estudioso de problemas del pensamiento político español en *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento* (1960), de procesos sociopolíticos y económicos de la importancia de la primera revolución burguesa en el mundo: *Las Comunidades de Castilla: Una primera revolución moderna* (1965),

[12] En ese contexto, después de recordar los trabajos de Mardrou de 1960, Rincón cita el "artículo de resumen y presentación panorámica" de la historia de las mentalidades, debido a la pluma de Jacques Le Goff en 1974. Le Goff constata, según Rincón, su "novedad, su precaria legitimación y su carácter de moda intelectual." La cita dice: "Al mismo tiempo que no se trata de un compromiso, de un terreno por desbrozar, se pregunta si esa expresión recubre una realidad científica, si posee una coherencia conceptual, si es epistemológicamente operacional. Devorada por la moda, parece, entre tanto, inclusive estar pasada de moda". ("Les Mentalités", en: Jacques Le Goff/Pierre Nora (eds.), *Faire de l'histoire: Nouveaux objets*. París: Gallimard, 1974, p. 68). Cfr. Carlos Rincón, *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996, p. 240.

Libro Lectores Quijote.indb 235 24/10/2005 17:26:13

y de los problemas, imposibilidades, y procesos de constitución estatal, realiza su "lectura fuerte" del *Quijote*. Estamos a muchas leguas de distancia de las interpretaciones que creían que el "pensamiento" de Cervantes era lo que don Quijote decía. La presencia de elementos medievales en la mentalidad española de fines del siglo XVI, en su conexión con las corrientes espirituales europeas de tipo moderno renacentista, define en el libro de 1976 una encrucijada. En relación con ella, Maravall concibe la idea de un "método utópico" de pensar y escribir. En su ensayo de 1948 había dos planos tácitos/latentes de lo utópico en el *Quijote*: (1) la utopía quijotesca del viejo ideal caballeresco enfrentado al estado moderno; (2) la utopía del buen sentido en el poder, encarnada por Sancho Panza (10). En 1976, Maravall procede a realizar una re-determinación explícita/manifiesta del concepto de "utopía", que deriva en: "utopía restauradora", "utopía de evasión", "programas de utopía"; para hacer de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* una "contra-utopía" crítica. Sus distinciones podemos esquematizarlas con cuatro entradas que veremos a continuación.

U-TOPÍA

No es el relato de viajes a lugares remotos (Morus, Campanella) o a épocas futuras (Mercier) para encontrar una forma de organización social que debemos suponer deseable o mejor que la sociedad en donde se vive, lo que define un canon. En lugar de esto, Maravall detecta en España la existencia de un conjunto amplio de textos de diverso tipo, en donde caben el discurso de los arbitristas que a finales del XVI proponen remedios a los males del Imperio (entre ellos los economistas Pedro

de Valencia, González de Cellorigo, Sancho de Moncada, Pérez del Barrio, que coinciden en sus diagnósticos con Cervantes), lo mismo que los planteamientos del Obispo Antonio de Guevara, cronista, predicador de la corte de Carlos v, autor de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), denigrador de la rebelión de los comuneros de Castilla. A propósito de este último, declara Maravall que su obra constituye una visión utópica del Imperio (en cuanto fórmula) con los tópicos del humanismo como programa imperial, y en seguida precisa:

> El pensamiento de Guevara, tal como lo hemos expuesto, no racional y sistemáticamente formulado, porque no es susceptible de expresarse en conceptos dotados de claridad y precisión, sino en su conjunto de ilusiones difusas y de creencias tópicas, siguió influyendo en nuestro siglo XVI. Las Casas es un típico representante de una ideología semejante. Y a ella corresponde el contenido utópico que se encuentra en el *Quijote*, tal como lo pusimos de relieve hace años en un intento de explicación total de su sentido político (9 y 10).

De modo que durante la época del Renacimiento en paralelo con los casos de movimientos inconformistas de rebeldía, milenarismo, profetismo, aspiraciones escatológicas, etc., surge en España, según Maravall, un desarrollo del "método utópico" de pensar, como un repertorio de programas de utopía que tratan de realizarse en unas circunstancias históricas dadas. Ideologías, creencias tópicas, ilusiones difusas, visiones imaginarias, son términos descriptivos relacionados más que con un canon o un corpus textual, con problemas de "mentalidad", que es lo que comenzaba a interesar al historiador.

Programas de u-topía

Según las tesis de Maravall el desarrollo de ese repertorio de programas, recibió un impulso particular, con especificaciones cada vez diferentes de un mismo acontecimiento histórico, el llamado "descubrimiento" y la colonización del continente americano. Tal acontecimiento fue, según Maravall, "lo que abrió las puertas hacia los caminos de Utopía, entre ciertos grupos de la sociedad castellana" (26). Las sociedades que se encuentran en los territorios en proceso de conquista y colonización –lo que el fraile dominico Domingo de Las Casas denuncia después como "la destrucción de las Indias"–, confrontan a algunos de los primeros viajeros con modos de organización social que hacen pensar en los tiempos de la "Edad de oro", topos del humanismo renacentista. Esta clase particular de programas para "utopías", Maravall la ve en acción en los proyectos prácticos que emprenden en suelo americano los religiosos Las Casas, Zumárraga y Vasco de Quiroga. Ese tipo de programas y proyectos los relaciona con los términos de "antídoto contra el utopismo" o "contrautopía", que Maravall emplea para designar lo que dentro de su interpretación es el *Quijote*:

> […] esa nueva realidad imaginada o fingida no será la que invente el ingeniero de que hablaba Descartes, sino la creación de una figura humana. Por eso su utopía lejos de parecer una construcción geométrica, no es sino un repertorio de comportamientos sociales que nos dibujan el sucederse a sí mismo de unos destinos humanos. Si un Las Casas había ido al otro lado del Atlántico a buscar unos hombres nuevos, Cervantes los busca en la creación literaria (y al concebir así una utopía crea un género

> literario también nuevo: la novela moderna). Él revelará las posibilidades utópicas que en la novela, entendida de esta nueva manera, se guardan (242).

Antes Maravall había precisado que esa interpretación del *Quijote* no corresponde por completo a la idea ampliada que propone de utopía:

> […] el *Quijote* no es propiamente una utopía, sino que ésta se halla desarrollada a lo largo del relato, para descrédito de los que a ella se aferraban. De esta manera, el *Quijote*, verdadero anti-Guevara no sólo literariamente niega las 'elegancias' guevaristas que un López de Ubeda elogiaba, sino que representa un enérgico antídoto contra el utopismo difuso y adormecedor de nuestro siglo XVI. […] Contra esas extravagancias presentó Cervantes su "pseudoutopía" quijotesca (10).

Pero hay un punto que debemos destacar por encima de los malentendidos del célebre *dictum* de don Quijote: "Con la Iglesia hemos dado, Sancho." Los encantamientos en el *Quijote* son para Maravall un recurso literario irónico "formidable debelador de la credibilidad en que se mantienen muchas gentes de su época" (156). Pero Cervantes eliminó el elemento religioso, nos dice Maravall, sosteniendo que "para presentarnos una pseudo-utopía la más próxima del género utópico –para el cual es característica su condición de proyecto de realización terrenal–, necesitaba eliminar el elemento religioso, que tan cuidadosamente queda al lado de la obra cervantina" (157). Nos hemos topado aquí, pues,con el proceso de secularización.

U-topía de evasión

Es ese, más en concreto, el nombre que propone Maravall para lo que describe como sentimiento o mentalidad propia de un "utopismo difuso y adormecedor". Para establecer el tipo de la utopía evasiva, Maravall realiza dos pasos. Con el primero, describe la problemática histórico-social que antecede y forma parte de la gran crisis de la sociedad española (falla en la formación del estado moderno, decadencia económica y social de España) en el momento de composición y publicación de las dos partes del *Quijote*. En un segundo paso, debió analizar el proceso de diferenciación interno de la nobleza alta y baja, una vez desaparecidos, al ser aplastados, los sectores burgueses emergentes unidos al levantamiento de las Comunidades de Castilla y a los grupos de moros y judíos expulsados después de 1492. El programa utópico de la acción del pequeño hidalgo pobre Alonso Quijano, que por causa de la lectura excesiva de libros de caballería se ha enloquecido y se cree "Don Quijote de la Mancha" es, para decirlo en dos palabras, la restauración del orden de la caballería propio de la Edad Media estamental, y la realización del ideal (quijotesco-pastoril) del volver a florecer la Edad de oro. Maravall establece en la España de finales del XVI, de manera absolutamente novedosa, sectores estamentales de la baja nobleza residual feudal quienes, después del inicio de la conquista de las Indias, creían en la posibilidad/necesidad de imponer esos ideales. Se confunden casi con los mismos de la España católica imperial de Carlos V, como proyecto político. Maravall insiste en subrayar:

> Lo que sucede en el caso del *Quijote*, es que Cervantes advierte que, en las circunstancias del presente español, por mucha que sea la carga tradicional que conserve, no cabe

esperar nada por las vías que los arrinconados y arruinados pequeños caballeros postulan. La Edad de oro seguirá siendo un paradigma válido en el utopismo europeo, con vistas al futuro, pero no lo era en manos de unos anquilosados restos feudales que pretendían refugiarse en los definitivamente pasados usos del heroísmo que podían insertarse en aquella. (Por eso, todo se convierte aquí en una pura pseudo-utopía, en una pura utopía de evasión) (170).

Contra-utopía

[…] ¡qué! ¿es posible que en cuanto ha que andas conmigo, no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no por que sea ello hecho así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores, que todas nuestras cosas mudan, y truecan, y las vuelven según su gusto, y según tienen las ganas de favorecernos o destruirnos […] (I, 25, 1605).

Yo soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad, y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia las abomino. […] –Perdóname amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo […] (II, 74, 1615).

La elaboración de esta categoría dentro del esquema de términos que señalamos como derivados del de "utopía" pasa por un examen concreto. Es el de esos grupos sociales nobles empobrecidos enquistados en el inmovilismo de la economía y la sociedad agraria tradicional española, su mentalidad, y el de los ideales y modelos sociales unidos a formas de relatos novelescos bucólicos. Ante todo de las novelas de pastores, con *Los siete libros de la Diana* (1561?) de Jorge de Montemayor como paradigma, seguido al pie por Gaspar Gil Polo, Alonso Pérez y Jerónimo de Tejada que escriben otras versiones de la *Diana*. Maravall nos señala que "la literatura sobre el mito de la Edad dorada y de la vida pastoril se había convertido en centro de una restauración moral" (178). Con esto Maravall aborda la problemática que denomina: "el mito agro-pastoril", con el contexto socio-político y económico sobre el que nos llamó la atención Krauss (652-698). El arte de Cervantes consigue crear engarce y articulación mutuamente condicionantes entre la utopía caballeresca y la utopía pastoril "para darles la vuelta al reflejarlas en el espejo de la ironía" (172). Respecto a ellas, como señala Maravall, Cervantes "descubre con profunda melancolía un hecho desconsolador":

> […] en la sociedad española de sus contemporáneos, hay algunos individuos –pertenecientes a un decadente grupo social, los hidalgos pobres negados a la tradición– que se refugian en esa imagen –la cual, dejando de ser utopía, ya no es más que un simple sueño, sino llega a ser un delirio– y tratan de ensartar los pretendidos valores de la frugal e inmovilista sociedad agraria tradicional, con aquellos que se atribuyeron en otras épocas a los

> miembros del grupo del que ellos se consideran continuadores, los caballeros, en el viejo sentido estamental de los «bellatores» (226).

Esta es una constatación histórico-social de mucha trascendencia. El problema es: Maravall está obligado a introducir siempre nuevas fórmulas y nuevas variaciones a partir del término "utopía" para poder llegar a especificar en alguna forma la clase de relación que mantiene, según él, Cervantes –y su *Don Quijote* como "pseudo-utopía" quijotesca– con el "utopismo difuso y adormecedor", hecho más concreto por la mentalidad de esos hidalgos arruinados en "utopía de evasión" o "pseudo-utopía". De allí estas dos afirmaciones, claves en la lectura que practica desde el ángulo de un historiador de las mentalidades, por momentos casi cerca a un análisis de los discursos (utópicos) españoles del siglo XVI:

> I. Cervantes ha comprendido que la fuerza inspiradora eficientemente impulsadora de vías de reforma, ha terminado en una versión que halla a su alrededor. Repitámoslo una vez más, la utopía de reconstrucción ha degenerado en una mera utopía de evasión, quizá menos aún, en una pseudo-utopía. Él se esfuerza en montarla con mucha precisión, para que así, al hacerla reflejarse en el espejo de su fracaso, pueda servir eficazmente como contrautopía (226).
>
> II.Quiero precisar más ahora: presento su obra como una contrautopía, escrita a fin de oponerse a la falsificación de utopía que representaba el propio don Quijote (10).

El historiador [como] exorcista

Utopía significa que los valores de la comunidad son puestos por encima de los valores del poder.
Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, (1976)

De este modo el concepto modificado de utopía produce en Maravall nuevas variaciones terminológicas y cada una de ellas tiene existencia propia limitada. Únicamente cobra o adquiere sus alcances descriptivos y analíticos en el juego de las diferencias y las interdeterminaciones con los otros términos. Como nos ha dicho Ernst Bloch refiriéndose en otro contexto a matrices que producen determinaciones categoriales, "las categorías, en la medida en que son las de un proceso pertenecen también al proceso."[13] Bloch agrega que por eso esas categorías nunca están concluidas, no son determinadas en una cerrazón: son formas que se desarrollan en forma viva, pues se desarrollan y son necesarias, dentro de un pensamiento que prosigue su búsqueda.

Las preocupaciones por las supervivencias medievales, por el pensamiento político renacentista y por la redimensión limitadora de la utopía "literaria" en medio de la agudísima crisis que acompañó en España el establecimiento fallido del estado moderno, son temas resumidos por Maravall, para darle al *Quijote* filiaciones utópicas dislocadas y hacer de él la *contra-utopía* que ya señalamos:

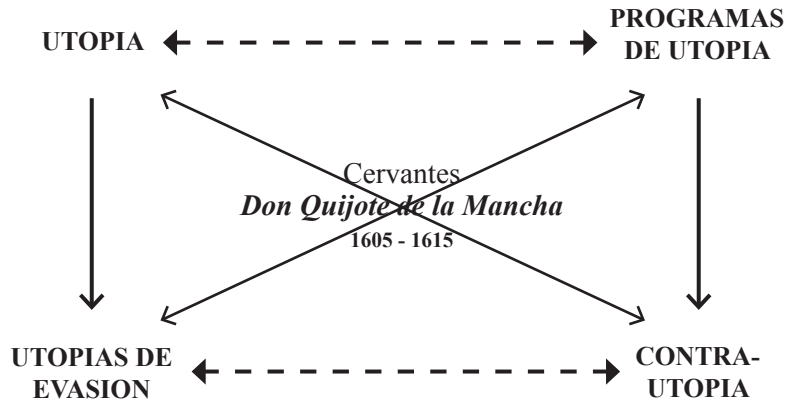
> Sin duda, en algunos libros escritos en los siglos XVI y XVII aparece algún fragmento identificable en su significación, con esta modalidad de la literatura política renacentista; pero fragmentos, en definitiva, de carác-

[13] Cfr. Ernst Bloch, *Experimentum Mundi*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971, p. 41.

> ter más bien circunstancial, de corto vuelo teórico y desarrollo muy parcial, si bien, en cambio, de francas pretensiones de aplicación práctica, que con frecuencia se han podido comprobar. Hay, sin embargo, entre algún otro ejemplo, una obra de autor español que contiene la imagen de un mundo en su totalidad, y puede, a nuestro parecer, ser objeto de filiación como utopía, aunque sólo en cierta manera: el *Quijote*. Y aun así, con las peculiares y específicas notas que habría de presentar la literatura utópica en España. Sin embargo, después de hecho el montaje del mundo utópico apoyado en la voluntad transformadora de su personaje central, Cervantes da la vuelta a su punto de vista y, contemplando su creación bajo el prisma de la ironía, convierte aquélla en lo contrario de lo que pudo ser. Hace de ella finalmente una contra-utopía (240).

A la articulación "lógica" de la categoría semántica "utopía" en el *Quijote* interpretado por la "lectura (socio-histórica) fuerte" de Maravall, podemos darle esta representación gráfica incluyendo ejes de contrarios/subcontrarios, relaciones de contradicción/complementariedad, esquemas positivo/negativo, de acuerdo con el cuadrado semiótico/*carré sémiotique*:[14]

[14] Cfr. Algirdas Julien Greimas/Joseph Courtés (eds.), *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage*. París, Classiques Hachette, 1979, p. 29-33.



Con la conclusión citada Maravall está diciéndonos que es consciente que su esquema analítico sobre la "Utopía en España" y el *Quijote* es un montaje suyo. No obstante, además de tener una lógica, de lo que se trataba era de eso: de exorcizar definitivamente las arengas anticatólicas de un Hans Wantoch o un Víctor Klemperer sobre España como "país sin Renacimiento". Para Maravall historiador, el *Quijote* se define por entroncarse, a su manera, con la "literatura política renacentista", es decir, con el Renacimiento europeo. O sea, España es Europa. Aquí, como siempre, el diablo está en el detalle.

Hasta aquí el historiador, es decir, el enfoque que Maravall considera necesario para la mejor comprensión del *Quijote*. ¿Y el exorcista? El exorcista es el *homo politicus* José Antonio Maravall. En 1976 con su libro sobre el *Quijote* como contra-utopía, el historiador Maravall estaba exorcizando a España en vísperas de la muerte del generalísimo Francisco Franco. Como en la España de Cervantes, en 1976 podía haber en la península ibérica utopías de evasión, de retorno a una España aislada, cortada de Europa y del mundo, bastión del catolicismo y de la antidemocracia como está representada en el Valle de los Caídos. Maravall

como intelectual moderno quiere la modernidad para España y con ella la democracia. Su "ensayo de interpretación global", basado en una nueva comprensión de las sociedades españolas de los siglos XVI y XVII, es una "lectura fuerte" del *Quijote* que funcionó "aunque sólo en cierta manera", como su antídoto contra las "utopías pasatistas", en la España todavía franquista por décadas.

En un diálogo del año 1977, entre Raimundo Lida, historiador de la literatura y especialista en Francisco de Quevedo, con Jorge Luis Borges, que reproduce María Esther Vázquez, hay este intercambio de réplicas:

> *Jorge Luis Borges*: […] Hay un romance de Quevedo en el cual se menciona al *Quijote*.
>
> *Raimundo Lida:* Es el "Testamento de don Quijote": un documento de la triste incomprensión del *Quijote* en su propio siglo.
>
> *Jorge Luis Borges*: Pensarían que era un best-seller ¿no?
>
> *Raimundo Lida*: A juzgar por el romance, veían en don Quijote un simple idiota alucinado, y en Sancho un imbécil de otro tipo. Cervantes, al comienzo del libro, todavía no está seguro de su Sancho Panza, y habla de él como de un labrador con poca sal en la mollera. Y luego el escritor va ahondado infinitamente en el personaje. Pero no ahondaban sus lectores.[15]

[15] Cfr. María Esther Vázquez, "La pasión literaria". Encuentro de Jorge Luis Borges con Raimundo Lida, en: *Borges en sus días y sus tiempos*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1984, p. 293.

El comentario de Borges es una de esas bromas extemporáneas y gratuitas tan abundantes en las entrevistas de sus últimos veinticinco años de vida. En cambio, Raimundo Lida señala un problema real. Sus observaciones coinciden con las de Maravall sobre Tirso de Molina, lector del *Quijote*. La "lectura fuerte" de Maravall tiende precisamente a invertir lo que dice Lida que no hicieron los lectores de Cervantes en su tiempo (como cuando leían los Tirso de Molina, los Lope de Vega, los Francisco de Quevedo)[16]: "no ahondaban sus lectores". Además de estar disponible para los lectores de lengua castellana, el libro de Maravall apareció en inglés, la *lingua* franca de nuestro tiempo, en 1991. En el volumen de la serie Modern Critical Views que editó e introdujo Harold Bloom, en 1987, dedicado a Cervantes, escogió cinco ensayos o fragmentos de libros sobre el *Quijote*, firmados por Leo Spitzer (el romanista emigrado de las universidades alemanas, nacido en Viena, nos lo presenta como "an American linguist and philosopher"!), Erich Auerbach, José Ortega y Gasset, Borges y Michel Foucault. Cualquier lector que quiera "ahondar" en el *Quijote*, tendría que tener hoy a la mano el libro de Maravall.

16 Cfr. Margit Frenk, "¿Cómo leía Cervantes?", en: Aurelio González (ed.), *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*. México, Colegio de México, 1999, p. 131-137. Igualmente, Andrés Trapiello, *Las vidas de Miguel de Cervantes*. 4ª edición corregida y aumentada. Barcelona, Ediciones Destino, S.A:, 2005. A su renuncia al "nos lo imaginamos" (p.122) en que abundan algunas biografías académicas, une un respeto saludable hacia lo poquísimo documentado de la vida de Cervantes. Su empatía como biógrafo es excepcional, como cuando retiene el comentario de Cervantes al cuarto de siglo de silencio literario que siguió a la publicación de la *Galatea* y al rechazo de su petición de un cargo en las Indias: "Tuve otras cosas en que ocuparme" (p.133).

Libro Lectores Quijote.indb 248 24/10/2005 17:26:14

Referencias

Bajtin, Michail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Moscú, 1965), traducción al castellano de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2002, segunda reimpresión.

Bloch, Ernst. *Experimentum Mundi*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

——. "Zum Begriff der Utopie", *Abschied von der Utopie? Vorträge*. Conferencias editadas por Hanna Gekle, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*: A Theory of Poetry, New York: Oxford University Press, 1973.

——. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.

——. (ed.) *Modern Critical Views: Cervantes*. Con una introducción del editor, New York/Philadelphia: Random House Publishers, 1987.

——."Don Quixote, Spain and Miguel de Cervantes Saavedra", en: *Don Quixote,* traducción de Edith Grossmann. New York,:Harper Collins Publishers Inc., 2003.

Close, Anthony J. "Las interpretaciones del Quijote", en: Francisco Rico (ed.), *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

Doménech, Asunción. "Entrevista. José Antonio Maravall", en: *Historia* 16, 54, (1980), p. 109-114.

Felkel, Robert W. "Translator's Introduction", en: José Antonio Maravall (1991), *Utopia and counterutopia in the "Quijote*". Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Frenk, Margit. "¿Cómo leía Cervantes?", en: Aurelio González (ed.), *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina.* México: Colegio de México, 1999.

Godzich, Wlad/Spadaccini, Nicholas. "Novela y experiencia: del caballero al pícaro", en: María Carmen Iglesias, Carlos Moya, Luis Rodríguez Zúñiga (comps.) (1985), *Homenaje a José Antonio Maravall.* Tomo II. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Greimas, Algirdas J. y Courtés, Joseph. (eds.) *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage*. París : Classiques Hachette, 1979.

Gutiérrez Carbajo, Francisco. "La interpretación del Quijote en Maravall", en: *Cuadernos Hispanoamericanos,* 477-78, (1990), p. 287-298.

Habermas, Jürgen (1985), "Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien", en: *Die neue Unübersichlichkeit. Kleine Politische Schriften V*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, pp. 141-162.

Iglesias, María del Carmen (1983), „Conversación con José Antonio Maravall", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 400, pp. 53-74.

——."José Antonio Maravall: la historia como antídoto de la tradición", *Revista de Occidente*, 70 (1987), p. 93-102.

Krauss, Werner (1966). *Cervantes und Seine Zeit. Das wissenschalt liche Werk*. Tomo II. Ed. Werner Bahner. Berlin-Weima: Akademie Verlag, 1990.

——."Algunas observaciones sobre la novela pastoril española", *Eco* 23 (1971), 6-7, p. 652-698.

Le Goff, Jacques. "Les Mentalités", en: Jacques Le Goff/ Nora Pierre (eds.), *Faire de l'histoire: Nouveaux objets*. París: Gallimard, 1974.

López Campillo, Evelyne. "Historiografía de la historia de las mentalidades." en: María Carmen Iglesias, Carlos Moya, Luis Rodríguez Zúñiga (eds.) (1985), *Homenaje a José Antonio Maravall*. Tomo II. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Maravall, José Antonio. "La estimación de lo nuevo en la cultura española". Parte I, *Cuadernos Hispanoamericanos,* 170 (1964), p. 187-288.

——. "La estimación de lo nuevo en la cultura española". Conclusión, *Cuadernos Hispanoamericanos,* 171 (1964), p. 439-469.

——. "El intelectual y el poder", *Cuadernos del Idioma*, 3 (1965/ 1966), p. 5-25.

——. *Utopía y contrautopía en el "Quijote"*. Santiago de Compostela: Editorial Pico Sacro, 1976.

Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

——. *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996.

——."Mapas, distopía, simulacro: *El inmortal* de Jorge Luis Borges", en: Carlos Rincón, Julián Serna (2004), *Borges, lo sugerido y lo no dicho.* Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2004.

Romano, Massimo. "Una nuova forma di parodia: il romanzo-citazione", *Sigma. La cognizione del romanzo*, 17, 3, (1984), p. 49-53.

Striedter, Jurij. "Die Doppelfiktion und ihre Selbsaufhebung. Probleme des utopischen Romans, besonders im nachrevolutionären Russland", en: Dieter Henrich; Wolfgan Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*,. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983.

Vázquez, María Esther. "La pasión literaria". Encuentro de Jorge Luis Borges con Raimundo Lida, *Borges en sus días y sus tiempos*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984.

Voßkamp, Wilhelm. (ed.) *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitliche Utopie*. Tomo III., Stuttgart, Metzler Verlag, 1982.

Zavala, Iris M. "Utopía y contrautopía en el *Quijote*", *Sin Nombre*, 2 (1977), p. 71-73.

Libro Lectores Quijote.indb 253 24/10/2005 17:26:15

Libro Lectores Quijote.indb 255 24/10/2005 17:26:15

Dominique Vivant Denon por dibujo de Jean-Honoré Fragonard.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I: 1]
Aguafuerte, 120 × 88 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 256 24/10/2005 17:26:15

Carlos Rincón

Carlos Fuentes lector del Quijote-Cervantes o la crítica de la lectura

Cervantes se preocupa muy poco por hacer plausible su relato, quiere divertirnos, asombrarnos, encantarnos, ¡sorprendernos! Esta ostensible despreocupación por la plausibilidad es la inmensa diferencia que aleja a don Quijote de la novela del siglo XIX –de un Balzac, un Dickens, un Flaubert– para acercar el libro a un García Márquez, un Rushdie, un Fuentes, o a un Grass.
Milan Kundera, Introducción, Don Quijote de la Mancha (1999)

¿Quién enuncia esta no-disyuntiva o esa sinonimia? ¿Quién, en general, podía enunciar hacia mediados de los años 1970 esa sinonimia o esta no-disyuntiva? No preguntamos quién certificaba su justeza o su veracidad sino, simplemente, ¿quién podía declararse garante para suscribir esa fórmula: Cervantes o la crítica de la lectura? En fin, ¿qué acto crítico, en cuanto proceso y como *performance* intelectual, buscaba establecer en esa forma otro orden de legibilidad? La década de 1970 ha sido descrita como la del "paso de la modernidad a la posmodernidad en la cultura contemporánea".[1] Las capacidades desarrolladas y desplegadas por Carlos Fuentes en el ejercicio de sus actividades intelectuales en la primera parte de esta década, dieron lugar a un hecho muy particular: un marcado carácter anticipatorio caracteriza sus textos de entonces. Como novelista, en *Cambio de piel* (1967) Fuentes había llevado hasta sus límites las posibilidades de la novela moderna. Tras la serie de acontecimientos políticos y sociales de la trascendencia de mayo-junio de 1968 en Francia, la invasión de tropas del Pacto de Varsovia a la República Socialista de Checoslovaquia y, en el caso de México, la masacre de Tlatelolco y la represión posterior, Fuentes emprendió los trabajos que culminaron en 1975 con la publicación de *Terra nostra*. La concepción y redacción de esa novela, celebrada por constituir "junto con *Gravity's Rainbow* (1973) de Pynchon, uno de los textos paradigmáticos de la escritura posmodernista, literalmente una antología de temas

[1] Cfr. David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford, Basil Blackwell Ldt., 1989, p. 13-20.

y recursos postmodernos",[2] estuvo acompañada por una serie de artículos, discursos y conferencias sobre asuntos de historia social, política, literaria y cultural de España y las Indias en los siglos XV y XVI. Están fechados entre julio de 1972 y agosto de 1975, los mismos años en que los Estados Unidos salieron derrotados de Vietnam y en que el conflicto en el Medio Oriente entró en caminos al parecer sin salida. Fuentes los reunió en 1976 bajo el título de *Cervantes o la crítica de la lectura*, con absoluta certeza de estarlo haciendo "en un momento límite de la historia española", (12)[3] pues evocando la metáfora del "ruedo ibérico", escribía: "Hoy, de nuevo, la historia de España se acerca a un instante crítico, inflamable, en que la totalidad de las latencias, cabos sueltos y sólidos fantasmas de un pasado omnipresente vuelven a presentar, en tumulto, sus boletos de entrada en la puerta estrecha del coso" (9-10).

Esos dos libros de Fuentes marcan, por otra parte, al lado de la publicación de textos de ficción de tantos alcances mundiales como *El otoño del patriarc*a, de Gabriel García Márquez, el final de un proceso cultural que había arrancado en América Latina apenas en los años veinte, dada su participación tan fragmentada en la Galaxia Gutenberg. Con su circulación se inició una nueva

---

2 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. New York-London, Metheun Inc., 1987, p. 16. Ver igualmente Stephan Leopold, *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in „Terra Nostra" von Carlos Fuentes*. Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 261-317, a pesar de su tesis equivocada sobre un pretendido ocultamiento de las instancias narrativas en *Don Quijote* (p. 277).

3 Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*. México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1976. Todas las cifras entre paréntesis remiten a esa edición. Entre la numerosa bibliografía que se ocupa del tema, fueron orientadoras hasta fecha reciente las posiciones de Adriana García de Aldrige, "From Sub Specie Temporis Nostru to *Terra nostra*: James Joyce and Carlos Fuentes", en: *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Vol. II, Stuttgart, 1980, p. 183-190; Djelal Kadir, "Carlos Fuentes: culpable inocencia y profeta del pasado", *Revista Iberoamericana*, 116-117, 1981, p. 55-61; Lanin A. Gyurko, "Novel into Essay: Fuentes' *Terra nostra* as Generator of *Cervantes o la crítica de la lectura*", *Mester*, 11, 2, 1982, p. 16-35.

Libro Lectores Quijote.indb 259 24/10/2005 17:26:16

fase en las actividades de Fuentes.[4] Es aquella en que llegó a convertirse, dentro del marco de la constitución de una sociedad civil internacional, en principal protagonista latinoamericano del diálogo cultural con los Estados Unidos, los países de Europa Occidental, y grupos intelectuales emergentes de algunos de los países socialistas. Edward W. Said escribía en 1993 al respecto:

> Las historias, tradiciones y esfuerzos para gobernar inventados en el pasado están cediendo ante teorías nuevas, más elásticas y relajadas, acerca de lo que es más discrepante o intenso en este momento. En Occidente el *posmodernismo* se ha apropiado de la ligereza ahistórica, el consumismo y la espectacularidad del nuevo orden. A todos estos fenómenos se asocian también otras ideas como el posmarxismo y el posestructuralismo, que son variantes de lo que el filósofo italiano Gianni Vatimo describe como el "pensamiento débil" del "fin de la modernidad". Y sin embargo, muchos artistas del mundo árabe e islámico como Adonis, Elias Khoury, Kamal Abu Deeb, Muhammad Arkoun y Jamal Ben Sheik están todavía ocupados con la *modernidad* en sí misma que, lejos de estar agotada, sigue planteando un enorme desafío a las culturas dominadas por la *turath* (la tradición) y la ortodoxia. Esta situación tiene semejanzas con el Caribe, Europa del Este, Latinoamérica, África y el subcontinente indio; donde existen movimientos que se cruzan culturalmente en un fascinante espacio cosmopolita, animado por escritores de renombre internacional como Salman Rushdie, Carlos Fuentes,

[4] Para una revisión general cfr. Barbara Dröscher/ Carlos Rincón (eds.), *Carlos Fuentes' Neue Welten. Kritische Relektüren*. Berlin, Verlag Walter Frey, 2003.

> Gabriel García Márquez, Milan Kundera, quienes intervienen de manera decisiva en esta reflexión no sólo como novelistas sino como articulistas y ensayistas (Said 329).

Dentro de ese proceso, en el primer lustro de los años de 1970, Fuentes elaboró planteamientos y formuló problemáticas de alcances entonces inéditos. Para amplios sectores intelectuales latinoamericanos, incluidos en primer término el grueso de los investigadores en el campo de las ciencias sociales, tales cuestiones sólo consiguieron alcanzar contornos a finales de la década siguiente. En algunos países, se los sigue ignorando aún después de la disolución del campo socialista.[5]

Es por esto que un procedimiento genealógico, al distanciar el panorama cultural del presente, distinguir los caminos por los que ha llegado a ser e interrogarlo en sus condiciones contingentes, puede ser pertinente en el caso del análisis y la problematización crítica de *Cervantes o la crítica de la lectura*. Puede permitir tanto determinar sus precondiciones de manera matizada como calibrar con precisión el carácter innovador de la lectura del *Quijote* que hizo Fuentes, para incluir cuestiones decisivas de autoridad y legitimación literaria y cultural. Dentro del propósito de competir con el pasado literario nacional inmediato, el escritor Mario Vargas Llosa había desplegado una forma exaltada del autoaseguramiento legitimador moderno. Su oposición excluyente

[5] Cfr. como muestra del primer intento de los científicos sociales para salir de su crisis cambiando de temática: Fernando Calderón (ed.), *Imágenes desconocidas*. *La modernidad en la encrucijada posmoderna*. Buenos Aires, Clacso, 1988. Silviano Santiago emplea la imagen de la "falha geológica" para referirse a la situación de la intelectualidad brasileña, detectable en lo reducido de su lenguaje: "tanto o seu vocabulario ideológico e geopolítico quanto o seu fraseado enciclopédico". Silviano Santiago, "Outubro retalhado", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16-XI-2003.

entre modos arcaicos de conciencia ("novela primitiva") e imaginación secularizada soberana ("novela de creación") le sirvió de pedestal a una alegoría autovalidadora: "el creador deicida", el "novelista total suplantador de Dios". Después de escribir su tratado sobre la nueva novela latinoamericana y cuando todavía seguían resonando los ecos de las tomas de posición de Roland Barthes y Michel Foucault sobre el concepto de "autor", con una comprensión compleja y crítica de la dinámica de los procesos literarios, Fuentes se preguntó más bien en dónde podía residir la autoridad del *Quijote* como ficción fundadora de la novela moderna. Se trata de una pregunta que Georg Lukács había bosquejado y que Foucault, a su manera, había incluido hacía muy poco en su reflexión arqueológica.

A los ojos de Fuentes ni las transposiciones y negociaciones realizadas por el humanismo entre razón y fe, ni las propuestas por la Ilustración entre reflexión crítica racional y lenguajes de la imaginación y las creencias, podían ser base apropiada para lo que el "autor" del Prólogo de la primera parte del *Quijote* llama "dar de improviso autoridad al libro". La identidad del autor moderno que textualiza los hechos de don Quijote de la Mancha está asegurada, según se desprende de los planteamientos de Fuentes, por dos opciones simultáneas. Por una parte, torna realidad textual el convencimiento declarado de que carecen de validez la reproducción o la reorientación de los que habían sido modos tradicionales de dar autoridad al discurso, para así tener a trasmano licencia para narrar. Al poner en cuestión la transmisión tradicional de autoridad en las letras y la cultura, pudo a un mismo tiempo volver a descifrar y recodificar el pasado. Por otra parte, ironiza de manera radical la concepción compensativa y enfática de la autoría como forma de dotar de

Libro Lectores Quijote.indb 262 24/10/2005 17:26:16

autoridad a la ficción. No sólo no acaba de saberse en las páginas del *Quijote* quién es el "autor", sino que el ejercicio de la onomástica poética al dar nombres a sus personajes, está sometido a una sistemática desestabilización. Su poder tendría que consistir en lograr superar las resistencias que presenta un nombre para asumir un sentido propio, para conseguir un simbolismo nominal. El pretendido poder que permitiría dotar de significación a los nombres de las figuras y personajes, en los que se plasma la autoría, está ironizado. No se acaba de saber a ciencia cierta cuáles son los nombres exactos de aquéllos.

En esta forma inédita de legitimación crítica se funde para Fuentes la práctica de la ficción y la metaficción carnavalesca en el *Quijote*. Con ello *Cervantes o la crítica de la lectura* dejó atrás la interpretación del *Quijote* como resultado de la inteligencia (narrativa) olímpica de Cervantes ejercida, después de veinte años sin publicar, en el momento en que la autoridad divina para narrar habría sido reemplazada por la voluntad autolegitimadora del sujeto moderno. Contribuyó sobre todo a que se concretara el diferendo acerca de la herencia del *Quijote,* allí en donde parecían haberse alcanzado consensos entre la crítica. Esto ha sido válido no solo para la consideración del *Quijote* como resumen y condensación de las diversas formas genéricas de relato que antecedieron o le eran contemporáneas, diálogo entre culturas erudita y popular, y mezcla de estilo llano y elevado. Lo ha sido también para la "irrenunciable historización del mundo de Cervantes" (Krauss), que pudo remontarse hasta sus comienzos. A consideraciónes como las de Eugen Dühring sobre el *Quijote* en calidad de rebasamiento paródico del vetusto estado y la anquilosada sociedad de España, y la visión de los

jóvenes hegelianos de don Quijote como "principio de la crítica" de las "viejas fuerzas metafísicas".

Quedan por señalar dos detalles. Si novelistas del siglo XIX en suelo latinoamericano como Jorge Isaacs y José Mármol no fueron lectores del Marqués de Sade, Fuentes sí lo es. De allí su tributo al novelista de *Justine ou Les malheurs de la vertu* (1791), inventor de los títulos con un nombre propio seguido de la conjunción o. En su caso el nombre femenino fungía de emblema alegórico para el programa narrativo desarrollado en el texto al que servía de título, resumido en la frase que seguía a la conjunción. Y el paralelo con el título del muy notable ensayo de Manuel Azaña: *Cervantes y la invención del Quijote* (1930).

Sobre las precondiciones o el nuevo continente cultural

Entre las precondiciones generales de la lectura del *Quijote* que realizó Fuentes con *Terra nostra* y *Cervantes o la crítica de la lectura*, debe destacarse en primer término su muy temprano interés por un corpus específico de propuestas teóricas y críticas en los campos de la literatura, la filosofía, las ciencias humanas y la investigación histórica al que fueron incorporados sus propios textos. Este no es otro que el constituido por las respuestas que se dieron a la quiebra de los discursos modernos vigentes hasta vísperas de 1968. Contribuyen a conformarlo textos disímiles, lo mismo que manifiestos como el de Leslie Fiedler *Cross the Border-Close the Gap, Postmodernism*, aparecido en 1968 en *Playboy*, y la proclamación de "the Linguistic Turn" por Richard Rorty un año antes de la primera edición en 1971 de *The Dismemberment of*

Orpheus: Toward a Postmodern Literature de Ihab Hassan. También se incluyeron en ese corpus, con papel canónico, la conferencia sobre *L'Ordre du discours*, con que Michel Foucault ingresó el 2 de diciembre de 1970 al Collège de France, y una constelación de publicaciones abiertamente reorientadoras, de Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard, que se hizo cada vez más nutrida.

Entre la serie de síntomas del cambio de horizontes, problemáticas e *instrumentarium* intelectual precipitados con ese corpus, hay tres grandes modificaciones en cuya articulación Fuentes participó activamente. Sus alcances se iban a dejar sentir durante décadas:

1. La primera consistió en el paso del examen de las obras maestras modernas al escrutinio de las operaciones realizadas en ellas, para cotejarlas con las del tipo de producciones que estaban en trance de surgir,[6] ya no guiadas por los modelos en los que aquellas se habían convertido.
2. Con la segunda, la demolición de las divisiones tradicionales de la cultura de acuerdo con los criterios de lo moderno y la variedad de manifestaciones contraculturales que la acompañaron, dio paso al ascenso de un nuevo concepto de cultura con sus correspondientes teorizaciones,[7] y al examen interdisciplinario de las dinámicas de la representación.

---

6 Craig Owens propuso esta descripción de las estrategias de esa nueva producción de los años 1970, en donde entrechocan los media, los niveles de representación y de lectura, en forma que un "impulso alegórico" deconstruye el paradigma del arte moderno: "Apropiación, especificidad del lugar, no permanencia, acumulación, discursividad, hibridación –esas estrategias caracterizan mucho del arte del presente y lo distinguen de sus predecesores modernistas". Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (Part 1), *October*, 12, 1980, p. 75.

7 El número especial de *Analyse et Prévision* dedicado al tema "Prospective du développment culturel"con el informe introductorio de Michel de Certeau sobre "La culture dans la société", es de 1973. Tres años después apareció el tomo de Richard A.Peterson (Ed.), *The Production of Culture*. Beverly Hill, Sage Publishers, 1976.

3. La tercera señaló el abandono de la centralidad del texto y su reemplazo por la consideración de la lectura y del lector en la recepción de los textos literarios,[8] unidos a intereses políticos por cuestiones de participación social activa.

Sobre la mutación de la ficción histórica

Los procesos que conducen en el campo de la novela histórica y de las búsquedas teórico-literarias relacionadas con ella a los cambios de los años 1970, son ilustración de las mutaciones que acarrearon los discursos ficcionales y teóricos posmodernos, a cuya articulación contribuyeron la novela y el ensayo de Fuentes. ¿Qué clase de novela histórica es *Terra nostra*? La novela histórica moderna, tal como la practicaron William Faulkner, Thomas Mann o Hermann Broch, entre otros novelistas conocidos por Fuentes desde finales de los años 1940, tuvo un fundamento propio. Broch pudo estar obsesionado por las posibilidades de fusión del tiempo y el espacio abiertas con la teoría de la relatividad, pero se trata de una comprensión propia del tiempo histórico y las posibilidades de modalización temporal,[9]

---

8 Sobre "der intendierte Leser" y "the Ideal Reader" cfr., Erwin Wolff, "Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs", *Poetica*, 4, 1971, p. 140-166; Robert De Maria Jr. "The Ideal Reader: A critical Fiction", *PMLA*, 93, 3, 1978, p. 463-473. El "Eloge de la lecture" con que Robert Guiette cerró en 1972 el segundo tomo de sus *Questions de littérature* constituye también la conclusión de una línea de reflexión estético-literaria cuyo programa había sido resumido por Arthur Nisin en 1959 con *La Littérature et le Lecteur*. El volumen editado por Manfred Naumann sobre *Gesellschaft –Literatu– Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht* apareció ya en 1973 y los libros de Wolfgang Iser sobre el "lector implícito" y "el acto de lectura" son de 1972 y 1975 respectivamente. La recopilación *The Reader in the Text*, preparada por Susan Rubin Suleiman e Inge Crosman para Princeton University Press, es de 1980. Sobre los desarrollos de la investigación acerca de la recepción y el efecto, cfr. Wolfgang Adam/ Holger Dainat/ Günter Schandera (eds.), *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung*? Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003.

9 Cfr. Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979, p. 17-37

que comparte con otros novelistas modernos. Gracias a ella, dispusieron desde un principio de una reflexividad propia que convirtieron en un rasgo definitorio de sus novelas históricas. Con esas posibilidades de modalización resultó factible en la ficción imaginar pasado, futuro y presente, cada uno de ellos en sí mismo, desde el punto de vista de las otras dos dimensiones. El pasado se hizo futuro de distintos pasados más lejanos y presente del pasado; el futuro resultó el pasado de futuros más remotos y parte del futuro abierto del presente; el presente, futuro del pasado y pasado del futuro.

Situados en un presente relativizado de ese tipo y ante una multiplicidad de versiones del pasado, los protagonistas de *Absalom, Absalom!* (1936), prototipo de novela histórica moderna, llevaron a romper con las expectativas convencionales del subgénero. Me refiero a las de la novela histórica en la línea de Walter Scott, Honoré de Balzac, Victor Hugo y Alexandre Dumas, a la que corresponden las teorías propuestas por Georg Lukács desde 1936-37, dentro del debate acerca de la significación de las novelas históricas de los escritores antifascistas alemanes. En la misma línea moderna de Faulkner, *All the King's Men* (1946) de Robert Penn Warren, *Nothing Like the Sun* (1964), la historia de la vida amorosa de Shakespeare escrita por Anthony Burgess, o *Julian* (1972) de Gore Vidal, fueron ficciones modernas que proporcionaron reconstrucciones subjetivas, siempre sospechosas y siempre susceptibles de revisión, como formas de hacer presente el pasado, en competencia abierta con las posibilidades de otros media, ante todo el cine. Thornton Wilder hablará, a propósito de *The Ides of March* (1948), de una "reconstrucción supuesta" ("suppositional reconstruction"), "una fantasía acerca de ciertos acontecimientos y personajes"

(Wilder VIII-VII), habiendo sido la "reconstrucción" la meta declarada de la historiografía europea del siglo XIX. El propósito de William Styron, de realizar con su *Nat Turner* (1967) una meditación sobre la historia, puede considerarse ya una decidida transgresión de los límites de la novela histórica moderna. Sin embargo, ante los alcances de *Terra nostra* como metaficción acerca del pasado, debe destacarse que las posibilidades de historia alternativa, propuestas con procedimientos burlescos por Virginia Woolf en *Orlando. A Biography* (1928) como inherentes a la novela histórica moderna, sólo habían llevado a realizaciones limitadas. Fueron estas las formas fantásticas de historia de *The Lord of the Rings* (1954-55) de J.R.R Tolkien, y los escamoteos de los miedos y desconciertos ante el futuro, proyectados en pasados alternativos por la *Science-fiction* dentro de una cultura como la norteamericana, en donde las filosofías de la historia apenas habían dejado huella.

Por ello mismo, como primera gran muestra de representación metaficcional posmoderna del pasado, *The Sot Weed Factor* (1961, 1966) de John Barth tiene características que la separan del todo de la ficción moderna. Es la representación imaginativa de una pluralidad de versiones ideológicas y de perspectivas subjetivas del pasado colonial norteamericano, que escapa a los intentos de ordenamiento causal, representación literaria neutral y encuadramientos filosóficos que su héroe intenta imponerle. Es más. La incontrolable pluralidad fáctica de los acontecimientos resiste, sencillamente, tanto a los planes de las figuras "históricas" como a la comprensión que podría alcanzarse de ellos. Con V (1963) de Thomas Pynchon se dio una mutación completa, pues para la conciencia contemporánea la imaginación resulta en ella la única posibilidad de "conciencia histórica". Lo que tiene

esa comprobación de vertiginoso y conturbador se acentúa aún más, cuando se repara en que, apoyándose en la interpretación de Georg Lukács de *Don Quijote* en *Die Theorie des Romans* como la primera gran novela de la literatura mundial, Tony Tanner, uno de los mejores conocedores de Pynchon sostiene que V "puede verse como una repetición y distorsión (pos)moderna de la que es la novela paradigmática de la ficción occidental, *Don Quijote*", para pasar a demostrar que Stencil y Benny Profane son "versiones y distorsiones" de don Quijote y Sancho Panza.[10] Será en la estela de esas metaficciones, dándole centralidad a *Don Quijote* y a Cervantes –"Miguel me llamo en tierras cristianas, Michah en las juderías, Mijail ben Sama en las aljamas arábigas: Miguel de la vida"– (Fuentes 760), como *Terra nostra* alcanza valor paradigmático, en calidad de "carnaval transhistórico", ejemplo de una "pluralidad ontológica" y no sólo epistemológica de mundos, y "la más grandiosa revisión posmoderna de la historia oficial" (McHale 21 y 92).

Dentro de los debates en este campo, con los que Fuentes estuvo concernido, según se desprende de *Terra nostra* y de su libro sobre Cervantes, hay otros dos que demoraron mucho en llegar a suelo latinoamericano. El uno marca el ascenso del paradigma de la memoria, hasta llegar a hacer de él, a partir de reinterpretaciones como la realizada por Francis A. Yates en *The Art of Memory* (1966), tema reestructurador de la investigación histórico-cultural. Faulkner había sometido el tiempo de Bergson a la sintaxis de la memoria. Hallar una réplica actual de la concepción platónica de la memoria es central para la novela de

[10] Tony Tanner, *Thomas Pynchon*. London-New York, Methuen and Co. Ltd., 1982, p. 41-42. La figura de Don Quijote vuelve a reaparecer igualmente en *Gringo viejo* (1985), *Monseñor Quijote* (1981) y *Yo el supremo* (1975), entre otras novelas posteriores. Sobre el *Quijote* en los clásicos modernos cfr. Edwin Williamson (ed.), *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*. London, Tamesis Books, 1994.

Fuentes, como lo pone en escena el episodio que evoca *Il Theatro delle Memoria* de Giulio Camillo. Dentro del segundo debate se sentaron las bases para investigar las estructuras narrativas que son comunes a la ficción y la historiografía. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteanth Century Europe* (1973) de Hayden White se constituyó en uno de sus puntos de referencia obligatoria.

El iceberg (1): la cuestión de la lectura

El privilegio que Fuentes le da a la lectura, al analizar el *Quijote* en su libro de 1976, puede comprenderse mejor si se considera hasta qué grado la teoría literaria se encontraba en fermento desde los años en que redactó los primeros textos que formaron parte de su tratado sobre *La nueva novela hispanoamericana* (1969). En aquél ya están dadas posibilidades obvias –ver a Jorge Luis Borges como Pierre Menard–, junto a otras insospechadas, como la de descubrir un Cervantes lector de García Márquez o de las novelas que el propio Fuentes proyectaba escribir en el futuro.

La recepción muy tardía del formalismo ruso por el estructuralismo francés, con su exaltación de lo textual frente a lo histórico, reconoció en las formulaciones de Viktor Sklovski, Boris Eichenbaum y Juri Tynianov la primera teoría de la literatura. En ellas encontró respuestas a las preguntas: qué es literatura, cuáles son las relaciones entre la historia de la literatura y las otras historias parciales, y cuáles podrían ser las funciones sociales de las disciplinas que se ocupan de lo literario. En busca de antecedentes y continuidades, ese estructuralismo y los primeros desarrollos de la semiótica,

propusieron procedimientos y modelos para pasar del análisis de la poesía con ayuda de métodos lingüísticos al estudio de la literatura narrativa en prosa, concentrándose en la sintaxis, luego en la retórica y, por fin, en el discurso. Al rayar los años de 1970, y ser disuelto por la deconstrucción como propuesta teórica, tuvo que ser dejado de lado el intento de fundamentar en la "literariedad" una noción metahistórica y transcultural de la literatura. A un nivel aparentemente más modesto, los proyectos de la narratología debieron cambiar de cauces, para considerar las audiencias narrativas y la respuesta del lector. Inevitablemente, las propuestas de la corriente que seguía insistiendo en la autosuficiencia del texto cerrado en sí, sus facetas de autorreflexividad y especularidad, resultaron en alegorías estructuralistas de lo que pasaban ante todo a contar. Leídas de "otra manera"[11], su segundo significado fue hacer de la experiencia de la lectura el foco del acto crítico y proceder a rehabilitar el placer estético.

Polarizador y con frecuencia equívoco, como suele corresponder al manifiesto en cuanto género literario, *Le plaisir du texte* (1973) de Roland Barthes absolutizó el "carácter insular" de la lectura solitaria y el aspecto anárquico del placer estético, que marchaban para él *pari passu* con la negación de cualquier forma de diálogo entre el texto y el lector. Reducidos así el proceso de lectura a la percepción de microestructuras textuales y el papel del lector a lo meramente receptivo, el texto acababa por recobrar su antigua denostada preeminencia. Al convertirse –Barthes lo llamó literalmente así– en "objeto fetiche", el placer estético se redujo para él, al contacto del lector con el lenguaje.

11 Shoshana Felman, "To Open the Question", en: S.Felman (Ed.), *Literature and Psychoanalyse. The Question of Reading: Otherwise. Yale French Studies*, 55-56, 1987, p. 5-10.

Al mismo tiempo, del otro lado del Atlántico, las decisiones profilácticas del nuevo *Reader Reponse Criticism* partieron de una fenomenología del acto de leer. La coherencia y consistencia que su estatus privilegiado le adjudicaba al texto resultaron desestabilizadas para hacer de él un artefacto autoconsumible. Como experiencia que tiene lugar en el tiempo, la lectura envolvió para Stanley Eugene Fisch, no sólo un continuo reajuste de percepciones, ideas y evaluaciones, sino que los efectos producidos en el lector en el curso de la lectura serían destruidos a medida que avanza.

Los modelos con que la semiótica dio cuenta de la variabilidad de las interpretaciones de mensajes, textos y discursos, padecieron de una carencia: dejar en la sombra, por su fijación en la idea de *opera aperta*, los problemas relativos a la temática del texto, las cuestiones de su generación e interpretación, como lo lamentaba Umberto Eco. Fue necesario esperar a que con un cambio de perspectivas y objetivos se intentara llenarla como lo intentó el propio Eco con su libro *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), en donde desarrolló su hipótesis sobre "il Lettore Modello" mientras ya trabajaba en *Il nome della rosa* (1980). Todavía en 1961 el "autor implícito" de Wayne Booth, instancia planteada en *Rhetoric of Fiction*, podía resultar una novedad metodológica. Las primeras propuestas de Wolfgang Iser sobre el "lector implícito" en el texto y su modelo teórico de la interacción entre texto literario y lector, con su nuevo repertorio de instrumentos conceptuales, se dieron a conocer en *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett,* y *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. De todas maneras, en uno de sus capítulos Iser volvió sobre tesis presentadas cinco años atrás en inglés sobre el acto

de lectura, y en otro completó su estudio de 1975 sobre "la realidad de la ficción". Uno de los resultados de este conjunto de búsquedas fue el bosquejo de una "poética de la lectura de la novela"[12], basada en las interacciones y transferencias entre el texto y el lector, y en el enriquecimiento de la poética y la retórica gracias a la intervención de este. Según esa poética, para presentar a su lector como un papel por representar, el texto de la novela inscribe en sí mismo una multiplicidad de modelos de lectura. A la vez, por su estatus dialógico conlleva, además de estructuras textuales, diversas modalidades de participación en él, cuya gama va desde la identificación y la proyección hasta la distancia crítica.

Empero, por lo que concierne al enunciado "Cervantes o la crítica de la lectura", si se trata de saber si bastaba para formularlo con desplazar el foco del acto crítico poniéndolo en el lector, por benéfica que, ciertamente, haya podido resultar esa estrategia, la respuesta es: no. Para poder proponerlo, era necesaria además la familiaridad con un sector de la investigación histórico-literaria y filológica, la relativa al *Quijote*, que también se encontraba en trance de transformación.

El iceberg (2): Sobre experiencias culturales juveniles y lecturas formativas

Es menester retener por determinante en materia de lecturas del *Quijote*, una situación particular, y propia de Fuentes y la promoción de escritores hispanoamericanos a la que pertenece.

12 Inge Crosman Wimmers, "Poètique de la lecture romanesque", *L'Esprit Créateur*, 21, 2, 1981, p. 70-80. Es justamente una de las cuestiones centrales que no podía considerar todavía Javier Herrero en"Carlos Fuentes y las lecturas modernas del Quijote", *Revista Iberoamericana*, 108-109, 1979, p. 555-562.

Tratándose por eso de circunstancias latinoamericanas propias de los años cuarenta, es bien probable que la primera edición de *Don Quijote* que manejaron esos futuros escritores, haya sido la hoy legendaria, por excelente, de Millares aparecida en 1941 con el sello de la Editorial Séneca en México, en el mismo momento en que se trasladan ciento veinte mil trasterrados españoles a suelo mexicano. Mientras que en España la dictadura franquista proscribió intelectuales y políticos como Manuel Azaña, científicos exiliados como Américo Castro o contrarios a ella como Marcel Bataillon, los estudios de estos autores fueron para ese grupo, lecturas formativas. Su primera visión de los inicios de la época moderna y de la subjetividad que le fue propia están sellados por ellos. Pero sobre todo, esas circunstancias condicionaron dos experiencias literarias concomitantes y absolutamente exclusivas. Su función fue invertir en América Latina la relación tradicional en España de monumentalización, thesaurización erudita cervantista, espejamiento o iconoclastia con don Quijote y Cervantes, y especificar su experiencia del tiempo "histórico" y de la literatura. En la primera intervino un orden completamente disruptivo de consideraciones acerca del arte literario como mimesis, representación, copia o reduplicación, y de la lectura como acto siempre transformacional. Se dieron por eso posibilidades inexploradas y una de ellas fue no dejarse intimidar por la *clasicidad* del *Quijote*. Se le debe considerar relacionada, en parte, con la familiaridad temprana en el caso de Fuentes, tan propia de él como su *Chac Mool*, con un texto que circuló en versión original desde 1939 y se puso en candelero internacionalmente, tan pronto fue leído más de veinte años después en la traducción al inglés de James E. Irby, con el título de *Pierre Menard, Author of the Quixote*. A diferencia

de lo sucedido con los animadores de las revistas *Orígenes* y *Mito*, quienes no podían tomar nota de él, así como Unamuno había podido resumir el capítulo IX del *Quijote* sin darse cuenta de la existencia de Cide Hamete Benengeli y la presencia del Nuevo Mundo, el simbolista francés menor Pierre Menard sí deja sentir su presencia en la *Revista de literatura mexicana*, codirigida por Fuentes. "Leer" la obra de Menard fue para Fuentes lo mismo que leer, en ejercicio de una paradójica "magia del arte", el *Quijote* de Cervantes dentro de la práctica de una lectura que ya incluía ineludiblemente la de la reescritura realizada por Menard. De modo que para Fuentes la *questio de legibilibus* consistió y desde los años 1950, en leer la significación del *Quijote* de Menard en relación con las frases escritas por la pluma de Cervantes para proceder a leer así el mundo contemporáneo. Por eso también, la manera como Fuentes se apropió de lo que consideró válido en la nueva situación de los estudios sobre Cervantes después de la conmemoración en 1966 del 350 Aniversario de su muerte y de la publicación de *Les mots et les choses* de Michel Foucault, estaba a la altura de las circunstancias; conectándola por fuera del facilismo del registro polémico, con debates al parecer tan alejados como el del fin de la vanguardia histórica y los límites de las búsquedas del *Nouveau Roman*. La segunda experiencia, generalizada luego entre escolares hispanoamericanos, se basó en la lectura de *DQ* (1899), en donde Rubén Darío adopta la reacción típica del intelectual poscolonial ante la derrota aniquiladora de las armas españolas por los Estados Unidos.

El iceberg (3): Los estudios sobre *don Quijote*

Los estudios sobre la narrativa, en cuyo desarrollo ésta se convirtió en punto de convergencia cultural para las ciencias humanas y sociales, pueden considerarse hasta los años de 1970 un espejo del debate teórico-literario. Por obvias razones de desfases y especialización, no puede decirse lo mismo de los estudios en torno al *Quijote*. Fueron cuatro los campos de problemas en donde tuvieron lugar reajustes y cambios de importancia, y de significación para Fuentes dentro del estado de esa discusión. Con el replanteamiento de las relaciones entre la vida y los libros, la vida y la literatura en *Don Quijote,* se había vuelto sobre el papel central que tienen para Cervantes las posiciones acerca de la diferencia entre la historia y la poesía, establecidas por los comentaristas italianos de la *Poética* de Aristóteles.[13] Su consideración brindó una vía explicativa para la identificación irónica de la novela como "historia", y la inclusión paródica dentro de una compleja red de instancias autoriales superpuestas, del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli como "autor" del manuscrito de la *Ingeniosa historia de don Quijote de la Mancha.* Por último, con esta cascada de cambios encontró solución el eternizado debate sobre la "unidad" de la "obra", dos categorías entonces en plena disolución, y el papel de las novelas intercaladas. No se las identificó todavía como variaciones éticas sobre el tema del amor ni se las situó en la tensión entre comicidad-seriedad que rige el texto, pero se

[13] Además del libro de Werner Krauss, *Cervantes und seine Zeit* (*1966). Das wissenschaftliche Werk*. Tomo II, editado por Werner Bahner. Berlin-Weimar, 1990, en donde hace referencia a las observaciones de Giuseppe Tofanin, p. 130, ver Edward C. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford, The Clarendon Press, 1962, y Helmut Hatzfeld, „Einleitung. Die 'Don Quijote'-Forschung seit 1947", en: H. Hatzfeld (ed.), *Cervantes' Don Quijote*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 1-9.

señaló que si *El curioso impertinente* es la narración de una historia verdadera relatada en otro manuscrito encontrado, y episodios como el de Dorotea tienen también carácter "histórico", una y otros coexisten con otro tipo de textos: relatos de sueños, alucinaciones, falsas percepciones, leyendas.

El segundo campo lo lotearon la distinción, por una parte, entre episodios, aventuras y novelas, debida a Edward C. Riley, y entre conversaciones, debates y diálogos, por otra, tomada de Valentin Voloschinov, las que se institucionalizaron como ejercicios pedagógicos. Episodios como los protagonizados por Cardenio o Claudia Jerónima resultaron ser "verdaderas aventuras", cuyo sentido de riesgo para los protagonistas y de verosimilitud para los lectores, contrastan con las aventuras "fantásticas" que protagoniza don Quijote, o las que otros ponen en escena, convirtiéndole en figura dentro de esas escenificaciones. La energía imaginativa y los grados de envolvimiento de don Quijote, pudieron ser vistos así en función de sus estados de ánimo o de conciencia, y del carácter mismo de esos episodios y aventuras. Largos debates como el acarreado por el desconcierto ante lo que se experimentó como la obligación de tener que optar por las opiniones de don Quijote o por las de don Diego de Miranda en su diálogo, para atribuir una de ellas a Cervantes, aparecieron como basados en un pseudoproblema.

Otras cuestiones "cervantinas", caras a los lectores de André Gide y a los espectadores de Luigi Pirandello en los años 1920, también se solucionaron. El "perspectivismo" cervantino, en el sentido, tanto de la pluralidad de interpretaciones que se formulan en la novela acerca de los acontecimientos claves, como de la variedad de puntos de vista de las distintas figuras, había pasado ya a dar lugar, concluida la Segunda guerra mundial, a que Leo

Libro Lectores Quijote.indb 277 24/10/2005 17:26:19

Spitzer se limitara a comprobar que el mundo, tal como se nos ofrece, es susceptible de múltiples interpretaciones. Las muestras tempranas de ese saber en el *Quijote* invocadas por Spitzer, la inestabilidad de los nombres propios con la variedad de sus posibles etimologías y la "multivalencia" de las palabras para las diversas "mentes humanas", transformaron sus alcances con un cambio de terreno. Tal como se pudo comprobar entonces, que el asombro ante la independencia de los personajes era un fenómeno experimentado con frecuencia por muchos novelistas hasta convertirse ya en lugar común en tiempos de Balzac, el *pirandellismo* de Cervantes se volatilizó. No sólo se cayó en cuenta que Cervantes era un poco anterior a Pirandello, sino que se supo en qué seminarios alemanes de filología románica aquél había estudiado a Cervantes. Para Julia Kristeva la "polinomasia" muestra no sólo que la novela como género practica desde sus comienzos la transformación estrechamente ligada al carnaval, al que veía, siguiendo a Bajtin, como un sistema complejo de figuras y temas que hacían de él expresión pura de la cultura de la risa. Indicó Kristeva, además, que esa transformación ejerce sus poderes "inclusive al nivel de la *performance* narrativa" (137). Con ayuda de *Don Quijote*, Michel Foucault marcó por su parte, el final de aquella época cuyas prácticas discursivas habrían estado unificadas por las relaciones y leyes de transformación de la analogía entre las palabras y las cosas, entre éstas y la escritura: "Don Quijote es el héroe de lo Mismo. Así como no llega a alejarse de su estrecha provincia, no lo hace de la planicie que se extiende alrededor de lo Análogo" (60). De manera que con su lectura de la primera novela moderna, pudo ser tematizada la representación como problema decisivo de la estética y de la política.

Por último, para Fuentes revistió gran relevancia un campo que hoy resulta vinculado directamente con la exploración de las convenciones de la novela, la multiplicación de las instancias narrativas que hay en la metaficción posmoderna, y con el rebasamiento a comienzos de los 1970 de los modelos binarios estructuralistas de la narración. Se trata del *topos* del manuscrito encontrado, convertido, a partir de su utilización en el *Quijote* en la convención legitimadora más prestigiosa de la historia de la novela como género, y su combinación con la expansión del marco de la narración. Ésta se obtiene con la aparición del autor "Saavedra" junto a caracteres ficticios, y la inclusión de lectores en el texto como representantes del público real que había leído la primera parte de la novela, que culmina en el encuentro con un personaje ficticio del *Quijote* de Fernández de Avellaneda. De esa forma, la consideración de la multiplicación del proceso de escritura y de la fragmentación del sujeto narrativo en diversas instancias, permitió el paso del problema de la autorreflexión a la cuestión de la metaficción. Se trata del problema que Borges no había conseguido plantear en *Otras Inquisiciones* (1952), pero que con Harry Levin en *The Example of Cervantes* (1957) y C. Allan Soons, al ocuparse directamente en 1959 de la significación del zapatero e historiador morábigo Cide Hamete Benengeli, personaje de la estirpe de los sabios contratados por los caballeros como cronistas, pero realmente de la cepa que se supone de "embelecadores, falsarios y quimeristas", comenzó a delimitarse definitivamente. Sin embargo, el estudio sistemático de los procedimientos con que se transgreden las diferencias entre niveles narrativos, todavía no había comenzado.

La punta del iceberg: *don Quijote* o la crítica de la lectura

Por esto resulta una manera adecuada de responder a las preguntas razonables sobre las bases, marcos, motivos, métodos y objetivos de la lectura que hace Fuentes del *Quijote* en *Cervantes o la crítica de la lectura*, remitir a la imagen de la punta del iceberg. Fuentes comienza por circunscribir la manera como, anacrónicamente, Alonso Quijano resulta convertido para sí mismo en héroe caballeresco, dotado de una identidad anti-ambivalente, anti-paradójica, unívoca, tal como había sido en la sociedad medieval europea la trascendencia universal, irrepresentable y no cognoscible: "En el nuevo mundo de la crítica, don Quijote es un caballero de la fe. Esa fe proviene de una lectura. Y esa lectura es una locura. […] Pero porque es dueño de esa lectura, don Quijote es dueño de una identidad: la del caballero andante, la del héroe antiguo" (73).

De esa manera Fuentes involucra, en su punto de partida, dos problemáticas interrelacionadas entre sí por la actividad de la lectura: 1. La imposibilidad para Alonso Quijano de abrir con su lectura el espacio de lo ficticio, basado en la negación del absoluto cosmológico. A su órbita pertenecen las canciones de gesta, el ciclo del Rey Arturo y su confirmación en los libros de caballerías con sus enunciados unívocos que designan un objeto real para simbolizar la trascendencia de los universales; 2. La apropiación por parte de Alonso Quijano del mundo de los libros de la época, de acuerdo con un modelo *único* de lectura, en el que la lectura de la que es dueño y se ha adueñado de él, está regida por un orden que excluye la diferencia entre los campos de significados y de sentidos, con reglas propias para

cada uno de ellos, y por lo tanto, la diferencia entre la "historia" y la "poesía". Pues sólo allí donde se reconociera esta diferencia podría tomar existencia la ficción.

La capacidad crítica de Fuentes está apoyada en la metáfora de los "niveles" de lectura. La toma prestada de la descripción lingüística y del análisis narratológico de los relatos, sin acoger sus divisiones binarias ni la idea de una jerarquía entre los niveles narrativos. De manera que con el desciframiento de estos niveles procede a trazar una cartografía, proyecto que ya entonces atraía a Barthes y a Foucault. Encuentra así respuesta el desafío que le planteaban la multiplicidad de las connotaciones y los significantes –por la cantidad y diversidad de elementos de la novela como la estructura, léxico, punto de vista, convenciones, géneros, *topoi*, carácter de los personajes, estilo–, pertenecientes muchos de ellos a categorías cualitativamente heterogéneas. Con esto Fuentes se sitúa, por principio, por fuera de las veleidades de la exégesis interminable y de las distinciones entre sentido y forma en el *Quijote*, con formalizaciones ingenuas de la disposición de la "materia novelesca" y de la "composición de la novela", como todavía se las practicaba.

La calidad de "dueño de las lecturas previas que le secaron el seso" (73), representa para Fuentes el primer nivel de lectura. En un segundo nivel "Don Quijote pasa a ser […] dueño de las palabras del libro *Quijote*. Deja de ser el lector de novelas de caballería y se convierte en el actor de sus propias aventuras" (73). En su formulación Fuentes conjuga lo transmitido por la tradición cultural, desde Aristóteles hasta Lukács, para definir al héroe –ya sea problemático o no– como un tipo o un individuo, catártico o identificatorio con el imperativo del nombre, por su posición respecto a otros personajes, su carácter, sus actos; con

Libro Lectores Quijote.indb 281 24/10/2005 17:26:19

la idea moderna del personaje como unidad de sentido hecha de frases dichas por él o a propósito de él, o signo compuesto de signos lingüísticos. Teniendo estas concepciones a sus espaldas, Fuentes pasa a dar cuenta de este hecho: "De la misma manera que no había ruptura entre la lectura de los libros y su fe en lo que decían, ahora no hay divorcio entre los actos y las palabras de sus aventuras" (73). Don Quijote no es un dato a priori y estable, sino un personaje definido en esos términos, muy distintos, por lo tanto, de los utilizados por guías de lectura consagradas, como la publicada en 1926 por Salvador de Madariaga, con sus oposiciones entre: don Quijote = idealismo/valor/fe/utopía/liberalismo; Sancho = realismo/cobardía/escepticismo/sentido práctico/reacción: "El empirismo de Sancho –escribe Fuentes– es inútil literariamente, porque don Quijote, apenas fracasa, restablece su discurso y prosigue su carrera en el mundo de las palabras que le pertenecen" (74).

La razón de esa conducta reside en su encerramiento unilateral en el imaginario de los libros de caballería, asimilado al mundo cotidiano. Amadís y la Tolosa convertida en dama, Juan Palomeque y la dama Belerma, pertenecen para don Quijote a un mismo e idéntico mundo. Pero ocurre algo más. Fuentes compara para contrastarlos, el episodio del *play within the play* de Hamlet, en donde la representación dentro de la representación remite a la realidad, con la reacción de don Quijote ante la historia de la Princesa Melisenda y el caballero Gaiferos presentada en el teatro de títeres de Ginés de Pasamonte, disfrazado de maese Pedro. Con el "como si" ficcional en la ilusión teatral o en la representación narrativa, algo debe ser tomado no por lo que designa sino como si fuera lo que designa. Según Fuentes, "la identificación de lo imaginario con lo imaginario remite a don

Quijote a la lectura. Don Quijote viene de la lectura y a ella va: Don Quijote es el embajador de la lectura" (74). La continuidad que crea Fuentes entre la negación de la ficción impresa y la negación de la ilusión teatral, depende en *Don Quijote* de una creencia, como precisa más adelante: "entre los gestos ejemplares de la historia y los gestos ejemplares de los libros no puede haber fisuras […]" (75). La discrepancia entre la imposibilidad de don Quijote para reconocer la representación ficticia y acatar la ilusión teatral, y nuestra propia capacidad como lectores para realizar el "como si" ficcional, da lugar entonces para Fuentes a un nuevo nivel de lectura: "no es la realidad la que se cruza entre sus empresas y la verdad, son los encantadores que conoce por sus lecturas. Nosotros sabemos que no es así, que es sólo la realidad la que se enfrenta a la loca lectura de don Quijote. Pero él no lo sabe, y esto crea un tercer nivel de lectura" (74). La imposibilidad de delimitar campos discursivos dentro de cada uno de los cuales rigen determinadas reglas, a las que se concede validez convencional, es el soporte de "la loca lectura" de los libros y del libro del mundo practicada por don Quijote. Los tres primeros niveles de lectura que distingue Fuentes remiten, por lo tanto, en términos positivos, a la capacidad de la novela y de lo ficticio de poner en cuestión las pretensiones de validez de una verdad única y absoluta, y a la estabilización de una subjetividad moderna capaz de realizar en la lectura de impresos la diferenciación discursiva entre historia y ficción.

Los siguientes niveles en la cartografía de Fuentes remiten a la autorreflexión de don Quijote y a la metaficción como paradoja: el juego de la ficción sobre la ficción en una ficción que se presenta como historia. Con él, a la vez que hay una irrupción intermitente de la voz que narra, se establece la distancia propia

de la ironía como trasgresión de las diferencias entre los niveles de la realidad narrativa, cuyo entrecruzamiento y superposición tiende a que esos niveles se tornen confusos y muevan al lector a que los distinga. Antes de la tercera salida, don Quijote se entera de la publicación de un libro con el título: *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y de algunas de las reacciones del público que lo ha leído:

> Seguramente, esta es la primera vez en la historia de la literatura que un personaje sabe que está siendo escrito al mismo tiempo que vive sus aventuras de ficción. Este nuevo nivel de lectura, en el que se sabe leído, es crucial para determinar los que siguen. Deja de apoyarse en la épica previa para empezar a apoyarse en su propia epopeya. Pero su epopeya no es tal, y es en este punto donde Cervantes inventa la novela moderna (76).

Esa novela es justamente aquella a la que Stephen Gilman designa dos décadas después, en *La novela según Cervantes* (1993), como "consciente de sí misma". Participante del mundo de los libros impresos, practicante de la lectura solitaria, Alonso Quijano va a equiparar en el *Quijote* el mundo del Amadís con el de las ventas del camino, con el de los molinos de viento con que se topa en un campo. Pero el lector de la ficción de Cervantes sobre don Quijote distingue lo que aquél no diferencia. De la interacción entre lo real, lo imaginario y lo ficticio emerge para ese lector la literatura; la ficción da forma a lo imaginario, sirve para manifestarlo, a la vez que lo activa. Con el desdoblamiento metaficcional, el nuevo nivel que distingue Fuentes supone en el lector un involucrarse en la lectura en tanto que es capaz al

mismo tiempo de leer y de observar cómo está inmerso en la lectura de una ficción "consciente" de ser ficción.

Hay que destacar que en este punto, el autodevelamiento de la ficcionalidad de la novela, su puesta en escena demostrativa como ficción da lugar, según Fuentes, a esta situación: "Don Quijote, el lector, se sabe leído, cosa que nunca supo Amadís de Gaula. Su integridad de héroe antiguo, nacida de la lectura, a salvo en el nicho de la lectura épica previa, unívoca y denotada, es […] destruida por las lecturas a las que es sometido" (77).

Esta capacidad que adquiere la ficción con *Don Quijote*, inédita hasta entonces, el poder de redoblarse y de incluir en su texto la diseminación de las lecturas, se diferencia de las que había en las colecciones de historias con un marco evocador de los sistemas de comunicación oral en Boccaccio y Chaucer, como parte de su aparato narrativo justificador. Ajena a la relación con el juglar, exige una lectura que depende directamente de la imprenta. Esta substituye al cuerpo en la constitución de sentido por la relación entre lo impreso y el lector, de manera que la literatura se sitúa en el límite entre la ficción y las necesidades e intenciones de la vida cotidiana. Ya el *Amadís*, al incluir excepcionalmente un elemento ficticio, liberaba al lector de la obligación de imitar al héroe. El error de don Quijote está así redeterminado: es llevar su cuerpo por encima del límite que supone la lectura de la ficción. El papel ficticio inmanente de la conciencia del lector de ficciones impresas exigía ya su separación del cuerpo.[14] El segundo nivel de lectura señalado

[14] Hans Ulrich Gumbrecht, "The Body vs. the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castille, and another History of Literary Forms", *Poetics*, 14, 1985, 209-227; Maxime Chevalier, "Cervantes y Gutenberg", *Boletín de la Real Academia española*, 71, 252, 1991, p. 87-99.

por Fuentes, don Quijote dueño del universo verbal del libro, encuentra de este modo resolución a nivel metaficcional:

> Y estas lecturas le convierten en el primer héroe moderno, escudriñado desde múltiples puntos de vista, leído y obligado a leerse, asimilado a los propios lectores que lo lean y, como ellos, obligado a crear en la imaginación a "don Quijote". Doble víctima de la lectura, pierde dos veces el juicio: primero, cuando lee; después, cuando es leído. Pues ahora, en cambio de comprobar la existencia de los héroes antiguos, deberá comprobar su propia existencia (77).

El arte narrativo explora así sus incertidumbres, juega abiertamente con sus límites, concernido como está por la experiencia del mundo y la mirada sobre él, según lo ha destacado Milan Kundera a propósito de la confrontación de don Quijote con don Álvaro Tarfe. Kundera la considera como "una última prueba de lo incierto de todas las cosas: un desconcertante cara a cara entre los caracteres y sus espectros, sus dobles, sus clones" (VI-VII).

Con sus seis niveles narrativos, el despliegue de las posibilidades de la plurivocidad y la conjunción de temporalidades incompatibles, *Terra nostra* explora también esos límites, situándose al margen del sistema de justificación que conlleva la "crítica" en el sentido kantiano. Ejercicio carnavalizador de la imaginación utópica como forma de conocimiento del pasado en donde la figura de Felipe el Señor remite directamente a don Quijote para

[14] Hans Ulrich Gumbrecht, "The Body vs. the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castille, and another History of Literary Forms", *Poetics*, 14, 1985, 209-227; Maxime Chevalier, "Cervantes y Gutenberg", *Boletín de la Real Academia española*, 71, 252, 1991, p. 87-99.

apocoparlo con Segismundo, Artemio Cruz y Federico Robles, va a la par con el retorno al sentido antiguo del concepto de crítica, redefiniéndolo prácticamente. Es así como puede proceder entonces a leer el *Quijote* en tanto posibilidad de crítica de la lectura de Alonso Quijano, de las lecturas de los lectores de *Don Quijote*, incluidos nosotros mismos, y como aprendizaje de lectura de nuestro mundo.

Este aspecto central de la lectura propuesta por Fuentes está puesto de relieve en el "otro nivel de lectura crítica" que pasa a destacar. Con él, los juegos con la reduplicación de lo real que *Don Quijote* despliega como metaficción, resultan vinculados con lo que Deleuze llamó el sistema del simulacro, y con el contagio de lo real por sus copias hasta terminar por reemplazarlo. Fuentes señala que don Quijote "en cuanto objeto de una lectura, empieza a vencer a la realidad, a contagiarla con su loca lectura: no la lectura previa de la novela de caballería, sino la lectura actual del propio Quijote de la Mancha. Y esa nueva lectura transforma el mundo, que empieza a parecerse cada vez más al mundo del Quijote". De manera paralela a las teorizaciones que llevaron la problemática del simulacro del lado del efecto de los medios electrónicos, al reemplazo de los signos por los *simulacra* y de lo real por la hiperrealidad, Fuentes escribe a propósito del efecto de la realidad de las palabras impresas y leídas sobre lo real: "Pero la realidad misma es invadida por ella, pierde sus propias fronteras definidas, se siente desplazada, contagiada por otra realidad de palabras y papel" (83). Extrapolando ese proceso Fuentes llega a sostener que "a semejanza de don Quijote el mundo tampoco sabe ya donde está ubicada la realidad" (78).

Si hasta aquí Fuentes había trabajado sobre las paradojas y auto-contradicciones que enriquecen la lectura de *Don Quijote*

como ficción y metaficción, al dar este nuevo paso tocó un límite. Se trata de aquel en donde la lógica totalizadora del sistema que ha descrito llega a sus últimas consecuencias, dando lugar a un exceso que no está incluido dentro de las reglas de esa lógica. Escribe entonces a este propósito: "Mientras leyó, imitó al héroe épico. Al ser leído, el mundo le imita a él. Pero el precio que debe pagar es la pérdida de su propio hechizamiento. Pródigo, Cervantes nos conduce a un nivel más de lectura. Cuando el mundo se quijotiza, don Quijote, cifra de la lectura, pierde la ilusión de su ser" (79).

A la aporía, como experiencia del lector en la lectura del texto paródico, Fuentes hace corresponder así la regresión paulatina que lleva, por efectos de la ironía, al desencantamiento del personaje: "Don Quijote, gracias a la crítica de la lectura inventada por Cervantes, vivirá otra vida: no le queda más recurso que comprobar su propia existencia, no en la lectura única que le dio vida, sino en las lecturas múltiples que se la quitaron en la realidad añorada y coincidente pero se la otorgaron, para siempre, en el libro y sólo en el libro" (81).

Con la fórmula "Cervantes o la crítica de la lectura", Fuentes estaba agregando entonces uno más a los sentidos en circulación del concepto de crítica:

1. En sentido etimológico: diferenciar, separar, lo que abarcaba en la Antigüedad una amplia gama de capacidades y realizaciones cognitivas en cuanto análisis o disolución en sus diversos elementos, dentro de una operación de pensamiento, de algo dado. Con ese sentido el término fue acogido por el humanismo temprano.
2. Entendido en el sentido cotidiano corriente en el mundo moderno: tomar distancia frente a un hecho cualquiera, para

considerar aspectos de él que llevan a un juicio negativo, y proceder a sustentar con argumentos tal juicio.

3. La generalización de ese sentido de crítica por la Ilustración, apoyada en la metáfora jurídica de Platón, para que con Kant se presenten ante el tribunal de la razón que posee validez y obligatoriedad universal y absoluta, todas las causas de la razón teórica o de la razón práctica. El elemento autorreflexivo propio de la modernidad, hacía que esa crítica incluyera, al mismo tiempo, la investigación de los límites en que se utiliza la razón y de la autofundamentación de sus funciones de juez, dentro de los límites señalados.

Fuentes amplió de esta manera el concepto de lectura, para incluir en él las dimensiones en las que se reparó más tarde con ayuda de una "ficción crítica"[15] . Es aquélla que en la década que siguió se designó con el nombre de "lector ideal". Como postulado y demostración de la distinción de los niveles de lectura crítica de *Don Quijote*, de cuál sería el lector ideal de la novela de Cervantes, el proyecto crítico de Fuentes provoca, sin embargo, dos reservas. En primer lugar, al mismo tiempo que Fuentes tiende a atribuirle al texto el alto grado de objetividad que provocaría esas diferenciaciones, es perceptible que la coherencia interna que estas presentan depende de la lucidez notable del trabajo crítico de Fuentes. La segunda, más básica,

[15] El término "ficción crítica" para designar construcciones como esa, fue empleado tambien por Pierre Roger en "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime… (Barthes et la fiction)", *Critique*, 423-424, 1982, p. 780. Por eso mismo no es justa la consideración de Bernard Fouques a propósito de la relación entre la novela y el ensayo de Fuentes, así este considere a *Cervantes o la crítica de la lectura* una "rama" de *Terra nostra*. Según Fouques "esta asociación híbrida de crítica y ficción corresponde en todo punto al esquema bergiano". Cfr. "Carlos Fuentes 'autor del Quijote'", en: Theodor Berchem/Hugo Laitenberger (eds.), *Actas del Coloquio Cervantino*. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1987, p. 69.

concierne al tenor de las operaciones que consiste en unir o separar tres componentes que Fuentes maneja en su propósito crítico: la imagen de Cervantes como autor del texto escrito, la intención de la lectura, la captación del texto como un todo. Es por eso que, situado en el plano de lo deseable, el "lector ideal" tiene que escindirse obligatoriamente, para ponerse, bien sea del lado del "autor" o del lado del "crítico". Resulta de esa manera, la proyección de un modo de producir un texto que da lugar a un modo de recibirlo, de leerlo, o de un modo de recepción por parte del crítico que aspira a que su modelo de lectura sea el adoptado por el lector corriente.

Esa oscilación se pone de presente en forma muy precisa con el paralelismo que propone Fuentes para cerrar su libro, en un capítulo que parte de esta tesis: "Cervantes y Joyce son los dos ejemplos supremos mediante los cuales la ficción moderna, en sus extremos, totaliza sus intenciones y se reconoce a sí misma" (97). Bajo el nombre de Joyce, Fuentes une *Ulysses*, clásico moderno, con *Finnegans Wake* al que novelas posmodernas como *V* convirtieron en su "precursor".[16] En el momento en que con *Terra nostra*, se encontraba en trance de escribir un texto paradigmático de la metaficción posmoderna, y en que el término *paradigm shift* de Thomas S. Kuhn, ingresaba en el vocabulario crítico-literario en el marco de las argumentaciones acerca de nuevos paradigmas literarios posmodernos, distintos de los que definieron el canon moderno con su trinidad Proust-Joyce-Kafka, Fuentes proponía esta reflexión:

[16] Sobre el "último Joyce" y las motivaciones de los críticos para distinguir entre *modernism* y *postmodernism*, ver Susan Rubin Suleiman, "Naming and Difference : Reflections on 'Modernism *versus* Postmodernism' in Literature", en: Douwe Fokkema/Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986, p. 257-260.

> En Cervantes y en Joyce es particularmente agudo el conflicto de la gestación verbal, la lucha entre la renovación y el tributo debido a la forma anterior; en ellos, la épica de la sociedad en lucha consigo misma es también la antiépica del lenguaje en lucha consigo mismo: […] Y las palabras iniciales de los libros que abren y cierran el ciclo novelesco que va del siglo XVII a nuestros días superan el conflicto porque instalan la crítica de la creación dentro de sus propias páginas. En *Don Quijote*, como hemos visto, esa crítica de la creación es una crítica de la lectura; en *Ulises* y *Finnegans Wake*, es una crítica de la escritura (96).

Para poder sostener esta tesis, la figura del "lector ideal" tiene que convertirse de hecho en *modelo* del "lector ideal", no en el sentido de una matriz preexistente a toda realización, sino como construcción hipotética para representar un conjunto de fenómenos, y así debe proceder a bifurcarse. Un modelo de lector ideal *autorial* y un modelo de lector ideal *crítico* se reflejan mutuamente, puesto el uno del lado de la lectura (Cervantes) y el otro del lado de la escritura (Joyce). No hay, empero, divorcio entre las dos formalizaciones en la reflexión de Fuentes, en la medida en que comulgan y se basan en una misma visión utópica. La última frase y la última palabra de cualquier interpretación se puede diferir, como lo había mostrado Derrida, indefinidamente. Esa había sido la tradicional ilusión hermenéutica. La utopía que subyuga por momentos el discurso crítico de Fuentes es otra: la de reproducir con el texto crítico la producción del texto ficcional, enfocando "la crítica de la creación literaria como lectura y como escritura" (98) cumplida por ella misma. El lector ideal

del autor y el lector ideal del crítico acaban de ese modo por fusionarse para Fuentes, en la potencialidad *poiética* del texto: "El poema crea a sus autores, como crea a sus lectores. Cervantes, lectura de todos. Joyce, escritura de todos" (110).

El discurso crítico resulta de esta manera para Fuentes vinculado a "la experimentación con posibilidades". Es esa la fórmula de Raymond Ruyer para definir el paradigma de lo utópico. Hasta qué punto ese paradigma rige la imaginación que anima su discurso crítico y su metaficción carnavalizadora hacia 1975, lo ilustra una observación que hace de paso. En la nota que sirve de introducción a *Cervantes o la crítica de la lectura*, Fuentes había precisado: "Nuestros traumas respecto a España han sido superados, en gran medida gracias a hechos políticos", y tras mencionar algunos ejemplos salientes mostraba que esa "tradición política" mexicana es inseparable de la "labor intelectual que ahonda en la naturaleza de nuestra relación con España" (11). Alfonso Reyes es en ese punto una figura orientadora, inclusive para la cuestión noventayochentista de "las dos Españas". Pues bien, cuando en el curso de su libro Fuentes recoge la nueva imagen de la guerra civil de las Comunidades de Castilla, proporcionada por los trabajos historiográficos de José Antonio Maravall, la imaginación a que nos referimos le mueve a escribir a propósito del democratismo de los comuneros castellanos y de "el cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo", de que hablaba don Quijote:

> Consideremos por un instante lo que hubiese significado para las colonias americanas de España el transplante a nuestras tierras de un orden democrático. 1521: el mismo año, los comuneros son derrotados en Villalar

> y Cortés conquista la Gran Tenochtitlán. En lugar del poder vertical y autoritario de los aztecas, los españoles instauran el poder autoritario y vertical de los Austrias. […] De allí la extraordinaria importancia, a mi parecer poco estudiada, de la derrota comunera en los destinos de la América Española (60).

La reflexión sobre la historia da lugar a ideas sobre lo que hubiera podido suceder bajo otras condiciones exteriores e interiores. No como asunto de azares o accidentes, ni como resultado de comportamientos o rasgos de determinadas personas, sino como posibilidad hipotética de un decurso alternativo de la historia conocida. El discurso crítico de Fuentes entrega así un punto de huída, un punto de partida posible para la ficción, en la confrontación entre lo que pasó con lo que hubiera podido pasar.

Fuentes concibió y escribió su ensayo en un momento en que aquellos estudios literarios que habían abandonado la meta de proporcionar interpretaciones de obras para pasar a ocuparse de los textos y sus relaciones, estaban ya en vía de redefinirse en términos de cultura. No sólo dentro de ese proceso en el que la crítica literaria se transformó en crítica cultural, la lectura que Fuentes realizó del *Quijote* tiene alcances anticipatorios. Por su relación con *Terra nostra* y la radicalidad de la reflexión sobre los poderes y la autoridad de la literatura y la cultura que articula, *Cervantes o la crítica de la lectura* marca, sobre todo, un hito en la problematización del estatus de lo literario y la lectura en la época del *Quijote,* así como también para nuestros días.

Referencias

Allan Soons, C. "Cide Hamete Benengeli. His significance for *Don Quijote*", *Modern Language Review*, 49 (1959), p. 351-357.

Calderón, Fernando. (ed.), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*. Buenos Aires: Clacso, 1988.

Chevalier, Maxime. "Cervantes y Gutenberg", *Boletín de la Real Academia española*, 71, 252 (1991), p. 87-99.

Crosman Wimmers, Inge. "Poètique de la lecture romanesque", *L'Esprit Créateur*, 21, 2 (1981), p. 70-80.

Dröscher, Barbara y Carlos Rincón. (eds.) *Carlos Fuentes Neue Welten. Kritische Relektüren*. Berlín: Verlag Walter Frey, 2003.

Felman, Shoshana. "To Open the Question", en: S. Felman (Ed.), *Literature and Psychoanalyse. The Question of Reading: Otherwise. Yale French Studies*, 55-56 (1987), p. 5-10.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Editions Gallimard, 1966.

Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.

——. *Terra nostra*. Barcelona- Caracas- México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

García de Aldrige, Adriana. "From Sub Specie Temporis Nostru to *Terra nostra*: James Joyce and Carlos Fuentes", en: *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Vol. II, Stuttgart, 1980.

Gumbrecht, Hans Ulrich. "The Body vs. the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castille, and another History of Literary Forms", *Poetics*, 14 (1985), 209-227.

Gyurko, Lanin A. "Novel into Essay: Fuentes' *Terra nostra* as Generator of *Cervantes o la crítica de la lectura", Mester*, 11, 2, 1982.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell Ldt., 1989.

Herrero, Javier. "Carlos Fuentes y las lecturas modernas del Quijote", *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979), p. 555-562.

Kadir, Djelal "Carlos Fuentes: culpable inocencia y profeta del pasado", *Revista Iberoamericana*, 116-117 (1981), p. 55-61.

Koselleck, Reinhard. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979.

Kristeva, Julia. *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discoursive transformationelle*. The Hague-Paris : Mouton & Co., 1970.

Kundera, Milan. "Introduction". En: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote de la Mancha*. Traducción de Charles Jarvis. Oxford-New Cork: Oxford University Press, 1999.

Leopold, Stephan. *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in „Terra Nostra" von Carlos Fuentes*. Tübingen: Gunter Narr, 2003.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York-London: Metheun Inc., 1987.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (Part 1), *October*, 12, 1980, p. 75.

Riley, Edward. "Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*", en: *Anales cervantinos*, 5, 1955-56, p. 209-230.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A.Knopf, 1993, p. 329.

Silviano, Santiago, "Outubro retalhado", *Folha de São Paulo*. São Paulo: 16-XI-2003.

Libro Lectores Quijote.indb 297 24/10/2005 17:26:22

Libro Lectores Quijote.indb 298 24/10/2005 17:26:22

Libro Lectores Quijote.indb 299 24/10/2005 17:26:22

George Vertue por dibujo de John Vanderbank.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I:1]
Talla dulce, 249 × 187 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 300 24/10/2005 17:26:22

Timo Berger

Vladimir Nabokov, autor del Quijote

Libro Lectores Quijote.indb 301 24/10/2005 17:26:22

A modo de prólogo: la lectura-escritura anacrónica

En *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), un escritor simbolista de poca obra "visible" vuelve a escribir el famoso libro de Miguel de Cervantes Saavedra.[1] El *Quijote* de Menard parece –a primera vista– nada más que una copia literal de la obra original, inconclusa y fragmentaria[2]: [Menard] [n]o quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el *Quijote*. [...] Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes [...] (55).

"Yo he contraído", aclara Menard en la correspondencia ficticia con el narrador, "el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea" (59). Las miles de páginas con bosquejos y versiones previas redactadas por Menard, con el objetivo de re-escribir un libro que ni siquiera le parecía "inevitable", fueron quemados por él mismo en sus paseos por los arrabales de Nîmes. Sin embargo, a juicio del narrador lo que quedó es la obra "tal vez [...] más significativa de nuestro tiempo" (54).

Tres siglos más tarde, el nuevo contexto en que las "idénticas palabras" son enunciadas por Menard, hace que el significado de la obra cambie por completo: no sólo que el *Quijote* de Menard es "más rico" y "más sutil" (60) que el de Cervantes, sino que las sentencias que antes parecían giros retóricos ahora resultan observaciones filosóficas de gran envergadura. El narrador cita

1 Véase: Borges, *Ficciones (1944)*. Buenos Aires. Emecé, 1956, p. 47-65.

2 "[...] consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del *Quijote* y de un fragmento del capítulo XXII", Ibíd. p. 54.

un encomio de Cervantes a la historia; en la versión de Menard, el mismo pasaje se lee como la revelación de que la historia es la madre de la verdad: "La verdad histórica, para él [Menard], no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió" (62).

Estas consideraciones llevan al narrador a leer el *Quijote* de Menard como si fuera la versión original, invirtiendo la cronología y la relación causa-efecto: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte distendido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas." Esta técnica "nos insta", dice el narrador, "a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* [...]" (65). Lo que equivale a decir: el *Quijote* de Cervantes como si fuera posterior al de Menard.

Como ha señalado Beatriz Sarlo, Borges inventa en Menard un nuevo modelo de lectura que rompe con la relación asimétrica entre centro y periferia: "Si ninguna originalidad puede ser reclamada por ningún texto, si todo sentido nuevo surge de la lectura o escritura en un contexto, la inferioridad de "las orillas" se desvanece [...]". O, como lo expresa el narrador de Menard: las escrituras y reescrituras posteriores determinan el significado de la propia obra, subvirtiendo la relación entre el original y la copia: "He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* "final" una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros [...] de la "previa" escritura de nuestro amigo" (Borges 64).

Se puede, aquí dar por cierta dicha conclusión, tanto más cuanto que se trata de una obra como el *Quijote*, cubierta por miles de interpretaciones y adaptaciones: la idea de ver en el *Quijote* de Cervantes un palimpsesto, anticipa la noción análoga de la crítica posmoderna. Lo sorprendente, en este caso, es que Menard encuentra las capas posteriores anticipadas en la misma

obra. No obstante, otros lectores del *Quijote* prefirieron seguir buscando obsesivamente el presunto 'sentido original' de la obra, como si fuese posible olvidar lo que ocurrió tras su publicación, mediante la técnica del *close reading* y el método estructuralista. Uno de estos lectores fue Vladimir Nabokov.

The lectures on *don Quijote*

El escritor ruso-francés-estadounidense, al igual que Menard, tuvo su romance con la novela de Cervantes: cuatro años antes de publicar *Lolita*, durante el semestre de verano de 1951 en la Harvard University dictó una serie de seis clases sobre *Don Quijote*.[3] Esas clases en las que pensaba exhibir sus destrezas en el arte de leer, fueron editadas póstumamente en 1983 por Fredson Bowers en su libro *Lectures on Don Quijote* y traducidas al castellano en 1987 por María Luisa Balseiro (la edición alemana data de 1985). Nabokov partió en su análisis del *Quijote* de una exhaustiva preparación: el primer paso consistía en un resumen extenso de toda la obra capítulo por capítulo. Su método didáctico se basaba en leer citas del autor estudiado, hacer

[3] Ocuparse de la novela de Cervantes, le fue sugerido a Nabokov por el Profesor Harry Levin, encargado de las clases de Humanidades II dentro del marco de los cursos de Educación General, con un especial foco en la literatura clásica. Según cuenta el editor Bowers, Levin se acuerda de haberle dicho a Nabokov que el *Don Quijote* era el lógico punto de partida para analizar el desarrollo de la novela; eso debe de haber correspondido tanto con la opinión de Nabokov que diseñó especialmente para aquel curso una serie de seis clases sobre Cervantes. Nabokov, que en esa época trabajaba como docente en la Cornell University, fue llamado como profesor visitante en los años 51 y 52 a Harvard para remplazar al propio Levin. A las clases sobre don Quijote iban a seguir clases sobre literatura moderna (Austin, Dickens, Flaubert, Joyce, Kafka, Proust, Stevenson) y las obras maestras de la literatura rusa (Gogol, Turgeniew, Dostoiewski, Tolstoi, Teschechow, Gorki).

Libro Lectores Quijote.indb 304 24/10/2005 17:26:23

resúmenes de la narración y en comentarios personales acerca de las acciones, diálogos, figuras y temas.[4]

En un principio, Nabokov pensaba desarrollar a lo largo de seis clases la temática de la victoria y la derrota, pero más tarde, como cuenta Bowers, optó por ampliar los temas: una pequeña introducción en que describe el dónde y el cuándo del libro (nº 1), seguida por los retratos de los dos protagonistas (nº 2), el análisis de la estructura de la novela (nº 3), dos clases sobre diversos temas, la primera sobre engaño y crueldad (nº 4), la segunda sobre el cronista, Dulcinea y la muerte (nº 5), y la última clase sobre victorias y derrotas, seguida por una pequeña conclusión (nº 6).[5]

El *supplément subversive*

Nabokov frente al *Quijote*, en el lugar de Menard, escribe y reescribe mecánicamente –como cuenta Bowers– versiones propias de la novela mientras prepara sus clases. La diferencia: los bosquejos de Nabokov no fueron consumidos por las llamas sino que sobrevivieron al trabajo de recopilación y rescate del editor. Nabokov será entonces, un Menard a medias. Al igual que el personaje de Borges, Nabokov reescribe unos fragmentos del *Quijote* con idénticas palabras (o copia hasta páginas enteras). Pero, al contrario de Menard, quien según el narrador de Borges sufre una "total identificación" con Cervantes, Na-

[4] El texto que utilizó Nabokov para sus clases fue la traducción de Samuel Putnam, publicado en el 1949 por Viking y reimpreso más tarde en la serie Modern Library de Random House. El ejemplar original de Nabokov no se conservó. Pero sí se conservaron las carpetas originales de las clases, esbozos y bosquejos y hasta un nítido resumen mecanografiado del *Quijote*.

[5] Las distintas partes difieren en el número de páginas, debido a que la reconstrucción de Bowers incluye partes que el mismo Nabokov dejo afuera durante las clases: la primera clase cuenta con 14, la segunda con 14, la tercera con 32, la cuarta con 34, la quinta con 18, la sexta y última con 30 páginas en la edición española.

bokov se pone en el lugar del lector crítico, o mejor dicho, del profesor demagógico que busca obtener la complicidad de los estudiantes de Harvard, burlándose de las deficiencias e incoherencias cronológicas y geográficas de la obra de Cervantes. Ya el narrador de Borges había mencionado las "inercias del lenguaje y de la invención", pero se las atribuía a la "colaboración del azar". Nabokov, en cambio, explota estos deslices para fundar su lectura de la novela.

Nunca parece haber cruzado por su estricta visión crítica la posibilidad de que esas incoherencias (que el mismo Cervantes hace constar en el prólogo de la segunda parte) concuerdan con el tono paródico de la novela, sino que prefirió malinterpretar las incongruencias y el tono paródico en sí, como bien señala Catherine Kunze. En su imprescindible trabajo sobre las relaciones entre *Don Quijote* y *Lolita*, Kunze usa un argumento à la Menard: "Beyond Nabokov's insensitivity to Cervantine irony lies the problem of his use of Cervantes' parodic "courtly love" theme in his own Lolita. Lionel Trilling observes that *Lolita* engages chivalric romance motifs, and he iterates its theme compulsively: "*Lolita* is about love [. . .] *Lolita* is not about sex, but about love [. . .] It is about love" (94).[6]

Es decir, Nabokov condena la ironía de Cervantes porque más tarde él mismo usará los mismos temas sin un giro irónico. La paradójica lectura de Nabokov se revela a posteriori leyendo a *Lolita*, como dice Kunze: "While Nabokov criticizes *Don Quixote*, he simultaneously imitates Cervantes". Por eso,

[6] Vladimir Nabokov, *Lolita.* New York, Putnam's, 1955, p. 15.

Libro Lectores Quijote.indb 306 24/10/2005 17:26:23

concluye: "*Lolita* is a direct descendant of *Don Quixote*".[7] A esta relación se alude ya en las primeras páginas de *Lolita*: Humbert Humbert, el pseudónimo que eligió el protagonista, nos recuerda que uno de los primeros libros que le fueron leídos durante su infancia fue el mismo *Quijote* (Nabokov 16).

Pero volvamos al *Quijote* de Nabokov y veamos cómo su lectura de la novela adolece ella misma de una serie de incoherencias. Lo primero que llama la atención al examinar la edición de las *Lectures on don Quijote* es el largo apéndice titulado "Narración y comentario", que casi alcanza la extensión de las propias clases. A las 141 páginas que utiliza el editor Bowers para reconstruir el contenido de las clases con los manuscritos originales, las notas marginales de Nabokov y algunas hojas sueltas (que incluyen partes tachadas)[8], se agrega un anexo de 125 páginas en las que Nabokov vuelve a contar pormenorizadamente y muchas veces citando al propio Cervantes los acontecimientos de cada capítulo del *Quijote*. El apéndice supera así el carácter de un mero suplemento y por su afectuosa y detallada elaboración pone en duda –pensando en la noción de *supplément* que elaboró Jacques Derrida en *De la grammatologie* (1967)– las presuposiciones en las cuales se basa el propio análisis.

Nabokov parte de su impresión de que el *Quijote* es un libro "cruel y rudo", como cita Guy Davenport. En el segundo prólogo, excluido sin razón de la edición española, Guy Davenport cita a Nabokov, entrevistado por Herbert Gold en 1966: "Me acuerdo

7 Kunze argumenta que la novela de Nabokov imita formal y estilísticamente muchas pautas del mismo Cervantes. Basta pensar en la estructura de libro de aventuras que tienen tanto *Lolita* como el *Quijote*, o en las distintas nociones de realidad y ficción que se ponen en juego: Humbert Humbert inventa una segunda Lolita, una Lolita de sus sueños, como don Quijote inventa un amor ideal con Dulcinea, y ambos"caballeros" sufren la misma desilusión al final. Guy Davenport coincide con el análisis de Kunze en el motivo del viaje picaresco y del juego entre identidad e ilusión. Véase la edición alemana, p.20.

8 Para las pautas y criterios de la edición, véase el prólogo de Federic Bowers.

con placer [...] cómo desmonté al *Quijote*, un viejo libro cruel y rudo delante de seiscientos estudiantes en la Memorial Hall, para el espanto y la consternación de varios de mis colegas conservadores" (15. Traducción mía).

"Cruel y rudo" se convierte en una especie de *leitmotiv* de la crítica de Nabokov. Hay que leer ese juicio, aparentemente precipitado, en el contexto de la época: el escritor huye en el año 1940 de una Europa en llamas y diez años más tarde, cuando concibe las clases para Harvard, todavía sufre la conmoción de la Segunda guerra mundial y de la incipiente Guerra fría.[9] En ese contexto, la "crueldad" del *Quijote*, los chistes pesados y las bromas que muchas veces reproducen escenas y técnicas de tortura medieval, no le agradan para nada al sensible y algo traumatizado escritor ruso. Leer algunas escenas del *Quijote* después de haber visto las imágenes de Abu Ghraib puede tornar entendibles las objeciones de Nabokov, mientras que a la vez hace resonar en ellas el *dictum* de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz. De todos modos, no son objeciones acertadas. Defender tales nociones significaría rechazar toda obra que trata de forma grotesca y/o paródica las interacciones –a veces agresivas– entre los seres humanos, lo cual desembocaría en un argumento aporético.

Otro problema de la lectura de Nabokov resulta ser la relación entre verdad y ficción en el *Quijote*. Cuando critica las descripciones de paisajes, de la geografía española y de las costumbres pueblerinas como poco realistas (¿las de daños físicos y peleas

[9] Nabokov justifica su contextualización así en la página 109-110: "Me parecía que en estos tiempo brutales, en las que una de las pocas cosas que pueden salvar a nuestro mundo es la Libertad del Dolor, la proscripción total y permanente de todo tipo de crueldad, me parecía que en esas circunstancias estaba justificado llamar la atención sobre la crueldad del supuesto humorismo de este libro".

sí lo son?), Nabokov comete el mismo error del que él mismo advierte a sus alumnos: confundir realidad y ficción, seguir el camino cabalgado por don Quijote. "Vamos a hacer todo lo posible" –dice bien al comienzo de la primera clase– "por no caer en el fatídico error de buscar en las novelas la llamada 'vida real'. Vamos a no tratar de conciliar la ficción de los hechos con los hechos de la ficción. El *Quijote* es un cuento de hadas [...]" (15).

Si el *Quijote* es un cuento de hadas como dice Nabokov, ¿cómo puede entonces criticarlo por su falta de realismo? Pero vamos por partes, siguiendo la estructura que Nabokov propuso en sus *Lectures* , o sea, seamos nosotros también un Menard más.

Los puntos de partida

Nabokov expone en la primera clase su concepto de la relación entre literatura y vida, describe la geografía y la época de la obra y hace algunas observaciones generales acerca de su estructura y su recepción por parte de la crítica. Para Nabokov, las grandes obras literarias como el *Quijote*, *Bleak House* y *Madame Bovary* representan "un mundo original"; así marcan la distancia entre la ficción y el mundo general de la ciencia, que basa sus operaciones epistemológicas en métodos estadísticos: "[c]uantos más detalles vívidos y nuevos haya en una obra de ficción, más se apartará ésta de la llamada 'vida real', dado que la 'vida real' es el epíteto generalizado, la emoción media, la multitud de los anuncios, el mundo del sentido común" (16).

Es decir que para Nabokov una obra literaria representa una singularidad, mientras que la vida real es el pobre pan de cada día. Esta descripción de la obra de arte remite a la noción ro-

mántica del genio: sólo el genio es capaz de formular "un mundo original" imitando el acto divino de la creación. El hombre promedio –"un tejido de estadísticas" (15) – incurre demasiado en el sentido común. El artista, por el contrario, crea su mundo transmutando ciertos "elementos generales de la vida humana en arte" (16). Nabokov enumera el dolor, los sueños, la locura, la bondad, la misericordia, la justicia, y concluye que "de nada vale buscar en esos libros una representación material y pormenorizada de la llamada 'vida real'" (16). No obstante afirmar esto, Nabokov pasa enseguida a medir el grado de realidad de la obra.

Dice que Cervantes "no es un topógrafo" y que "el bamboleante telón de fondo del *Quijote* es de ficción, y de una ficción, además, bastante deficiente" (16). Presume que Cervantes conocía España tan poco como Gogol la Rusia central. Nabokov se enoja con los "personajes trasnochados de los libros de cuentos italianos" y con "esos montes infestados de poetastros dolientes de amor y disfrazados de pastores de la Arcadia" (16), quienes hacen que el cuadro del país sea tan representativo "como Santa Claus es representativo y típico del Polo Norte en el siglo xx". Fácilmente podemos imaginarnos las risas de los estudiantes de Harvard tras tan anacrónica comparación. Pero más allá de la broma, me parece que Nabokov detecta aquí un punto clave del libro de Cervantes, aunque sin sacar de él las conclusiones adecuadas: si bien las descripciones y los personajes provienen efectivamente de la tradición literaria más que de la contemplación del paisaje y de los habitantes reales de la Mancha, Nabokov no alcanza a ver que Cervantes emplea –en parte– un método que reproduce en la narración misma la manera como don Quijote percibe el mundo. De la misma manera en que el caballero

ve lo que leyó, Cervantes no (d)escribe, sino que lee el mundo. Las referencias a la geografía son vagas porque el país imaginario por el que deambula don Quijote también lo es.

Cuando Nabokov se pone a dibujar un mapa de España, le sale otra broma: "España, como verán, se extiende en latas (disculpen, latitudes) de 43 a 36 grados [...]" (17). La edición española ha reprimido ese juego de palabras sin comentario alguno.[10] Nabokov intenta trazar el itinerario del viaje de don Quijote por España, pero se resigna: "Es absolutamente imposible seguir esas andanzas" (17). Se queja de que Cervantes huye de las descripciones concretas, como si temiera que pudieran ser verificadas. Malinterpretando hasta la famosa frase del comienzo, Nabokov concluye: "La ignorancia de Cervantes en materia de lugares es enorme y total" (17).

Nabokov ha ubicado la obra de Cervantes dentro del contexto de la literatura europea, más precisamente en la época de Shakespeare, Milton y Lope de Vega, cuando la forma épica evolucionaba hacia un nuevo híbrido: la novela europea. Fiel a su programa de concentrarse sólo en la lectura del texto, Nabokov no trae a colación demasiados datos personales de Cervantes, simplemente lo llama "un fracasado como soldado, como poeta, como dramaturgo, como funcionario", y advierte (ya podemos escuchar las risas en el auditorio) que "lo de la mano tullida de Cervantes no lo sabrán ustedes por mí" (19).

A pesar de las opiniones altisonantes de los críticos –"la mejor novela de todos los tiempos" (21) – el *Quijote* no alcanza a juicio de Nabokov el nivel literario de su contemporáneo Shakespeare: "Del Rey Lear, don Quijote sólo puede ser escudero" (22). Para

[10] Véase nota al pie en la edición alemana, que cita el original: "in terms of platitudes (sorry), latitudes"p. 30. No hay traducción exacta al español para *platitudes*.

el escritor chileno Jorge Edwards ese menosprecio de Cervantes se explica por su propio autoexilio, que lo volvió enérgico defensor de la cultura anglosajona[11]. Sin embargo, Nabokov no deja de hacer hincapié en el hecho de que tanto Shakespeare como Cervantes murieron el mismo día –que es a su vez, para aparente alegría de Nabokov, la fecha de nacimiento de él mismo–, pero las fechas sólo coinciden en calendarios distintos: una brecha de diez días separa los dos. La objeción humorística procura afirmar, una vez más, las diferencias de rango entre ambos autores.

A Nabokov no le interesa discutir ni la religiosidad ni la postura moral de Cervantes.[12] En vez de eso, se ocupa sólo de la obra misma: "Lo que, en cambio, sí nos interesa es el propio libro, un determinado texto español mejor o peor traducido al inglés" (25). Al citar a Flaubert –"L'homme n'est rien, l'oeuvre est tout"[13]– Nabokov se inscribe en la tradición de l'art pour l'art, descartando en su afán estructuralista la posibilidad de una lectura biográfica. Pero él mismo no cumple con sus propios preceptos, pues no hace abstracción ni del contexto de

11 "Entiendo ahora a Nabokov como un ruso de influencia inglesa a quien el exilio convirtió en más anglosajón que los anglosajones. Su visión del *Quijote* y de su autor es ácida, irritada, de simpatía escasa o nula. Da la impresión de que ha puesto a batallar a Shakespeare contra Cervantes, a la cultura inglesa contra la española, y de que ha entrado en este juego con cartas marcadas. Sólo acepta al final de uno de sus capítulos, 'Cuestiones de estructura', que el de la Mancha, caballero andante, 'bondadoso', con mucho de loco y algo de niño, se parece a otro loco creado en el mismo año en su lengua inglesa adoptiva: 'Yo soy un viejo chocho y tonto y, dicho llanamente, me parece que no estoy en mis cabales.' Esto lo dice, y qué otro podía decirlo, un viejo monarca destronado y extraviado, el rey Lear. Véase, Jorge Edwards "La cueva de Montesinos y el aleph" en: *La Nación*, Buenos Aires, Suplemento Cultura, 21-11-2004. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ aaa/edwards/cueva. htm, 5-II-2005.

12 "No vamos a seguir polvoriento camino de esta generalizaciones pías o impías, traviesas o solemnes. La verdad es que no importa mucho que Cervantes fuera buen o mal católico; no importa siquiera que fuera bueno o malo, ni yo considero muy importante su actitud, la que fuera, frente al clima de su época", (24s.)

13 También le podríamos contradecir con la famosa declaración del mismo Flaubert: "*Madame Bovary, c'est moi*".

Cervantes[14] ni del propio, admitiendo que el texto tiene ciertas implicaciones morales que sólo se pueden medir desde afuera de la propia obra[15], sobre todo en lo que respecta a la ética dudosa del libro: "la flamante carne de alguno de sus pasajes" (25) y la crueldad. Ese punto lo retomará más tarde, cuando le recrimina a Cervantes que haya elegido un vagabundo como personaje: "el autor declina astutamente toda responsabilidad peligrosa sobre los componentes socio-religioso-políticos de su héroe, puesto que el vagabundo, el aventurero, el loco es fundamentalmente asocial e irresponsable" (27).

Lo "rudo" del *Quijote* continúa siendo el centro de su argumento: en la parte titulada , 'Observaciones generales sobre la forma', Nabokov esboza una teoría según la cual las novelas se clasifican en "monoviales" y "multiviales". *Madame Bovary* es monovial puesto que la narración sigue a un personaje; *Ana Karenina*, multivial, la narración sigue a más personajes. Al *Quijote* lo califica de "novela de vía y media" (26), porque en un momento de la segunda parte don Quijote y Sancho Panza se separan y se narran sus aventuras alternadamente. Esta confusión en la estructura de la novela también tiene que ver con que pertenece al "tipo de novela muy temprana y muy primitiva" (26). Nabokov pone de relieve la estrecha relación con la novela picaresca, con la que le une el hecho de que se dirige al deleite de los "lectores sencillos" (27). Alejado de ese juicio peyorativo, Lukács (1916)

14 Nabokov retrata al final de sus clases a Cervantes como representante de su época: "[C]omo pensador compartía alegremente casi todos los errores y prejuicios de su tiempo: toleraba la Inquisición, aprobaba muy seriamente la actitud brutal de su país hacia los moros y otros herejes, creía que Díos hacía a todos los nobles e inspiraba a todos los monjes", p. 154.

15 Nabokov mismo tiene que admitir: "Nos encontraremos, por supuesto, con que del texto brotan ciertas implicaciones morales que hay que considerar bajo una luz que quizás trancienda el mundo del libro en sí, y no flaquearemos cuando lleguemos a esas espinas", p. 25.

Libro Lectores Quijote.indb 313 24/10/2005 17:26:24

la ha calificado como la primera novela burguesa[16] y Foucault (1966) como la primera novela moderna[17].

Nabokov, como dice Edwards, tiene una lectura demasiado centrada en el personaje de don Quijote y la repercusión que tuvo en el imaginario de la cultura occidental[18]: proyecta las sombras del caballero y su escudero sobre una vasta gama de novelas europeas. Detrás de sus propios personajes desaparece el autor Cervantes, a pesar de que Nabokov lo ha llamado 'genio' en varias ocasiones.

Me he ocupado tan ampliamente de la primera clase porque en ella Nabokov esboza las claves de su lectura, que irá desarrollando y adaptando en las clases siguientes. Primero, la obra no es humorística (para el refinado gusto de Nabokov); segundo, la obra está mal escrita (sobran páginas, es incoherente, inconexa y contradictoria); tercero, la obra no es realista ni autobiográfica; cuarto, la crueldad es condenable porque se inscribe la obra en una época cruel, y las crueldades sólo le sirven a Cervantes para causar gracia a un lector sencillo; y quinto y último, el personaje de don Quijote supera a su autor, es decir, adquiere cualidades de las que el conjunto de la obra carece.[19] Lo que sigue, en las cinco clases posteriores, es en realidad el estudio preliminar que lo llevaría a re-escribir un *Quijote* à la Menard en su novela *Lolita*:

16 En *Die Theorie des Romans* (1916), Lukács muestra que el *Quijote* como primera novela burguesa refleja la nostalgia del sujeto moderno por la totalidad perdida del epos.

17 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *Une archeologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966, p. 61.

18 Edwards escribe: "Ellos [Unamuno y Nabokov] son quijotistas y no toman demasiado en serio a Cervantes. Mi conclusión, exactamente inversa, coloca en el centro, en el eje del texto, a su propio creador. Mi lectura de hoy me lleva a pensar que el Quijote es una obra mucho más autobiográfica de lo que me imaginaba hasta aquí. El Quijote y Sancho son antípodas, figuras contrastadas, posibilidades opuestas y extremas, pero también son facetas, proyecciones parciales del espíritu de su creador. En la experiencia humana de Cervantes hubo un Quijote, quizá muchos Quijotes, y hubo también, y más de una vez, un Sancho Panza".

19 En palabras de Edwards, Cervantes es en la visión de Nabokov "un genio involuntario, el creador de una metáfora superior a él mismo". Se trata de la misma tesis de Miguel de Unamuno.

el ensueño de un Humbert Humbert que cree ver su Dulcinea en el lugar de la preadolescente Dolores (Kunze 1993).

Elaboración y perlaboración

En la segunda clase Nabokov retrata a los dos protagonistas: don Quijote representa para él un héroe singular, un personaje digno de tragedia. Nabokov se salta los aspectos cómicos, en los que también presenta la carrera de don Quijote, y su malentendido acerca de Sancho Panza es horrendo: "El Caballero de la Triste Figura es un ser único; Sancho, el de la barba desaliñada y la nariz de porra, es, con algunas reservas, el payaso generalizado" (29). Para Nabokov, Sancho Panza ni siquiera representa el "lúcido sentido común" como lo describe Cervantes, sino "que él también es un soñador" (38). Nabokov tiene que admitir, sin embargo, que mucho de lo que dice se le escapa por no poder leer la obra en su versión original (29). Tampoco nota, según señala Edwards, que Sancho Panza "evoluciona" como personaje.[20]

La simpatía de Nabokov por don Quijote lo lleva a quejarse de las descripciones nada piadosas que hace Cervantes acerca de su protagonista. Se disculpa ante su público de tener que citar los detalles de su vestimenta inadecuada, las fallas de su armadura. El carácter de don Quijote sufre un cambio notable entre la primera y la segunda parte del libro. Si en la primera parte es

[20] En los capítulos finales de la segunda parte, Panza "ha adquirido una sabiduría socarrona que antes no tenía. Un ejemplo evidente es su versión del vuelo de Clavileño, en la que sin duda se ríe de sus burladores, gente de visión más burda, menos sutil que la suya. El único que entiende la broma, en último término, es don Quijote, ya que se acerca a Sancho y le dice al oído una de las frases más sutiles, más sabias, más complejas de todo el libro: 'Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que ví en la cueva de Montesinos. Y no os digo más'."

"el más valiente, el más enamorado [...] [y] no tiene malicia; es confiado como un niño" (32), en la segunda "junto a lapsos de lucidez conoce lapsos de miedo" (32). O sea, el Quijote anda camino a la desilusión final.

Centrándose en los aspectos trágicos de la figura del Quijote (que lo ubican en un momento hasta muy cerca del Rey Lear)(74), no puede captar el carácter paródico de la obra: "El caballero [...] no tiene gracia. El escudero, a pesar de toda su prodigiosa memoria para los refranes, tiene todavía menos gracias que su señor" (42).

En la tercera clase, Nabokov insiste en el carácter fragmentario de la obra, que surge de una primera corta *nouvelle* a la que fueron añadidas más partes: el *Quijote* le parece por eso "una historia muy deshilvanada y chapucera que sólo se tiene en pie porque la maravillosa intuición artística de su creador hace entrar en acción a don Quijote en los momentos oportunos del relato" (44). "Al escribir la obra", continúa Nabokov en su crítica de la composición, "Cervantes parece haber pasado por fases alternativas de lucidez y vaguedad, planificación meditada y vaguedad desaliñada" (45). Además del personaje de don Quijote, Cervantes usa diez artilugios literarios para tramar su novela. Nabokov (al modo de Borges) los enumera: 1. fragmentos de viejos romances; 2. refranes; 3. juegos de palabras; 4. diálogos dramáticos; 5. la descripción poético convencional del paisaje; 6. el historiador inventado; 7. la *nouvelle*, la novelita intercalada; 8. la materia arcádica (o pastoril); 9. el elemento caballeresco; 10. la burla cruel. Analiza los artilugios, salvo los primeros tres por razones de traducción, con un método estructuralista; cuenta los personajes, los agrupa y reagrupa, sólo para quejarse de nuevo de las incoherencias, de las partes que

Libro Lectores Quijote.indb 316 24/10/2005 17:26:25

sobran (como las novelitas intercaladas). Nabokov rechaza el fingido impulso de Cervantes cuando alegaba que escribía su libro para advertir a sus lectores de la mala influencia de los libros de caballería. Observa que los caballeros y las princesas sobrevivieron hasta el día de hoy (en el cine de Hollywood), y concluye que "Cervantes no destruyó nada" (60). Cervantes también incurre, según Nabokov, en las mismas inexactitudes históricas de los libros de caballerías que él mismo critica a través de distintas voces en el *Quijote*, enmarañando "totalmente la cuestión" (61). Su crítica a la novela de caballería, según la tesis de Nabokov, sólo le sirve a Cervantes de pretexto para llevar adelante su novela picaresca. Al echar un vistazo a las novelas de caballería como *Amadís de Gaula*, demuestra que ya esas tenían elementos grotescos. Por todo esto, el *Quijote* no es una "deformación de aquellos libros, sino más bien una continuación lógica" (70).

En la cuarta clase, Nabokov esboza su teoría de los "encantadores" y de cómo terminan siendo los torturadores de don Quijote. En la primera parte del *Quijote* se exponen las crueldades físicas, en la segunda las psíquicas. Tres magos persiguen al pobre don Quijote: 1. Sancho Panza (quien le cuenta que ha visto a Dulcinea), 2. él mismo (a través de sus lecturas), 3. la pareja de los duques. Nabokov está convencido de que "las dos partes del *Quijote* componen una verdadera enciclopedia de la crueldad. Desde ese punto de vista es uno de los libros más amargos y bárbaros de todos los tiempos" (76ss.). No sorprende, pues, que en su lectura resalte las partes que ponen en paralelo las "torturas" de don Quijote con las estaciones de la pasión de Cristo: le ponen un abrigo rojo, le dan agua de vinagre, le colocan una corona de espinas y una escritura

Libro Lectores Quijote.indb 317 24/10/2005 17:26:25

en su vestimenta que dice (en la versión de Nabokov): " 'Este es el rey de–', perdón, el don Quijote de la Mancha", (105).

Al fin de cuentas, Nabokov repite en la cuarta clase la argumentación moralista que alega que reírse de la crueldad es condenable en un mundo lleno de crueldades. Apartando la vista de la "enciclopedia de crueldades", podría leerse – más que nada en los acontecimientos durante la estadía de don Quijote en el castillo de los duques – un sabio y elaborado tratado sobre la relación entre ficción y realidad, y los distintos sistemas de epistemología posibles. Pero esa lectura quedará reservada a otros autores.

En la quinta clase Nabokov se ocupa de los temas restantes: el cronista, Dulcinea y la muerte. Nabokov no está para nada conforme con el uso que hace Cervantes del cronista. En vez de tomar la narración enmarcada como concesión a las pautas del género y de analizar las rupturas del marco como parodia de estas últimas, vuelve a destacar las incongruencias, transgrediendo una vez más sus propias máximas críticas al sacar de la composición del texto conclusiones sobre la biografía del escritor: "Este alegre manejo de recursos no debía tener que ver mucho con el estado de ánimo real de Cervantes en 1603 o 1604" (112). Responsabiliza de la pobreza y de la exasperación al hecho de tener que "trabajar frenéticamente, sin releer ni planificar" (112).

En adelante, Nabokov se detiene en el falso *Quijote* de Avellaneda para después reencontrar su espejismo en el falso *Quijote* de la segunda parte: el bachiller Sansón Carrasco disfrazado con la orden de combatir la locura del mismo don Quijote. De Dulcinea no sabe más que resumir las citas correspondientes; tanto para el lector común, como para Nabokov, la dama permanece

invisible. Es en la hora de la muerte de don Quijote que Nabokov consolida su lectura "anglosajona": cuando el Caballero de la Triste Figura despierta de su ilusión, adquiere finalmente cualidades de héroe trágico. Ahí Nabokov se acuerda una vez más "de cierta entonación del Rey Lear" (123).

En la sexta y última clase, "Victorias y Derrotas", Nabokov elabora un análisis extenso de las batallas de don Quijote otorgándole puntos como si fuera un partido de tenis. No quiero entrar en detalles ahora, sólo anticipo que hay según el recuento de Nabokov cuarenta combates y don Quijote –en contra de la opinión generalizada de los críticos según la cual don Quijote no gana ni una sola vez– gana veinte veces y pierde otras tantas; es decir, queda en empate. Esto es sorprendente porque pone en duda su propia lectura del *Quijote* como una obra caótica e incoherente. Tal vez por esto, Nabokov presenta ese acercamiento puramente estructuralista como un mero anexo, como una vuelta de tuerca más, en vez de una teoría clave para entender la novela como él la pensó en un primer momento. Nabokov tiene que admitir "que esos episodios revelan ciertos elementos de estructura artística admirables, un cierto equilibrio y una cierta unidad; impresiones que no serían posibles si todos sus encuentros hubieran acabado en derrota para él" (127). El método estruturalista termina haciendo de la novela una obra de arte muy bien compuesta. En realidad es en los diagramas, en el manuscrito de Nabokov de las victorias y derrotas con sus picos y valles, que encontramos, lo que revela la singularidad de la obra.[21] El lector que descubre

[21] La reproducción de la hoja se omite en la edición española.

la genialidad de la obra – ésta parece ser la conclusión obligada– es un lector genial.

En la conclusión, Nabokov vuelve a insistir en el personaje del *Quijote* y una vez más se siente el pulso del contexto histórico:

> Estamos ante un fenómeno interesante: un héroe literario que poco a poco va perdiendo contacto con el libro que lo hizo nacer; que abandona su patria, que abandona el escritorio de su creador y vaga por los espacios después de vagar por España. Fruto de ello es que don Quijote sea hoy más grande de lo que era en el seno de Cervantes. [...] Ya no nos reímos de él. Su escudo es la compasión, su estandarte es la belleza. Representa todo lo amable, lo perdido, lo generoso y lo gallardo. La parodia se ha hecho parangón (156).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como intenté señalar en las páginas anteriores, la lectura de Nabokov muestra una serie de vacíos y deficiencias. No sólo no capta o no quiso captar (a través del contexto histórico) la ironía del libro y el humor que críticos desde Hegel (1835-1838)[22] y Heinrich Heine (1837)[23] ya destacaron como decisivo en la obra, sino que tampoco tuvo una visión clara acerca de su composición. Por un lado, el *Quijote* le parece incoherente; por el otro, demuestra una composición refinada. Retomando el argumento de Kunze, se puede concluir que su lectura del *Quijote* más que

[22] En *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-1838), Georg Wilhelm Friedrich Hegel desarrolla la tesis, según la cual Cervantes creó la novela como forma irónica y quebrada en sí.

[23] Heine describe en un prólogo a la edición alemana del 1837 cómo él cuando era niño, no pudo entender la ironía de la obra y que la relectura del libro, siendo adulto, le causó mucha gracia.

un análisis de un crítico literario se parece a una serie de pruebas dentro del laboratorio de un escritor que intenta aclararse a sí mismo algunas técnicas y estrategias narrativas.

Incluso hoy, cuando se habla del *Quijote* se cita a Nabokov. Paradójicamente, la ambición de Nabokov de interpretar al protagonista solamente dentro de la obra originaria no pudo evitar que su propio análisis se convirtiera en otra capa más del palimpsesto del *Quijote*. La operación de Nabokov consistió en un doble movimiento contradictorio: por un lado, quería recolocar la figura del Quijote en el contexto de la obra (o sea limpiándolo con su método estructuralista del polvo de las interpretaciones y representaciones posteriores y del biografismo); por otro, al leer *Don Quijote* en contra de la tradición de la crítica literaria, creó su propio Quijote que está más ligado con su obra, personalidad y época que con la de Cervantes. El *Quijote* de Nabokov, el precursor de Humbert Humbert, es –a fin de cuentas– un Quijote más, que anticipa anacrónicamente a los caballeros que ya abundan en la obra original –el mismo Nabokov cuenta siete[24]–, pero seguramente hay más.

Como Menard al Quijote, el lector de hoy –después de cincuenta años– lee el *Quijote* de Nabokov de otra manera; es decir, las "idénticas palabras" adquieren, una vez más, otro sentido. O sea, si Nabokov lee al *Quijote* como un libro "cruel", eso dice más de su contexto histórico que de la novela misma.

[24] "1) Hay el señor Quijana de partida, un hidalgo rural corriente; 2) hay el Quijano del Bueno del final, una especie de síntesis en la que entran la antítesis don Quijote y la tesis hidalgo rural; 3) hay un supuesto don Quijote ‚original', ‚histórico', que Cervantes sitúa astutamente más allá del libro para darle un sabor de ‚historia verídica'; 4) hay el don Quijote de Cide Hamete Benengeli, el cronista arábigo imaginado, que quizá, se insinúa no sin gracia, haya rebajado la valentía del caballero español; 5) hay el don Quijote de la segunda parte, el Caballero de los Leones, en yuxtaposición al Caballero de la Triste Figura de la primera parte; 6) hay el don Quijote de Carrasco; 7) hay el don Quijote grosero de la continuación espúrea de Avellaneda, en la sombra de la segunda parte auténtica (156).

De alguna manera Nabokov debe haber sentido las debilidades y deficiencias de su trabajo crítico, pues después del éxito de *Lolita* no volvió a dedicarse al arte de la lectura. Sin embargo, le persiguió ese afán por la disección de un *corpus*, la autopsia de los organismos; estudió la metamorfosis de escarabajos y otros bichos menores hasta su muerte en 1977.

Libro Lectores Quijote.indb 322 24/10/2005 17:26:26

Referencias

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1955 y 1996 (primera edición 1944).

Edwards, Jorge. "La cueva de Montesinos y el aleph", *La Nación* (Buenos Aires - Argentina), Suplemento Cultural, Domingo 21 de noviembre de 2004, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/edwards/cueva.htm, [5.2.2005].

Foucault, Michel. *Les mots et les choses, Une archeologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard, 1966.

Kunze, Cathrin. "'Cruel and Crude': Nabokov Reading Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 13.2 ,1993, 93-104.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York: Putnam's, 1955.

——.*Lectures on don Quijote*, edición Fredson Bowers con un prólogo del editor y un segundo prólogo de Guy Davenport, New York:, Harcourt Brace Jovanovich, 1983. Edición en castellano: *El Quijote*. Barcelona: Ediciones B Grupo Zeta, 1987. Edición alemana: *Die Kunst des Lesens. Cervantes 'don Quijote'*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1985 y 1991.

Wood, Michael. "Invisible Works: Cervantes Reads Borges and Nabokov", en Edwin Williamson (ed.), *Cervantes and the Modernist. The Question of Influence*., London, Tamesis Books, 1994, p. 29-41.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

Libro Lectores Quijote.indb 324 24/10/2005 17:26:26

Salvador Dalí, *Don Quijote leyendo a la luz de un candelero.* [I:1].
Dibujo a tinta. Edición del *Quijote* de Martín de Riquer (1962).

Libro Lectores Quijote.indb 326 24/10/2005 17:26:27

Patricia Trujillo

Una novela canónica: el *Don Quijote* de Harold Bloom

Libro Lectores Quijote.indb 327 24/10/2005 17:26:27

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha es para Harold Bloom la primera y la mejor de las novelas. Es, además, una obra tan vasta que no hay dos lectores que lean el mismo libro. Contiene todo lo que un lector de novelas busca: un mosaico variado de personajes, reflexiones metafísicas y eróticas, y un saber social irónico. No obstante, lo central en ella no es para Bloom la variedad de tipos humanos o la agudeza crítica con la que se contempla el entramado de la sociedad, sino el intercambio entre dos de sus personajes. Lo fundamental en la novela de Cervantes es la amistad entre Sancho y don Quijote.

Sancho y don Quijote son dos retratos de la realidad de los hombres, y como buenos retratos de la complejidad humana, aúnan el *ethos* o carácter, el *logos* o la cognición, y el *pathos* o la personalidad en un solo impulso de fuerza que podría calificarse con la palabra *gusto*, término que William Hazlitt, crítico y ensayista inglés, empleaba para designar el entusiasmo y el brío. En esa medida, tanto Sancho como don Quijote son dos representaciones magistrales de la individualidad humana. Encarnan lo que Shakespeare, contemporáneo de Cervantes y desconocido por éste, también logró plasmar: la capacidad humana de cambiar. Sancho y don Quijote, Falstaff y Hamlet se transforman y descubren nuevas facetas de sí mismos hablando y escuchando. Al poner en palabras lo que son, lo que piensan y lo que desean, se vuelven otros y se dan cuenta de que se han transformado.

Sin embargo, habría una diferencia fundamental entre los personajes cervantinos y los shakespearianos. Los personajes de Shakespeare cambian al escucharse a sí mismos; están atentos a sí mismos todo el tiempo y, al final de las obras, se marchitan en el vacío de una soledad interior. Son incapaces de

escucharse los unos a los otros. Sancho y don Quijote dialogan y, al escuchar lo que dice el otro, ahondan en sí mismos, desarrollan personalidades nuevas incorporando, paulatinamente, atributos del otro. La locura del caballero se vuelve más astuta a lo largo de la novela; el sentido común del escudero entra en el mundo teatral de la búsqueda. Esto no quiere decir que Sancho y don Quijote siempre estén de acuerdo o que su amistad sea una relación armónica, por el contrario, los dos disienten con frecuencia, discuten con denuedo y a menudo, pierden la paciencia con el otro. Sus enardecidos altercados revelan que ambos son dos personalidades fuertes que conocen quiénes son ellos mismos y por qué sostienen sus posiciones. Además, por muy vehementes que sean sus disputas, Sancho y don Quijote mantienen una libre relación de igualdad. Los dos se pelean, pero siempre se reconcilian y nunca vacilan en afecto y respeto mutuo. La novela guarda siempre un equilibrio entre el desatino del caballero y la sabiduría del escudero. Por desgracia, este tipo de libre intercambio no es lo más común en nuestra sociedad hoy día. Actualmente, el solipsismo de los personajes de Shakespeare resulta más natural que la relación, respetuosa y equilibrada, de Sancho y don Quijote. En nuestro mundo no se da ese campo para el libre juego que es la amistad de ambos personajes. Los seres humanos tendemos, actualmente, a escucharnos más a nosotros mismos que a reconocer a los otros como interlocutores válidos.

Este tipo de argumentación hiperbólica y contundente es la que caracteriza los juicios del crítico literario Bloom sobre la novela de Cervantes. En sus breves escritos sobre el *Quijote*, Bloom no expone las inconsistencias de sentido o las contradicciones en las que cae el texto literario, no explora las circunstancias

sociales y políticas bajo las que se generó el texto, ni tampoco contempla la novela como un documento ideológico, como hacen muchos críticos desconstruccionistas, críticos de tendencia marxista y aquellos que abogan por los estudios culturales. Su interés tampoco es del orden filológico. Bloom ha preferido, por el contrario, exponer brevemente las razones por las cuales un lector erudito, formado en la lectura de las obras de la tradición, aprecia el *Quijote*. En otras palabras, qué es lo que a él, como crítico literario independiente, que habla de los libros que lo obsesionan, le atrae de la novela de Cervantes; y qué es lo que considera más valioso de ella.

La insistencia en la importancia de escribir una crítica literaria que involucre al crítico mismo y que además, intente esclarecer el valor de la obra es parte de una polémica en defensa de la literatura y de la crítica literaria que Bloom ha sostenido desde los años setenta, primero contra los desconstruccionistas y luego, contra los críticos de corte feminista, poscolonialista, neohistoricista y multiculturalista. Estas últimas tendencias de la crítica surgieron, en la academia norteamericana, como una respuesta a presiones de orden político y económico. De acuerdo con John Guillory en su estudio acerca de la disputa norteamericana sobre el canon, dichas presiones pueden resumirse en dos aspectos. Por una parte, los cambios sociales en las últimas décadas del siglo XX en Estados Unidos devaluaron la formación humanística. Las nuevas clases profesionales ligadas al mundo de la administración tecnológica ya no consideraron pertinente hacerse a unos saberes humanísticos, sino que privilegiaron un tipo de conocimiento más bien tecnocrático que ha puesto en crisis, no sólo a los departamentos de literatura, sino a los departamentos de humanidades en su conjunto. Por otra, el panorama

Libro Lectores Quijote.indb 330 24/10/2005 17:26:27

político norteamericano, cada vez más dominado por sectores de la derecha, ha obligado al liberalismo a batirse en retirada y establecer un último reducto en las universidades. El feminismo, el multiculturalismo, el poscolonialismo y el neohistoricismo se proponen, como meta inmediata, la apertura o demolición de la tradición literaria, y argumentan que esta tarea tiene consecuencias favorables a la democracia y la igualdad social. Así responden a las demandas del mercado laboral, que requiere que en la universidad se produzcan saberes inmediatamente aplicables al mundo social, al tiempo que satisfacen la exigencia del pluralismo liberal de continuar con un debate que ya no tiene cabida en la vida política norteamericana. Por eso, todas estas disciplinas tienen en común que consideran la literatura como producto de fuerzas heterónomas, especialmente políticas.

La principal objeción de Bloom a estas tendencias es que reducen la literatura o bien a un campo de fuerzas lingüísticas, cuyas tensiones impiden la fijación de una verdad, o bien a un documento en el que se puede leer posiciones políticas o morales. Para él, la literatura no es un juego con una serie de signos inestables ni una instancia en la que se defienden o atacan principios ideológicos, sino un esfuerzo del espíritu para alcanzar la "originalidad". Y la originalidad se logra sólo en la lucha contra los límites de la condición humana tal cual fue definida por las obras literarias anteriores. Es decir, la originalidad se alcanza sólo superando los libros más "originales" de la tradición. La grandeza literaria depende de la sublimidad espiritual y la intensidad estética, que Bloom considera independientes de la política y la moral. La literatura está hecha por el sujeto que piensa y escribe sobre su propia experiencia con la literatura y con la vida. En ese sentido, la literatura es para Bloom la verdadera expresión

del sujeto autónomo que está redescubriendo continuamente las posibilidades de la vida misma, y que desea evadir la conciencia de la muerte.

La evasión de la conciencia de la muerte es, siguiendo esa tesis, lo que ha logrado Cervantes en el *Quijote*. De acuerdo con Bloom, la amistad de Sancho y don Quijote abre un espacio de libertad en el que ambos se educan mutuamente en todos los órdenes de la realidad. Esta amistad es una actividad desinteresada, libre del tiempo y las restricciones espaciales, que bien podría llamarse *juego*. El juego en la novela es tanto la amistad del caballero y el escudero como la fuerza vital del primero. La grandeza de don Quijote no es su obsesión ni su valor, sino sus ganas de jugar, de ser todos los seres que quiere ser. Don Quijote no es ni un simple loco ni un tonto, sino alguien que "juega" a ser un caballero andante. El juego de don Quijote es una actividad voluntaria, no un accidente. Por esa razón, aunque tome los molinos por gigantes y los espectáculos de títeres por la realidad, no es engañado por los otros personajes de la novela. Se ha vuelto loco porque sus precursores en el ramo de la caballería, Orlando y Amadís, habían enloquecido antes que él y, enloqueciendo voluntariamente, supera las hazañas de los dos caballeros. Su obsesión caballeresca, su deseo de victoria, tiene un fondo de autoconciencia y de verdad. Don Quijote emprende camino persiguiendo objetos de deseo que él en ocasiones reconoce como ilusorios. Su único vicio es la convicción de que la victoria por las armas lo es todo, pero sufre tantas derrotas que este defecto sólo puede ser visto como transitorio. En el transcurso de sus aventuras y, más importante, en el de sus conversaciones con Sancho, don Quijote alcanza algo diferente de la victoria por las armas o el amor de su dama: la transformación de sí mismo. La

Libro Lectores Quijote.indb 332 24/10/2005 17:26:27

metamorfosis de don Quijote es una ampliación de los propios límites única en la historia de la literatura universal. Lo que logra el caballero es una expansión de la propia personalidad en el espacio y en el tiempo. Don Quijote es un hombre enzarzado en una cruzada contra la muerte, aunque diga que lo que busca es la victoria por las armas y el amor de Dulcinea; su cruzada es una celebración de la individualidad heroica que en últimas, le ha traído merecidamente la fama como personaje literario.

Antes de convertirse en don Quijote, Alonso Quijano era un caso perfecto de vida no vivida. Era soltero, cercano a los cincuenta, sin experiencia sexual alguna, confinado a la compañía de un ama en sus cuarentas y una sobrina de diecinueve, un sirviente y sus dos amigos. Don Quijote enloqueció, por tanto, no sólo para superar a los héroes individuales que conocía, sino también como una manera de expiar nuestra insulsez, nuestra escasez de imaginación. Por eso la novela no termina, exactamente, con la muerte de don Quijote, como habría debido terminar una novela picaresca y como arguye Ginés de Pasamonte que habrá de terminar el relato de sus propias aventuras. Don Quijote había muerto mucho antes de que muriera Alonso Quijano, seco y disminuido, habiendo agotado toda su pasión. Bloom afirma que Alonso Quijano le recuerda a algunos amigos que se sometieron durante décadas al psicoanálisis, interpretaron e hicieron conscientes todos sus impulsos y todas sus locuras y, al final, murieron de una muerte seca, estéril, sana y analítica.

Sancho, por su parte, ha salido con don Quijote en busca de riqueza, si hemos de creer lo que él mismo dice. Pero su verdadero motivo es la consecución de fama, cosa que logra a través de su relación con el caballero. Sancho considera la posibilidad de abandonar el juego y la relación con don Quijote a lo largo de

Libro Lectores Quijote.indb 333 24/10/2005 17:26:28

la novela, pero no lo hace. En parte, está fascinado por el juego, pero también está atado por el cariño que le tiene al caballero, cariño que quizá no pueda distinguirse del juego mismo, de acuerdo con Bloom. Y la fidelidad de Sancho, sólo comparable a la fidelidad de don Quijote por su escudero, también permite que Sancho desarrolle su propia personalidad, y que alcance más vida sin límites. Siguiendo libremente a don Quijote, comentando sus desatinos, y sabiendo, al mismo tiempo, que él es parte de la búsqueda y las aventuras del caballero, Sancho se convierte en alguien distinto de sí mismo.

La interpretación que hace Bloom del personaje de Sancho debe mucho, por supuesto, a la versión del *Quijote* de Franz Kafka. La idea de que Sancho Panza se libró de su demonio interior (don Quijote) a través de la escritura y luego libremente, y quizá por un sentido de responsabilidad, siguió a su demonio en sus andanzas, sacando esparcimiento y provecho de ellas, es muy original. Lo más impactante de esa forma de contar la historia es, según Bloom, la primacía de Sancho. Don Quijote es la imaginación de Sancho: como poder imaginativo, como demonio del alma, se ha desarrollado a partir del yo corporal de Sancho, de manera que su existencia depende de la de éste. En el diálogo entre los dos a lo largo de la novela, ambos llegan más allá de sí mismos. Cuerpo e imaginación son así liberados: Sancho se libra de las obsesiones de su demonio; don Quijote, del objeto al que debía atormentar. Ambos pueden, entonces, andar por los caminos desatinando y sacando provecho y esparcimiento de sus aventuras.

Ginés de Pasamonte es el contrapunto necesario en la novela para contrastar el personaje de don Quijote, dice Bloom. El timador, pillo, reo a galeras y luego titiritero es una buena

antítesis del caballero idealista. Es el héroe de la novela picaresca, la novela que *Don Quijote de la Mancha* se había propuesto superar. De boca de Ginés surge una defensa de la narración como relato de una serie de hechos verdaderos. La totalidad de la novela cervantina pone en duda semejante concepción, pues deja en claro que la ficción es a un tiempo cuestionable y loable por su poder de libre invención. Mientras don Quijote y Sancho se definen como pura interioridad, pues es dentro de ellos en donde se llevan a cabo los cambios más importantes de la novela, Ginés es pura exterioridad, y permanece siempre igual, a pesar de sus talentos para disfrazarse y fingir. Ginés cambia de forma, mientras que don Quijote cambia en sí mismo, y es por esta razón que Ginés no puede participar del juego, incluso siendo un titiritero. Para él, el relato del tablado es apenas una historia desconectada de la realidad. En tanto héroe de la picaresca, que distingue claramente entre naturaleza y ficción, Ginés subordina la ficción a la naturaleza, a lo ya existente. El asalto de don Quijote al tablado es una manifestación del deseo visionario de don Quijote, quien no puede conformarse ni consigo mismo ni con la realidad tal cual es. La acometida quijotesca contra los títeres es una protesta de la imaginación contra la naturaleza. Por supuesto, dicho asalto es tratado en la novela con cierta ironía, porque al final del episodio don Quijote repara los daños hechos a maese Pedro y culpa a los hechiceros de haberle hecho creer que lo que sucedía en el tablado era real. No obstante, Ginés desaparece al final del episodio, vencido, en tanto personaje, por la complejidad del caballero.

La complejidad de los personajes en *Don Quijote* está, además, enriquecida por la complejidad del narrador quien, en lugar de ser un mero espectador desapasionado o un demiurgo exterior a

los hechos, termina siendo parte de ellos. En la segunda parte del libro, la dialéctica del diálogo entre don Quijote y Sancho afecta también la relación entre el narrador y la obra. Los personajes de la novela saben que son personajes de una novela y comentan los papeles que han interpretado en la primera parte. Así, la ficción invade la ficción y sus relaciones con el mundo real se hacen más complejas. Influido por este proceso, el narrador se une a don Quijote en sus quejas contra los hechiceros, arguyendo que un hechicero ha intentado terminar la novela en su lugar. Cervantes se involucra, como personaje, con lo narrado mismo. Don Quijote, Sancho y el narrador se desenvuelven hacia una nueva clase de dialéctica literaria, en la cual alternativamente se proclama tanto la fuerza como la vanidad de la ficción en su relación con los eventos reales. Mientras que en la primera parte don Quijote llega a entender las limitaciones de la ficción, el orgullo de Cervantes en tanto narrador crece en la segunda por haber inventado al Quijote y a Sancho. Al final de la novela, el narrador se enfrenta a la muerte, como don Quijote; sabe que parte de él morirá con el caballero, mientras otra sobrevivirá en Sancho.

De esta manera, don Quijote, Sancho y el narrador encarnan maneras de desafiar la muerte, de extender los propios límites internos y de desarrollar, como caracteres, poderes cognitivos y personalidades, más allá de las convenciones literarias de su época y más allá de sí mismos. En la lectura de Bloom, *Don Quijote de la Mancha* sienta una protesta de la imaginación humana, que quiere ser un poder sin límites, frente a la más cruel de las limitaciones naturales: la muerte. El yo del caballero, el yo del escudero, el yo del narrador y la novela misma son una afirmación de la capacidad humana de cambiar, de crecer, de ir más

Libro Lectores Quijote.indb 336 24/10/2005 17:26:28

lejos. Esta es, por supuesto, una interpretación eminentemente romántica de la novela, cosa de la que Bloom es perfectamente consciente, y que no es tan rara si se tiene en cuenta que él es uno de los críticos literarios expertos en el romanticismo inglés. Sus primeros tres libros (*Shelley's Mythmaking* de 1959, *The Visionary Company* de 1961 y *Blake's Apocalypse* de 1963) fueron estudios provocadores sobre Shelley, Blake y los otros poetas románticos ingleses. En ellos, Bloom desafiaba la noción de que el romanticismo se había caracterizado por el intento de reconciliación entre el hombre y la naturaleza. Proponía, en lugar de ello, la tesis de que el romanticismo es la rebelión de la imaginación visionaria contra la naturaleza. El poema romántico, de acuerdo con Bloom, proclama su rechazo al tiempo y a la caducidad de la materia, así como la novela de Cervantes es un argumento a favor de la imaginación sin límites, en contra de toda restricción impuesta por la vida, la sociedad o la naturaleza.

Bloom no es un experto en Cervantes, ni pretende serlo. Su interpretación está fuertemente marcada por su historia como lector en lengua inglesa y mediada por sus debates con buena parte de las tendencias académicas hoy en boga. Obedece a una preocupación muy bien fundada de que la literatura, en tanto ejercicio autónomo, se esté asfixiando entre las exigencias de un mercado preocupado, principalmente, por ofrecer un tipo de entretenimiento que se venda fácilmente y que, por lo tanto, no exija esfuerzo alguno por parte del lector; y de una academia obsesionada por poner las artes al servicio de un cambio social que no ha podido conseguirse por vías políticas. Es también por esa razón que sus últimos libros desde *El canon occidental* (cuya edición inglesa es de 1994) no son estudios detallados sobre uno o varios autores, como sus primeros libros de crítica, o una

propuesta teórica sobre la literatura moderna, como sus libros de la década del setenta: *La ansiedad de las influencias*, *Un mapa de la mala lectura*, *La Cábala y la crítica* y *Poesía y represión*. Por el contrario, los últimos libros de Bloom son intentos de establecer vastos panoramas sobre la totalidad de la literatura occidental, en los que el crítico busca atraer al lector medio a las obras que él considera más enriquecedoras o importantes. Por eso apenas puede dedicar unas cuantas páginas a cada uno de los libros que comenta, incluyendo el *Quijote*.

Al apelar a un público más amplio, Bloom también ha tenido que ceder un poco frente a las presiones del mercado, abandonando así las propuestas teóricas de carácter general sobre la literatura y los estudios de trescientas páginas sobre la obra de un escritor como Yeats y *El Apocalipsis de Blake*. Pero este giro en la obra de Bloom no implica que su idea de la "calidad literaria" sea la del éxito de ventas. Su noción de genio literario no es la del best seller y sus interpretaciones de las obras no son un simple intento de promocionar las obras. La lectura que hace Bloom de Cervantes no pretende ser políticamente correcta. Quizá no sea, tampoco, filológicamente correcta, ya que él prefiere llegar a sus conclusiones a través de comparaciones amplias, y no de un examen textual estricto. Pero su interpretación viene de boca de un lector que, durante décadas, se ha ocupado de la literatura. Sus argumentos están planteados con un entusiasmo y una generosidad inusitados en una época en la que los críticos literarios tratan de ser suspicaces en lugar de dejarse conmover por los libros. Por eso la lectura del *Quijote* que hace Bloom no es ni seca, ni estéril, ni sana, ni analítica.

Libro Lectores Quijote.indb 338 24/10/2005 17:26:28

Referencias

Bloom, Harold. *Shelley's Mythmaking*. New Haven, Yale University Press, 1959,

——.*Blake's Apocalypse; a Study in Poetic Argument*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1963.

——. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.

——. *The Anxiety of Influence; a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973. [*La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1977.]

——. *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury Press, 1975. [*La Cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1979.]

——. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company, 1996. [*El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama]

——. *Shakespeare: the Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998. [*Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Norma, 2001.]

——. *How to Read and Why*. New York: Scribner, 2000. [*Cómo leer y por qué*. Bogotá: Norma, 2000.]

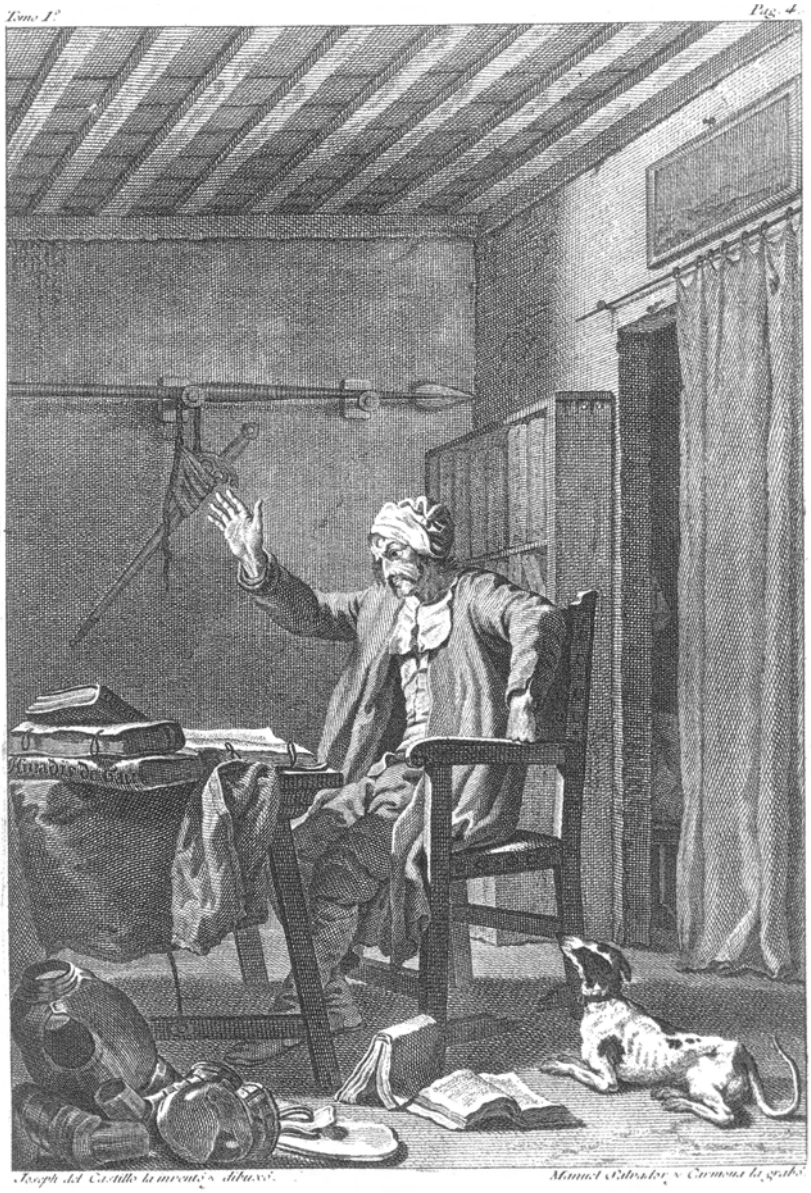
——. *El futuro de la imaginación*. Barcelona: Anagrama, 2002.

——. *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Minds*. New York: Warner Books, 2002.

——. *Where Shall Wisdom be Found?* New York: Penguin, 2004.

Guillory, John. *Cultural Capital, the Problem of Literary Canon Formation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

Libro Lectores Quijote.indb 340 24/10/2005 17:26:29



Libro Lectores Quijote.indb 341 24/10/2005 17:26:29

Manuel Salvador Carmona por dibujo de José del Castillo.
Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio. [I:1]
Talla dulce, 306 × 223 mm
The Hispanic Society of America, Nueva York.

Libro Lectores Quijote.indb 342 24/10/2005 17:26:29

Isabel Exner

La invención de la levedad – Milan Kundera prologuista y lector del *Quijote*

...y así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della. Solo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornamento de prólogo ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse.
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Prólogo (1605)

Libro Lectores Quijote.indb 343 24/10/2005 17:26:30

I. Prólogos

El prólogo a una novela, y sobre todo a un 'clásico' de la literatura mundial, es un tipo de texto inevitable y algo extraño.[1] Pues aunque estudiado con fervor por estudiantes y otros interesados en acumular saber, con la esperanza en su capacidad para suministrar con la mayor eficacia y concentración posibles el anhelado saber en torno al texto introducido, y así ahorrarse la larga lectura de aquel[2], lo cierto es que con el lector común de novelas pasa algo muy distinto. Este busca el deleite libre de valor informativo en la novela, muchas veces –y con todo el derecho–, oponiéndose al espíritu crítico de la racionalidad, de modo que hace caso omiso de cualquier prólogo. Una tendencia algo precipitada, eso sí, de la que se han aprovechado desde siempre los novelistas impertinentes para retener una parte del placer de la lectura de su novela a los lectores que tienden al atajo, escondiéndola en prólogos y comentarios sólo aparentemente ajenos al cuerpo de la novela. El conocimiento de esas estrategias, con las que la novela toma del pelo a sus impacientes lectores, lleva por otra parte, al curtido lector de novelas, a someterse a la lectura detenida de *prolegomena*, introducciones u otras digresiones que a primera vista parecen poco importantes o tediosos, para no perderse ninguna información decisiva y ningún placer. La novela misma es por eso también la culpable de la tan divulgada solución actual del lector: fijarse en los márgenes, en los paratextos, tendencia de la que se aprovechan los prolo-

1 Sobre los prólogos como paratexto, cfr. Gérard Genette, *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, 1987.

2 Como ningún otro, Jorge Luis Borges supo cultivar y potenciar esa calidad del texto 'secundario', anticipando la omisión del lector y exponiendo el comentario como único testimonio al resplandor de la no-obra que por su ausencia brilla más todavía. Cfr. por ejemplo Jorge Luis Borges, "Examen de la obra de Herbert Quain", *Ficciones* (1944), *Prosa Completa*. Vol. II. Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1980, p. 425-434.

guistas profesionales a través de una participación parasitaria en las estrategias de la novela, para hacer llegar sus líneas a quien está dispuesto a leer el clásico. Como al *Don Quijote de la Mancha* se le adelanta la fama de complicados y divertidos enredos intranovelescos en cuanto a su autoría, en la cual están metidos diferentes autores, traductores y un plagiario –¿quién no sabe hoy del ominoso Cide Hamete Benengeli, del manuscrito en árabe y del traductor infiel antes de leer la primera línea del *Quijote*?–[3], cada introducción a ese libro tiene las mayores oportunidades de recibir toda la atención preliminar del lector.

Resta decir, que casi siempre, con el pretexto de aumentar el aprecio y la comprensión de la novela que sigue, el autor de la introducción ve facilitada la posibilidad de ejercer considerable poder de intervenir en la predisposición del lector y de influir en las expectativas con que empieza su lectura. Don Quijote mismo es el ejemplo que advierte cómo la lectura apasionada e identificatoria le concede entrada al lector al mundo escrito: lector de novelas de caballería, Alonso Quijano se torna en el héroe de una novela de caballería, el *Quijote*. Mucho menos todavía son de subestimar las posibilidades de un prologuista para contagiar a un lector desconocido con la propia percepción de lectura y determinar en qué constelación de astros literarios aparecerá a sus ojos la novela introducida.

[3] Cervantes repetidamente vuelve a dramatizar e ironizar la escritura de prólogos e introducciones. Cfr. Elias L. Rivers, "Cervantes' Art of the Prologue", en: Josep M. Sola-Solé et allii (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario.* Barcelona, 1974, p. 167-171.

II. Inicio y final

También novelista, Milan Kundera empieza su "Introduction"[4] del *Quijote* con una disculpa velada por robarle a este la primera palabra en el libro cuya portada ostenta el título de *Don Quijot*e: hace una referencia a la última página de la novela ("On the last page of his *Don Quixote de la Mancha*, Cervantes declares...", v). Con esas palabras de apertura el prologuista se pone al final de la cola, nos hace seguir su reflexión acerca de la relatividad de los puntos de apertura y de clausura, y así le quita peso simbólico a su propia posición al inicio del libro. Desde una primera perspectiva, escribe Kundera, que sería la expresada en la última página del *Quijote*, éste se presenta como el punto de culminación de un género (el de los legendarios, heroicos libros de caballería), mientras desde otra perspectiva, reconocible como la de Kundera, un novelista hoy ("a novelist today", v), se percibe como un inicio, el punto de partida de un nuevo arte, el arte de la novela ("the starting-point of a new art, the art of the novel", v).

¿Cuál de las perspectivas acerca del *Quijote* se queda con la razón? –si es final o principio, lo que propone su autor o lo que el tiempo lo ha hecho parecer ante la mirada de Kundera–; esta decisión Kundera no la quiere tomar en su breve texto. La decisión de no decidirse constituye el ángulo y la aporía específica de la introducción al *Don Quixote* de Milan Kundera y de su respectiva clasificación del mismo en cuanto a contexto y perspectiva. El prólogo de Kundera destaca la imposibilidad de

[4] Milan Kundera, "Introduction", en: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote de la Mancha.* Translated by Charles Jarvis, with an Introduction by Milan Kundera. Oxford-New York, Oxford University Press (Oxford World's Classics), 1999, p. v-x. Todas las citas remiten a esa paginación.

decidir como la característica central de la novela de Cervantes: "Nada en ella es cierto; todo en ella es mistificación o ilusión; todo tiene una significación incierta y cambiante" (V). La incertidumbre de todas las cosas ("uncertainty of all things", VI) aparece en Kundera como la admirada calidad estética del *Quijote*, a cuyo régimen parece querer subordinar también su prólogo, cuando él mismo se resista a decidir. Por el corto-circuito con que conecta las primeras palabras de su introducción con las últimas de la novela, Kundera crea un movimiento circular y logra afectar su propia lectura por el remolino que elogia en el *Quijote* –el remolino de los desplazamientos, relatividades y movimientos flexibles–.

Contagiando su prólogo voluntariamente con la incertidumbre del libro que introduce ("no se debe tomar nada literalmente, en este libro inaprehensible", V), Kundera estatuye un ejemplo performativo de lo que la literatura, según su argumento, le debe al *Quijote*. Cuando subordina su propia escritura al objeto escogido, Kundera se declara inocente de la pretensión de tomar una postura de saber frente al *Quijote* y por tanto, niega implícitamente la posibilidad de localizarlo en cualquier posición fija, ya sea un contexto o una tradición, un programa estético o uno poetológico. No obstante, pertenece a la idiosincrasia e ironía específica de la escritura 'quijotesca' que el movimiento que efectúa se pueda subvertir a sí mismo y llegar a constituir su propia medida autorreflexiva. De esa manera, el entrar al juego de los referentes y de lo que no se puede tomar en serio que propone el *Quijote*, Kundera consigue hacerlo plausible como marco estético para todo el universo del arte de la novela.

Libro Lectores Quijote.indb 347 24/10/2005 17:26:30

III. De lo desconocido – Los ensayos de Kundera acerca de la novela

En abril del 2005 se publicó el último de los tres tomos de ensayos que Kundera ha dedicado hasta ahora a la historia y la reflexión teórica de la novela, en los que bosqueja las grandes líneas de sus principios estéticos. El paradigma esencial en que radica, según Kundera, el logro específico de la novela como género se ejemplifica en el *Quijote* con el hecho fundamental de la existencia del protagonista: su deseo de ser lo que no es ("the fundamental fact of the protagonist's whole existence is his will to be what he is not", v). La voluntad quijotesca de lo 'otro' representa para Kundera en los inicios de la subjetividad moderna un polo estético opuesto a la (ficción de) identidad cartesiana del individuo, comprometida con la conciencia autónoma. El *Quijote* marca el inicio del movimiento de ese contradiscurso que se constituyó en la literatura, simultáneamente con la racionalidad moderna. En analogía a un postulado de Michel Foucault, en el artículo "Le langage à l'infini"aparecido en *Tel Quel* en 1963, que ve el nacimiento de la literatura en la referencia del lenguaje hacia aquel límite al que se dirige y en contra del cual es constituida, Kundera le atribuye al género que emerge con el *Quijote* (y con *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais), hacer constar lo olvidado, lo marginado de la existencia (de lo desconocido, de lo no-visible, lo no-dicho). La única legitimación de la novela, escribe Kundera, está en descubrir un aspecto desconocido de la vida (13).

Carlos Rincón ha mostrado cómo Kundera conecta lo que denomina lo 'desconocido' con lo que la crítica de la racionalidad moderna y del progresismo de la Ilustración que se hace escuchar

en el discurso filosófico desde el siglo XIX[5] ha señalado como negligencia cardinal del positivismo y de las ciencias naturales. Lo 'desconocido' se asocia con la 'crise de la représentation', con el 'olvido de ser' de Heidegger y con la pérdida del 'mundo de la vida' en Husserl. Kundera dice:

> En 1935, tres años antes de su muerte, Edmund Husserl dictó en Viena y Praga sus famosas conferencias sobre la crisis en la humanidad europea. Con el adjetivo 'europeo' designaba esa identidad espiritual que se expande más allá de la Europa geográfica (por ejemplo en América) y que tuvo sus comienzos en la filosofía de los antiguos griegos. [...] Husserl consideró esa crisis tan profunda, que se preguntó si Europa se encontraba en situación de soportarla. Habría comenzado, según su opinión, con la época moderna, con Galileo y Descartes, y justo como consecuencia de la unilateralidad de las ciencias naturales europeas, que reducen el mundo a un simple objeto técnico-matemático de investigación y destierran de su círculo de visión el mundo concreto de la vida (Lebenswelt) (11).

Según Kundera, aquellos aspectos de la existencia que apenas desde finales del siglo XIX la filosofía deplora como perdidos, han sido reclamados por la novela desde hace cuatro siglos: "De hecho, todos los grandes temas existenciales, que Heidegger analiza en *Sein und Zeit*, siendo de la opinión que habrían sido descuidados por toda la anterior filosofía europea, fueron revelados, presentados e iluminados en un desarrollo de cuatro siglos de la novela" (12).

5 Cfr. Carlos Rincón, *Teorías y poéticas de la novela – Localizaciones latinoamericanas y globalización cultural*, Edición de Anabelle Contreras Castro y Beatriz Pantin, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, Berlin, 2004, p. 77-110.

La "incertidumbre de todas las cosas" que, según Kundera, Cervantes estableció como marco poetológico para la novela, es la metaforización de la exigencia aporética de seguridad subjetiva de los saberes, que desde los principios de la racionalidad europea testimonia y acompaña su crisis. El arte de la novela para Kundera es el arte de la pérdida de control, el arte de la mentira, de la estafa y de la falta de plausibilidad, el arte de la inconsistencia, de la relatividad y del chiste ontológico. En la novela se revela la arbitrariedad e inseguridad de los sistemas de referencia subjetivos y sociales que normalmente se valoran como realidad incuestionada. Con el descubrimiento de 'lo desconocido' se hace escuchar aquel 'otro' que cada sistema de significación o sentido tiene que reprimir como su condición de ser estructural. La novela, escribe Kundera en *Le Rideau*, investiga campos que todos los otros sistemas de interpretación y representación (filosóficos, religiosos, sociológicos, psicológicos etc.) normalmente descuidan. Por eso la novela se desprende de la filosofía incluso allí donde utiliza el registro de la reflexión intelectual, porque en vez de proponerse el encuentro de verdades introduce una mirada de dudas, ambigüedades y paradojas en las seguridades usuales. Cervantes abrió el camino a este arte porque rompió, según Kundera, la 'cortina' de los sistemas de referencia simbólica preconcebidos:

> […] como una mujer que se maquilla antes de partir para su primera cita, el mundo, cuando corre hacia nosotros en el momento de nuestro nacimiento, ya está maquillado, enmascarado, preinterpretado. […] es desgarrando la cortina de la preinterpretación que Cervantes ha puesto en camino este arte nuevo; su gesto destructor se refleja y prolonga en cada novela digna de su nombre (2005, 110 ss.).

El hecho de que normalmente se olvida el papel reivindicativo de Cervantes como antípoda de Descartes en cuanto toca al discurso de la modernidad, ("la grave omisión de los fenomenólogos, al haber reconocido en su juicio sobre la época moderna, solamente a Descartes y haber dejado de lado a Cervantes como su fundador" (Rincón, 79), pertenece según Kundera, al mismo orden de negligencia con que se resiste desde sus principios al discurso de la novela: a la incapacidad de enfrentarse a la relatividad de las cosas humanas (1986, 15). Si Kundera recomienda el *Quijote* para la lectura como una novela que no se puede sobrepasar, es porque ha infiltrado el lenguaje y la realidad con una desconocida resistencia.

IV. Sobre otro prologuista: Harold Bloom y la búsqueda del *Quijote*

El autor de otro prólogo en otra edición y traducción casi simultáneas del *Quijote*, Harold Bloom, presenta una lectura del texto cervantino[6] que se identifica en forma similarmente enfática con él como primera y mayor novela de la modernidad. Tanto como el *Quijote* de Kundera, el *Quijote* de Bloom ha distribuido un virus literario del que no se escapa ningún sucesor. Las consecuencias de la infección, no obstante, son diferentes. Pues allí en donde el *Quijote* de Kundera incentiva la (auto-)disolución de la representación moderna, el reino del *Quijote* de Bloom se acoge a lo constructivo. Ya en una introducción previa

[6] Harold Bloom, "Introduction: Don Quijote, Sancho Panza, and Miguel de Cervantes Saavedra", en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote.* Translation by Edith Grossmann, Introduction by Harold Bloom. New York, Harper Collins, 2003, p. xxi-xxxv. Las citas entre paréntesis de esa sección remiten a esa paginación.

a un volumen de artículos sobre Cervantes de la serie Modern Critical Views,[7] Bloom cuenta al autor del *Quijote* como uno de los "strongest masters of representation" (1987, 1), quienes no han cuestionado la realidad occidental sino que la han (re)vestido y estabilizado. Desde su lugar en el "Western Canon" Cervantes responde para Bloom, junto con algunos otros escogidos, por el orden simbólico de representación que domina y le da cohesión a la subjetividad occidental: "Cervantes es uno de esos pocos escritores occidentales que no alcanzan a ser superados: Yahve (autor principal de *Génesis*, *Éxodo*, *Números*), Homero, Dante, Chaucer y Montaigne, Shakespeare, Milton, Tolstoi, Proust. Estos son los maestros de la representación, quienes han imaginado una realidad que nos contiene" (1987, 1).

Bloom describe como un efecto esencial de ese "más alto orden de representación literaria" ("highest order of literary representation", 1987, 1) una dinámica del juego que destruye analogías tradicionales y crea frescas diferencias ("Algo vital en la retórica individual de los más sólidos maestros de la representación destruye las analogías tradicionales y crea diferencias más frescas.", 1987, 1). Las diferencias de Bloom, no obstante, no participan de la lógica subversiva del desplazamiento eterno de que habla la 'voluntad hacia lo desconocido' en Kundera. Apuntan, por el contrario, hacia la 'originalidad' como nueva forma de identidad que crearía un punto final y lugar de anclaje, que le posibilita a la modernidad occidental mantener las coordenadas básicas de la cultura occidental, incluso después de la pérdida de su autorización legitimadora divina a partir del Renacimiento. "¿Cuál es el verdadero objeto de la búsqueda

[7] Harold Bloom (ed.), *Modern Critical Views: Cervantes*. Edited and with an Introduction by Harold Bloom. New York-Philadelphia, Chelsea House, 1987.

de don Quijote?" (2003, XXI) pregunta Bloom, y encuentra que esa pregunta no tiene respuesta a menos que seamos nosotros mismos quijotescos (2003, XXXV). La originalidad del 'yo' es el nuevo poder ejemplificado para Bloom por don Quijote. Don Quijote sería un nuevo tipo de héroe que desea ser él mismo: "El heroismo de don Quijote no es constante en absoluto, don Quijote es perfectamente capaz de emprender la fuga, de abandonar al pobre Sancho a las palizas de todo un villorrio. Cervantes, héroe de Lepanto, quiere hacer de don Quijote un nuevo tipo de héroe, sin ironía ni indiferencia, sino aquél que quiere ser él mismo" (2003, XXVII).

Según Bloom, la nueva trascendencia occidental y secular (renacentista), la voluntad propia y caprichosa deviene autoridad. Desde Turgeniev la comparación Don Quijote - Hamlet se ha hecho un lugar común. Para Bloom tanto en *Hamlet* como en *Don Quijote*, el deseo propio reemplaza a Dios en su función de legislador. La búsqueda de la inmortalidad no cesa sin embargo con esto, sólo ya no tiene su meta en Dios sino que se ha encontrado una nueva: el deseo propio gloriosamente idiosincrásico ("Don Quijote […] continuamente sigue su propia voluntad caprichosa, la que es gloriosamente idiosincrásica." 2003: XXIII). Tanto Hamlet como don Quijote se empeñan para Bloom en una búsqueda metafísica, pero: "Hamlet no cree que la voluntad y su objeto pueden reunirse. […] Don Quijote niega esa idea desesperanzada. […] Cervantes nos concede alguna esperanza" (2003, XXXIV ss.). La obra literaria sería para eso herramienta y testigo: "Es el elemento trascendental en don Quijote lo que en últimas nos persuade de su grandeza […] Y de nuevo, es importante darse cuenta de que esta trascendencia es secular y literaria, no católica". (2003, XXVII). La búsqueda del Quijote de

Bloom –al contrario de la infinita y vana búsqueda del Quijote de Kundera– triunfa: "El caballero emprende la búsqueda de un nuevo yo […]: persigue un nombre que no muera, la inmortalidad literaria, y lo encuentra" (2003, XXVII). El Quijote de Bloom llega al final al puerto seguro de la "identidad", como carácter, porque muere ("se muere en la identidad de Quijano el Bueno", 2003: XXVI), y como texto, porque funda un paradigma inmortal y universal ("universal paradigm", 2003, xxvi) –la tradición literaria occidental–. En esa forma, el *Quijote* pertenece para Bloom a la permanente conciencia mítica e intemporal que considera propiedad común de la cultura occidental, la "que perdura para siempre" (2003, XXVII).

V. Genealogías quijotescas según Bloom y Kundera

El contraste de las perspectivas de Kundera y de Bloom sobre el *Quijote* se marca especialmente en las respectivas interpretaciones del deseo que aúpa la búsqueda del Caballero de la Triste Figura, y que las dos lecturas sitúan en el centro de su respectivo argumento. A un "nuevo tipo de héroe […] que quiere ser él mismo" (2003, XXVII) de Bloom, se enfrenta un Quijote cuya condición central de existencia es "su voluntad de ser lo que no es" (Kundera 1999, V). Voluntad de sí mismo frente a voluntad de lo otro: el mero cambio del signo tiene consecuencias decisivas para el respectivo orden o la tradición en que las dos perspectivas localizan el *Quijote*. El *Quijote* de Bloom con su deseo individual, convertido en fundador de una trascendencia secular, ejemplifica la autoridad y perseverancia de las representaciones de la cultura occidental. Su deseo

encuentra su objetivo en sí mismo y con ello un punto fijo del que se puede derivar la seguridad de un orden idéntico. Su herencia, por lo tanto, sería la de aquel supuesto canon clásico y obligatorio que ha formado la cultura occidental y sus sentidos, y asegura la identidad cultural. Kundera por otra parte reclama la herencia del *Quijote* para una genealogía literaria de lo marginal que opera críticamente desde los bordes de las estrategias de representación dominantes. El deseo de su caballero siempre difiere, siempre se aleja de sí mismo y nunca para. No puede, por lo tanto, responder de ninguna identidad y el movimiento inconstante e insaciable que se aprecia como su legado no funda ninguna tradición estable, sino cuando más una que siempre se diferencia de sí misma y subvierte su propio orden. A Bloom se le muestra la infinidad interna del *Quijote* en el hecho de que se pueden derivar de él las interpretaciones más diversas, y como paradigma universal lo compara a un espejo en el que se puede reconocer todo el mundo:

> Don Quijote, como los mejores personajes de Shakespeare, puede aguantar cualquier teoría que se le aplique (2003, XXVII). No hay interpretación crítica de la obra maestra de Cervantes que esté de acuerdo, o guarde semejanza con las impresiones de otro crítico. Don Quijote es un espejo, no frente a la naturaleza, sino frente al lector. ¿Cómo logra este caballero errante, humillado y burlado, ser, como de hecho lo es, un paradigma universal? (XXVI); Nos miramos en el reflejo de un espejo que nos hechiza (XXXII ss.).

El *Quijote* de Kundera es, en cambio, un espejo deformante, de juicio equivocado[8]:

> ¡Es un juego de espejos como no se había visto jamás! Un juego disparado más allá por un acontecimiento inesperado: antes de que Cervantes hubiera terminado la segunda parte, surge otro escritor […] que se le adelanta, y publica su propia continuación de las aventuras de don Quijote. Cuando Cervantes publica el segundo volumen de su novela en 1615, inserta un número considerable de alusiones vengativas e insultantes, deslizando de este modo un nuevo espejo en su novela. Después de todas sus aventuras desgraciadas, don Quijote y Sancho van de regreso a casa, cuando se topan en el camino con uno de los personajes del plagio, un tal don Álvaro; el hombre se sorprende cuando escucha sus nombres, porque él conoce de manera íntima un don Quijote y un Sancho diferentes. Esto sucede pocas páginas antes de llegar al final de la novela, se trata de una última prueba de la incertidumbre de todas las cosas; un desconcertante encuentro, cara a cara, entre los personajes y sus espectros, sus dobles, sus clones (1999, VI ss.).

La "investigación estética de la existencia" que emprende la novela, según Kundera, no lleva a aseguramientos de la realidad sino a su disolución, desplazamiento, diferencia. El realismo literario por lo tanto no es una poética que puede ser patrocinada por el *Quijote*. Una genealogía quijotesca, como la plantea Kundera, está marcada por el desprecio resuelto de verosimilitud

8 "El arte", escribe Kundera en *Le Rideau*, "no está ahí para registrar, como un gran espejo, todas las peripecias, las variaciones, las infinitas repeticiones de la historia. (…) Está allí para crear su propia historia."

y plausibilidad: "Esta ostensible despreocupación por la plausibilidad es la inmensa diferencia que aleja *Don Quixote* de la novela del siglo XIX –de un Balzac, un Dickens, o un Flaubert– para acercar el libro a un García Márquez, un Rushdie, un Fuentes, o un Grass" (VI). Desde su "poética del descubrimiento de esferas desconocidas de la existencia" el *Quijote* se le revela a Kundera como instigador/incentivador/inductor de un contradiscurso literario que siempre es cuestionador y cuestionable, incluso en sí mismo. Cervantes busca la destrucción de los libros de caballería y al mismo tiempo logra su última glorificación. Como texto fundador de la novela europea, el *Quijote* para Kundera realiza al mismo tiempo su primera deconstrucción y comienza su des-centramiento. Por lo tanto, a pesar de su peso canónico en el campo de la literatura, el *Quijote* cae en una genealogía de lo periférico, en una tradición de resistencia estética que se opone al carácter de obligación de la realidad. De esa manera Cervantes es el primer representante de todos aquellos autores que hoy en día movilizan estrategias estéticas que apuntan a cambios en los patrones de las cartografías globales de literatura y cultura.

Kundera divide la historia de la novela en dos tiempos. El primero, representado paradigmáticamente por el "gran maestro" Cervantes (1993, 262) y por Rabelais, está marcado por los principios estéticos de la digresión, el humor y la improbabilidad; mientras que el segundo se ha sometido desde el siglo XIX al principio del realismo y de la composición. Kundera se muestra claro partidario del "primer tiempo" y toma postura en contra de los principios románticos y realistas del llamado por él "segundo tiempo".

> Con Cervantes nos encontramos en un mundo mágico en donde el narrador inventa, exagera y se deja arras-

> trar por sus fantasías, sus exorbitancias […]. La gran obra de Cervantes está animada por el espíritu de lo no serio, un espíritu que no fue entendido más tarde por la estética de la novela en su segundo tiempo, dada su exigencia de verosimilitud. (1993, 62). El realismo socialista […] transformó en dogmas los principios del segunda tiempo […] ¿Por qué esa obstinación? ¿Es la herencia del siglo anterior, lo romántico en nosotros, que se subleva contra su negación consecuente, absoluta? […] ¿La exigencia de considerar que los ojos húmedos son mejores que los ojos secos, una mano sobre el corazón mejor que una en el bolsillo, la fe mejor que el escepticismo, el sentimiento mejor que la hilaridad? […] ¿Se le pondrá un día punto final a esa tonta inquisición sentimental, a ese terror del corazón? (1993, 66 ss.)

En las mayores obras contemporáneas Kundera ve una continuación "anacrónica" de la estética de la novela del primer tiempo, una rehabilitación de su estética que se opone a la reducción que había causado la estética de la novela del siglo XIX. En *Le Rideau* designa a García Márquez como reivindicador de la imaginación libre ("Como si la novela retornara siglos atrás hacia un narrador que nada describe, que no hace más que contar, pero que cuenta con una libertad de imaginación jamás antes vista"; 2005, 100), y en *Verratene Vermächtnisse* se lee:

> Los más grandes novelistas del período posterior a Proust, pienso en particular en Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, o de mi generación, en Fuentes, fueron extremadamente receptivos para la casi completamente

> olvidada estética de la novela anterior al siglo XIX: […] hicieron la composición mucho más libre; volvieron a conquistar el derecho a la digresión; insuflaron a la novela el espíritu de lo no serio y del juego; renunciaron a los dogmas del realismo psicológico […]; y sobre todo, se han opuesto a la obligación de fingirle al lector la ilusión de lo real: una obligación que dominó incuestionablemente toda la segunda fase de la novela (1993, 75).

Con miras a la constelación actual de la literatura mundial, Rincón ha destacado el papel de escritores latinoamericanos como Fuentes, García Márquez, Roberto Bolaño o Jorge Volpi para el desarrollo de concepciones narrativas poscoloniales, que han movilizado el campo global de la literatura desde la segunda mitad del siglo XX. A la vez la literatura latinoamericana se había constituido en el centro periférico de la posmodernidad y, con sus problematizaciones de experiencias culturales y de modelos orientadores había fomentado una conciencia crítica global que se articula en el actual *remapping* de la novela, escribe Rincón.[9] Análogamente, Carlos Fuentes constata movimientos en el territorio –la geografía– de una nueva literatura mundial. En su libro *En esto creo,* publicado en 2002, escribe:

> ¿Qué puede decir la novela que no pueda decirse de ninguna otra manera? Esta es la pregunta radical de Hermann Broch. La contesta, concretamente, una constela-

[9] Cfr. Rincón, *cit*., p. 51-69 y 77-85. Ver también: Wlad Godzich: "Emergant Literature and the Field of Comparative Literature", en: Godzich, *The Culture of Literacy*, Cambridge, 1994.

> ción de novelistas tan extensa y tan diversa que le da un nuevo, más amplio y aún más literal sentido al sueño de una Weltliteratur imaginada por Goethe: una literatura mundial. [...] Al iniciarse el siglo XXI podemos hablar de una novela universal que abarca desde Günther Grass, Juan Goytisolo y José Saramago en Europa hasta Susan Sontag, William Styron y Philip Roth en Norteamérica hasta Gabriel García Márquez, Nélida Piñón y Mario Vargas Llosa en Latinoamérica, a Kenzaburo Oe en Japón, a Anita Desai en India, a Naguib Mahfuz y Tahar Ben-Jelum en el norte de África, a Nadine Gordimer, J.M. Coetzee y Athol Fugard en Sudáfrica. Tan sólo Nigeria, desde el "corazón de tinieblas" de las ciegas concepciones eurocentristas, tiene hoy tres grandes narradores: Wole Soyinka, Chinua Achebe y Ben Okri (197).

Desde la perspectiva de Kundera, una constelación tal se tiene que percibir como realización del proyecto de desplazamientos de un deseo quijotesco. *Moving the Center*, *Writing Back*, *De-scribing Empire* –las dinámicas literarias que entre tanto dominan también la discusión teórica–, aparecen como estrategias quijotescas así como fueron reformulados –desde otro lugar geográfico– por ejemplo por Edouard Glissant en su *Poétique de la Relation*: "La verdad (de la Relation) siempre es aproximativa. […] La circulación y la acción de la poesía no conjeturan ya un pueblo dado, sino el devenir del planeta Tierra. […] Todas las expresiones de las humanidades se abren a la complejidad fluctuante del mundo" (40).

VI. La levedad del ser y el peso del texto, o del amor y la lectura

C'est le monde des mots qui crée
le monde des choses.
Jacques Lacan[10]

Con el *mapping* que traza, ¿en dónde se sitúa Kundera mismo como novelista? ¿Es posible derivar procedimientos literarios concretos de lo que admira en el *Quijote* ("the uncertainty of all things")? Al gran peso de la inmortalidad (que pesa sobre el *Quijote* de Bloom, texto fundador responsable para la "realidad que nos contiene" - "reality that contains us", 1987, 1), Kundera contrapone en *La insoportable levedad del ser*, las circunstancias atenuantes de lo pasajero, efímero y transitorio. En el mundo de la eterna repetición, dice, a cada gesto le presiona el peso de una insoportable responsabilidad: "Digamos entonces que el pensamiento del eterno retorno designa una perspectiva desde la cual las cosas nos resultan distintas a como las conocemos: aparecen sin la circunstancia atenuante de su carácter efímero. […] En el mundo del eterno retorno pesa sobre cada gesto la gravedad de una insoportable responsabilidad" (8).

Tomás, el promiscuo protagonista de la novela más famosa de Kundera, ha hecho de la levedad su principio de vida. En una parte del texto se compara a sí mismo con don Quijote: "Se imaginaba cómo a la manera de don Quijote le inculcaría más tarde a su hijo sus propias opiniones, que en todos los aspectos contradirían las de la madre" (14 ss.), y su manera de amar alrededor de la cual gira la novela no es, mirándolo bien, ajena a la

10 Jacques Lacan, *Écrits.* Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 276.

del Caballero de la Triste Figura. Don Quijote es el primero que desmitifica el código del amor romántico *avant la lettre,* pues ama a Dulcinea por resolución, no por destino:

> El amor de don Quijote por Dulcinea es una gran broma. Está enamorado de una mujer que sólo ha visto de manera fugaz, o quizá no la ha visto nunca. Está enamorado, pero como él mismo afirma, 'solo porque los caballeros deben enamorarse'. […] En Cervantes no se trata solo de los enamorados sino del amor, es el amor lo que se pone en cuestión. Pues, ¿qué es el amor cuando 'se ama una mujer sin haberla conocido? ¿Es simplemente, voluntad de amar? O más bien, sólo una imitación. De golpe, gracias a esa broma hiperbólica que es la pasión de don Quijote por Dulcinea, las exiguas certezas se rompen. (VIII).

Así escribe Kundera en su prólogo al *Quijote.* En *La insoportable levedad del ser* Tomás reflexiona acerca del amor en términos de juego, de lo inadecuado y lo compara a la histeria:

> Ahora está ante la ventana y reflexiona sobre ese instante. […] ¿Pero era amor? El sentimiento de querer morir a su lado, era muy palmariamente desproporcionado: ¡la había visto entonces justo apenas por segunda vez en su vida! ¿No era más bien la histeria de un hombre que en el fondo de su corazón era consciente de su incapacidad de amar y que comenzaba a engañarse a sí mismo con el amor? (11).

Obviamente, Tomás sigue al ejemplo de don Quijote cuando su amor se presenta como sentimiento preconcebido. Con

Jaques Lacan, estaría aquí sobre la pista de la íntima relación entre amor y lenguaje:

> [...] entendamos la célebre máxima en que La Rouchefoucault nos dice que "hay gente que jamás se habría enamorado, si no hubiera oído jamás hablar de amor", no en el sentido romántico de una 'realización' completamente imaginaria del amor, lo cual sería una objeción amarga, sino como un reconocimiento auténtico de lo que el amor debe al símbolo y de lo que el habla conlleva de amor.[11]

"Con las metáforas no se juega", advierte el narrador en la novela de Kundera, "el amor puede nacer de una sola metáfora" (14). El amor de don Quijote por Dulcinea es para Kundera un chiste hiperbólico ("a hyperbolic joke", 1999, VIII) que causa la risa liberadora que revela la ambigüedad del mundo. No obstante, el amor de Tomás y Teresa en *La insoportable levedad del ser* no es cómico. La levedad, cuya invención Kundera elogia en Cervantes, en su novela resulta insoportable. "El peso más grande nos empuja hacia abajo, nos aplasta, nos empuja hacia el piso" (9), se lee en este libro en un primer momento. Pero prosigue: "El mayor peso al mismo tiempo es una imagen de la vida más completa e intensa. Mientras más pesada, más cerca está nuestra vida de la tierra, más real y más verdadera es" (9).

VII. Lo inesperado

Cuando Kundera en su lectura del *Quijote* le atribuye a su propia escritura el "deseo implícito de don Quijote" –haciendo

[11] Jacques Lacan, *Ecrits*. *cit*., p. 264.

la declaración más hermosa que un escritor puede hacer a otro–, al mismo tiempo anuncia con inmenso respeto su propia derrota ante lo quijotesco que tanto le admira. A través del privilegio concedido a la inconstancia, a la volubilidad y a la flexibilidad del signo que Kundera aprecia en el *Quijote*, inesperadamente la flexibilidad misma se convierte para su lectura, en el polo hacia el cual se dirige su escritura. El *Quijote* puede ser para su admirador y sucesor el ancla de la que él mismo carece. Con el final de su introducción, Kundera pone en escena la aporía del texto que declara, como su ideal, el constante escapar de su ejemplo.

Haciendo hincapié en el nacimiento del respeto por el autor y de la 'rabia orgullosa del creador', Kundera finalmente llama la atención sobre la seguridad con que don Quijote supo "cómo actuar" ("how to act", x) y Cervantes supo "cómo escribir" ("how to write", x). De repente, el libro inconcebible se muestra como punto de orientación y de fuga para el escritor posterior. Kundera se rinde ante el *Quijote* y de esa manera lo puede comprender: "Don Quijote es conquistado. Una conquista sin grandeza en absoluto. Pues, de repente, todo está claro: la vida humana como tal es una derrota. La única cosa que nos queda frente a esa derrota ineluctable que se llama vida es intentar comprenderla. Es esa la razón de ser del arte de la novela" (x). Aquel encanto y la gracia de lo inesperado que Kundera tanto elogia en el *Quijote*, tornan en ese momento, inesperadamente, a sus propias líneas.

Referencias

Bloom, Harold. (ed.), *Modern Critical Views: Cervante*s. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York-Philadelphia: Chelsea House, 1987.

——— . "Introduction: Don Quijote, Sancho Panza, and Miguel de Cervantes Saavedra", en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote*. Translation by Edith Grossmann, Introduction by Harold Bloom. New York: Harper Collins, p. xxi-xxxv.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*, en: *Prosa Completa*. Vol.II. Barcelona: Editorial Bruguera S. A., 1980.

Fuentes, Carlos. *En esto creo*. México-Madrid: Seix Barral, 2002.

Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

Godzich, Wlad. *The Culture of Literacy*. Cambridge: 1994.

Kundera, Milan. *Die unerträgliche Leichtigkeit des Sein*s. München-Wien: Carl Hanser, 1984.

———. *Die Kunst des Roman*s. München-Wien: Carl Hanser, 1986.

———. *Verratene Vermächtnisse*. München: Carl Hanser, 1993.

———. "Introduction", en: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote de la Mancha*. Translated by Charles Jarvis, with an Introduction by Milan Kundera. Oxford-New York, Oxford University Press (Oxford World's Classics), 1999, p. v-x.

———. *Le Rideau*. Paris: Gallimard, 2005.

Lacan , Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Rincón, Carlos. *Teorías y poéticas de la novela – Localizaciones latinoamericanas y globalización cultural*. Edición de Anabelle Contreras Castro y Beatriz Pantin, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004.

Rivers, Elias L. "Cervantes Art of the Prologue", en: Josep M. Sola-Solé et allii (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona: 1974, p. 167-171.

Scarpetta, Guy. "Pouvoirs du roman", *Le Monde diplomatique*, Paris, Abril 2005, p. 24.

Libro Lectores Quijote.indb 368 24/10/2005 17:26:33

Libro Lectores Quijote.indb 369 24/10/2005 17:26:34

Francisco de Goya y Lucientes.
Don Quijote en su oficina. [I:1]

Libro Lectores Quijote.indb 370 24/10/2005 17:26:34

Lectores y lecturas del *Quijote*

A Leonor

Libro Lectores Quijote.indb 371 24/10/2005 17:26:34

A. - En este libro se han presentado las lecturas del *Quijote* más relevantes al llegar al Cuarto Centenario. Pero, volviendo sobre algunos lectores que se han discutido aquí, creo que Jorge Luis Borges cae en una equivocación muy sintomática en su ensayo "Magias parciales del Quijote". Borges se refiere al placer de Cervantes, cuando confunde "el mundo del lector y el mundo del libro", y así resulta un "confundido lector". Afirma que en la Segunda parte de la novela don Quijote y Sancho son "lectores del Quijote"; el texto del *Quijote* dice otra cosa. Desde la mañana en que "por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alboroza de ver con cuanta facilidad había dado principio a su buen deseo", Alonso Quijano convertido en don Quijote jamás vuelve a leer ningún libro completo. Sancho, por su parte, es analfabeto.

B. - Como lo era Aldonza Lorenzo y la generalidad de los labradores, pero también, muchísimos hidalgos, nobles y reyes. Usted decía que la equivocación de Borges le parece sintomática, ¿de qué?

A. - De la facilidad con que se confunde hasta hoy lo impreso en el texto con lo que se recuerda haber leído en él y lo que se cree saber acerca del *Quijote*. Hay, para mencionar un ejemplo, una constante muy curiosa en la historia de las ilustraciones del *Quijote*. Comienza con Jérôme David en el siglo XVII. Es el primer gran ilustrador de la novela, y el primero que representa a "don Quijote leyendo en su estudio", como si don Quijote, caballero andante, fuera Alonso Quijano lector de libros de caballería. Otro maravilloso ilustrador, Adolph Schrödter, tiene inclusive el cuidado de representar a don Quijote junto a los grandes infolios de los libros de caballería. Su

formato era muy distinto del reducido que tenían las novelas pastoriles o las de pícaros.

B. - No estoy seguro de que se trate de una confusión. Tal vez lo que ocurre es que a través de un proceso particular el tema de don Quijote lector se ha transformado en un glorioso lugar común artístico. Nada más honroso, entonces, para cualquier artista, que volver a él. Así honra a sus antecesores y los emula. Se observa esta práctica artística hasta los maestros modernos. Por ejemplo, un artista plástico, Auguste Rodin, retorna con su "Pensador" a las imágenes renacentistas de la melancolía y a la vez evoca la estatuaria del periodo clásico griego. Su problema como artista era emular y evocar esos modelos, y no propiamente cuál podría ser la actitud física de un Friedrich Nietzsche o un Henri Bergson, mientras reflexionaban escribiendo a máquina sus textos filosóficos.

A. - Precisemos. Don Quijote no leyó el *Quijote*, ni tampoco el *Quijote* de Fernández de Avellaneda (apenas le ha dado un vistazo). En cuanto a Sancho, es claro que no sabe leer. El caballero y su escudero se enteran por informaciones de terceros, y no por la lectura, de la existencia de esos libros. Quizá Borges no es en últimas, un "confundido lector", sino una víctima de la diseminación.

B. - Kafka, de todos modos, no lo es. En una de sus intrigantes parábolas, Sancho no solo sabe leer y escribir, sino que es el autor del *Quijote*. Parece que Kafka estaba concentrado en el problemático vínculo del escritor y el poder de la imaginación.

A. - Volviendo a "don Quijote lector" como tema que obsesiona a los ilustradores. Mirando sus trabajos, a veces he sospechado que algunos quisieron captar ese momento en que, no en el sueño sino durante la lectura, Alonso Quijano se convierte en don Quijote.

B. - ¿No será esa una sobreinterpretación a partir de la experiencia que tenemos como espectadores de cine y de televisión? Desde el siglo XVI hasta entrado el siglo XX, la tarea del ilustrador y las funciones de la ilustración de libros eran relativamente claras. Se trata de pensar la cuestión del género "ilustración" en su relación con los textos. Es por eso más bien una cuestión de técnicas, destinatarios y funciones. Solo Goya como grabador, es decir, con un arte con posibilidades nuevas, vuelve al viejo tema de don Quijote lector para mostrárnoslo con las criaturas de la imaginación revoloteando por encima de su cabeza. Doré, como ilustrador, solo tiene que sentarlo en su estudio de lector, rodeado con las imaginaciones de los libros de caballería.

A. - Tiene razón. Sin embargo, el contraste entre Doré y un artista de vanguardia como Dalí, no puede ser mayor. Su Quijote lee solitario a la luz de un candelero.

B. - Dalí parece reiterar un estereotipo relativamente reciente. La figura y los rasgos fisonómicos de don Quijote que hoy aceptamos son producto de la industria editorial franco-alemana del siglo XIX. Entre Doré y la edición parisina de 1884 con dibujos de Jules Worms que coinciden con la divulgación de las extraordinarias ilustraciones de Schrödter para la edición de Leipzig de 1843, esa industria entonces en plena expansión, fijó la figura y los rasgos de los personajes de Cervantes.

A. - Ese mismo estereotipo lo encontramos en Occidente en todo el siglo XX. Es el que asume el cine y el de las ilustraciones de las ediciones infantiles. En cambio, las ilustraciones japonesas y chinas son muy distintas.

B- Las ilustraciones de "don Quijote lector", como podemos ver en este libro, son una reiteración constante a lo largo de más de trescientos años. Pero hay en la segunda parte de la novela

un incidente que apenas se representa excepcionalmente. En el capítulo LXII de la segunda parte se lee: "y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*; de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto imprenta alguna, y deseaba saber como fuese".

A. - Hay que pensar que el primer artículo valioso sobre el *Quijote* y Gutenberg apareció hace apenas quince años. La cuestión decisiva del libro como media, de la materialidad de la comunicación, en el caso del libro impreso, fue ignorada hasta ayer.

B. - También apenas en los años de 1960, comienza el interés por el papel y el poder inusitado de la lectura en el *Quijote*.

A. - La historia de las ilustraciones del *Quijote* en su calidad de interpretaciones, me hace recordar que hacia el final del capítulo dedicado a "La Dulcinea encantada", escrito especialmente para la primera traducción que se hizo en 1950 de *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Erich Auerbach proponía estas consideraciones: "Varios siglos, y sobre todo desde el romanticismo, llevan las gentes atribuyéndole a Cervantes, leyendo en él, entre líneas, mucho que el autor del *Quijote* ni siquiera sospechaba al escribir su obra. Estas interpretaciones y versiones superpuestas de un texto consagrado dan, a veces buenos frutos. Un libro como el *Quijote* está llamado, por fuerza, a desembarazarse de las intenciones de su creador, para vivir una vida propia; presenta una nueva faz a cada época que se complace con él."

B. - Creo que los marcos modernos o posmodernos dentro de los que se han complacido y nos complacemos con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, están bien marcados con esas cuatro referencias. De Dostoiyevski, quien lo llamó "el

libro más triste de todos", a la metaficción, con lectores como Barth y Kundera, y de Lukács a Foucault hasta hoy. ¿Por qué no hablamos un poco de la significación del libro de Lukács sobre la teoría de la novela?

A. - Pienso que sería una carga muy pesada para los hombros de cualquier mortal comenzar por semejante tarea: asumir la importancia que tuvo ese libro para teóricos de la modernidad como Max Weber y Walter Benjamin, para pensadores como Theodor W. Adorno y Ernst Bloch y, no digamos para los novelistas comenzando por Thomas Mann.

B. - Como usted sabe, los enanos no sólo se reconocen entre sí, como escribía Augusto Monterroso. Los enanos también se pueden subir sobre los hombros de los gigantes y otear el horizonte.

A. - Comencemos más bien por Foucault. Si uno de los puntos de referencia ineludibles en la consideración de *Don Quijote* es hoy la propuesta de lectura de Foucault en *Les mots et les choses* (1966), voy a hacer entonces de abogado del diablo. Cierto que el libro de Foucault es un clásico del siglo xx. Cierto que con él se celebraron las exequias del existencialismo y comenzaron a doblar las campanas por Marx & Co. Cierto que es además una muestra de interdisciplinaridad y los análisis que incluye de *Las meninas* y *Don Quijote* marcaron nuevas pautas. Pero ¿qué se proponía realmente Foucault en ese libro? ¿Es realmente importante el papel que le da a *Don Quijote*?

B. - Foucault establece un nuevo objeto, los campos del saber del Renacimiento, la edad clásica y la época moderna, para proceder a practicar una arqueología de cada uno de ellos. Los considera como heterogéneos entre sí, discontinuos, separados por rompimientos, por cortes. Así enfocados, analiza cuáles fue-

ron las condiciones de posibilidad que los entretejieron, en cada uno de los tres casos, como conjuntos específicos. Un sistema infinito de semejanzas e interpretaciones establece en el Renacimiento la relación entre las palabras y las cosas, mientras que en la Edad clásica los saberes son estructurados, según Foucault, dentro de cuadros ordenadores de identidades y diferencias. En su libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se sitúa en un punto muy preciso: marca el ingreso a la época clásica.

A. - Ahora si hago en serio de *avocato diaboli*. Foucault sitúa al *Quijote* en los comienzos de esa inmensa reorganización de la cultura que se llama en Francia "l'âge classique". Pero, ¿no es su "edad clásica" excesivamente francesa? Lo que ocurre en España en la época en que se publica *Don Quijote*, es algo muy distinto. Cervantes y sus contemporáneos asisten a la quiebra del poderío feudal y católico de la España imperial de Felipe II y participan en la aguda crisis de conciencia que formó parte de ella. Todo esto sucede entre 1598 y 1620. Las fechas de publicación de la primera y la segunda parte del *Quijote* son 1605 y 1615. Es hasta hoy motivo de asombro que los contemporáneos españoles que aseguraron su éxito de ventas, no parezcan entender mayor cosa de la novela de Cervantes. Creían que don Quijote y Sancho eran un par de tontos y nada más. Sucede que, como dice Pierre Vilar, "el imperialismo católico español es la etapa superior del feudalismo". La paradoja suprema de la sociedad española de entonces, que él llama sociedad "condenada", parece ser que en su cuna misma, en Castilla, el feudalismo entró hacia 1600 en agonía y no había absolutamente nada para reemplazarle.

A. - Los estudios de Vilar sobre *El tiempo del Quijote*, y los fundamentos históricos del irrealismo español de entonces poseen el mérito de mostrar que ese gran texto tiene una fecha y una geograficidad propias.

A. - José Antonio Maravall precisó, además, lo que ocurre entonces con las fuerzas económicas, sociales y culturales, el cambio en la estructura de la nobleza. Es por eso que se congela en España la mentalidad arcaica contra la que Cervantes arremete cuando el Imperio cristiano se desploma. Maravall acertó a atender la observación de Karl Vossler cuando éste señalaba que: "Las extravagancias causadas por la literatura utópica en la actitud política, militar y económica de España merece un estudio especial".

B. - Foucault estaba en otra cosa. Foucault se propuso escapar a dos actitudes extremas, la interpretación y la formalización, y a dos anacronismos disciplinarios, la historia del pensamiento y la historia de las ideas. Y para eso va a considerar al *Quijote* desde la perspectiva de una arqueología de los signos.

A. - Bueno. Pero esa perspectiva se estaba dibujando por todas partes a mediados de los años 1960. El fragmento de *Cien años de soledad* sobre la peste del insomnio, y los procedimientos a que se recurre en Macondo para contrarrestar la separación entre las palabras y las cosas, es un texto clásico al respecto. A don Quijote entrando en Barcelona con un aviso pegado a la espalda en donde se asegura que él es el verdadero don Quijote y los Buendía, pegando papelitos a los objetos en donde están escritos sus nombres, los une tal vez una gran carcajada sobre el poder de los signos.

B. - Lo que *Don Quijote* postula, según Foucault, el orden que quiere reinstaurar o ayudar a imponer realizando los ideales de justicia y equidad que habían sido estandarte de la caballería medieval – se refiere a: "agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer" -, es el de una relación motivada, y a

la vez natural, entre las cosas (lo que se designa) y las palabras (aquello con lo que se las designa). Esa antigua correspondencia, sin embargo, ha sido recubierta, se encuentra disturbada, parece arbitraria. Don Quijote busca instaurar de nuevo, de manera programática, la lengua unívoca que encuentra en los relatos, que él lee como históricos, de los libros de caballerías. Es eso lo que escribe Foucault: "*Don Quijote* dibuja el negativo del mundo del Renacimiento; la escritura ha cesado de ser la prosa del mundo: las semejanzas y los signos han desanudado su viejo acuerdo; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica; ellas no son más que lo que son; las palabras se disponen errantes a la aventura, sin contenido, sin semejanza para llenarlas; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo."

A. - El análisis es muy sugestivo, pero pienso que el problema de *Don Quijote* va más allá de la arbitrariedad del signo. Me parece que a él apunta María Zambrano en sus reflexiones sobre ser y parecer en *Don Quijote*. Pero no me parece que las cosas sean como sostiene Maravall cuando dice que el ingenioso hidalgo "coloca su existencia y con ella la de las cosas que le rodean, sobre una grandiosa colosal arbitrariedad."

B. - En su ensayo *On the Significance of don Quijote*, Leo Spitzer define hacia 1950 a la novela como "hybrid genre" (género híbrido) y cree que "baciyelmo", como palabra compuesta, refleja en sí misma "the hybrid shapes of reality". 'Shapes' se puede traducir por formas, pero también como estados: las formas o estados híbridos de la realidad.

A. - Y en *The Example of Cervantes*, Harry Levin considera que el artilugio del encantamiento que don Quijote suele invocar como explicación es una demostración de cómo se va arman-

do ese misterioso sentido por el cual las cosas y las palabras truecan sus sentidos para imitar (o desear) la vida ensoñada de las novelas.

B. - Es verdad, pero si nos atenemos a lo que dice Foucault, el asunto está situado a otro nivel. Hacia 1600 ha cesado la vigencia del campo del saber basado en la semejanza inherente entre las palabras y las cosas. Eso es claro. Lo que encuentro notable en el texto de Foucault es el modo en que acierta a articular el descubrimiento en *Don Quijote* de la relación contingente entre las palabras que designan y las cosas que son designadas, con el nuevo poder de la ficción que afirma la novela. Con *Don Quijote*, por fin, se impone de manera definitiva algo de lo que antes no se disponía: la ficción.

A. - *Don Quijote* como ficción, con toda la multiplicidad, variedad y diferencias de sus estrategias discursivas y recursos formales, enseña cómo procede la novela como género moderno en su complejísima representación del mundo moderno, para darle prevalencia a un imaginario referencial. Con eso asegura su presencia y resulta traducible por encima de los límites de lenguas y culturas.

B. - Me parece que hay que destacar que sea hoy el carácter metaficcional del *Quijote* lo que interesa más a los analistas. Se han multiplicado los trabajos sobre esa voz que parece organizar a las demás, que se deja percibir al final del capítulo VIII y al comienzo del capítulo IX, y que tal vez sea la misma que se escucha al final del capítulo LII, en la primera parte. Y hasta sobre la pluma con que fue escrito el *Quijote*, que toma la palabra para reivindicar su autoría tras la muerte de Alonso Quijano el Bueno, y que es aquella, la misma que Cide Hamete ha colgado: "Para mí sola, nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno".

A. - Con lo cual, como lectores de hoy, nos encontramos metidos en los mecanismos y estrategias para contravenir los límites entre los niveles narrativos de los que se hace permanente alarde en el *Quijote*. No sólo con la interrupción del hilo discursivo intervenido por diversas voces narrativas que a su vez se encuentran intervenidas, toma valor particular el proceso de lectura. Tenemos que ver, sobre todo, con la superposición y el entretejido de la tupida red de voces del historiador Benengeli, el copista, el traductor poco confiable, y otras que juegan a no dejarse fijar. Las voces narrativas se multiplican, se superponen y entrecruzan en pasajes como éste: "Dicen, que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él lo había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada […] Y luego prosigue la historia diciendo".

A. - Hacia 1950, cuando Auerbach discurría sobre "la mezcla de lo fantástico y lo cotidiano, las inacabables mudanzas" en el *Quijote* y Leo Spitzer dictaba su conferencia, se había ido formando una especie de *Club* de amigos de Cide Hamete Benengeli.

A. - Sin embargo, la pasión de los miembros de ese *Club* por la autorreflexividad, y la multiplicación de las instancias narrativas, se orientó del lado de los problemas de un orden precario, conquistado por un "yo barroco". Estos problemas fueron vinculados con el perspectivismo novelístico moderno de Joseph Conrad, Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce y André Gide; o también con la independencia de las criaturas literarias de la mano de su creador, como se ve *Sei personaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello. El camino que había comenzado a andar Vossler en su ensayo *Lektüre im 'don Quijote'* era distinto.

B. - Aunque tampoco ese camino lleva directamente a planteamientos más actuales sobre la lectura, como los de Carlos Fuentes para quien "don Quijote viene de la lectura y a ella va", es "cifra de la lectura". Los miembros del *Club* estaban enamorados de la autorreferencialidad moderna. Me parece, que frente a las preocupaciones por "el pensamiento" de Cervantes, con sanbenitos como el de su carácter de converso y el "disimulo" hipócrita de su pretendida heterodoxia, ya tenían con eso bastante.

A. - Creo que también puede decirse que la encrucijada de las propuestas de lectura la marca *Pierre Menard, autor del Quijote*.

A. - Con treinta años de estudios sobre el *Pierre Menard*, sabemos cuál es el matiz que Borges acertó a poner sobre el tapete cuando se describe en *Pierre Menard, autor del Quijote* el propósito de éste: "No quería componer otro *Quijote* – lo cual es fácil – sino "el *Quijote*". Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes". Según leemos antes, acerca de "la subterránea, la interminablemente heroica, la impar" obra inconclusa de Menard: "Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós." En el capítulo IX tiene lugar, como sabemos, el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete Benengeli. Ese es, obviamente, el primer capítulo que escribe Menard, después de muchos borradores.

B. - La paradoja de Menard consiste en que, como en el caso de cada uno de nosotros en calidad de lectores actuales de *Don Quijote*, la materialidad textual de su ficción hipotéticamente

puede corresponder letra a letra con la del libro que fue impreso en Madrid en 1605 por Juan de la Cuesta, y leído entonces. Pero la forma como toca la imaginación, la emoción, el sentido con que cada uno de los lectores actuales dota a esa materialidad que, en principio permanece idéntica a la de 1605, lo mismo que el dado por Menard a los fragmentos que habría conseguido escribir y el modo como lo determina su percepción de los seres, las cosas, el mundo, tienen que diferir ineluctablemente de la supuesta lectura original del *Quijote* cervantino.

A. - Hay que preguntarse entonces si el análisis literario ha de partir de esta verdad de Menard: no existe una verdad en los textos literarios. Sin embargo, como el transcurrir del tiempo altera la captación de los textos, los puede iluminar al mismo tiempo, permitiéndonos leer el *Quijote* de Cervantes a la luz del de Menard, el texto de Cervantes como el de un lector de Borges.

B. - Esa propuesta ya la realizó Michael Word en *Invisible Works: Cervantes Reads Borges and Nabokov*. Sin embargo, pienso que resulta más interesante reparar en que alguien como Nabokov haya podido dictar cursos sobre *Don Quijote* sin darse cuenta, al parecer, de la ironía estructural y verbal que rige el libro.

B. - Se ha dicho que el estilo es una forma de sentir y pensar un universo narrativo. La ironía es una estrategia discursiva que pide un grado siquiera mínimo de connivencia por parte del lector. Sólo de esa manera la emoción que el escritor ha puesto en la codificación irónica de su texto, puede tocarlo al leer ese texto. Desde Rabelais y Cervantes hasta García Márquez o Rushdie. En América Latina se ha escrito algún libro sobre Flaubert en donde el crítico no nota jamás el *ethos* irónico de *Madame Bovary*.

Libro Lectores Quijote.indb 383 24/10/2005 17:26:36

B. - Lo cual no redunda en desmedro de la ironía, sino que no habla muy bien de lectores como esos.

A. - La paradoja del *Quijote* consiste en que nos sitúa irónicamente en una tensión entre los campos narrativos de los diversos personajes ficticios. Esto es lo que Umberto Eco llama mundos posibles de los caracteres ficticios en el mundo posible de la ficción. Y, por otro lado, esos campos narrativos y el mundo ficticio "real", construido en juego con la poética de la verosimilitud.

A. - Yo creo que el interés de Auerbach como crítico no se dirigía hacia las figuras retóricas, las estrategias discursivas o la paradoja ficcional de que habla Eco. Según escribía Auerbach en *Mimesis*, el historiador de la literatura, "atento a situar una obra literaria dentro del período histórico que le corresponde tiene que cuidarse, en la medida de lo posible, de poner de manifiesto lo que la obra representó para su autor y para las gentes de su tiempo".

A. - Mientras que el interés de Lukács por el *Quijote* es parte de su reflexión filosófico - histórica sobre las formas de la gran épica, en su relación con toda la cultura, y en busca de una tipología de las formas de la novela. Esa es la temática de su libro sobre la teoría de la novela.

B. - Pasemos entonces a Lukács. ¿Por qué ha podido ser tan grande la relevancia de *Die Theorie des Romans*, y tan decisiva la interpretación que propuso del *Quijote*?

A. - Todos esos asuntos modernos ya están planteados ahí. La cuestión de los valores y la reforma moral, la imposibilidad del ideal y el heroísmo, el problema de la libertad, los poderes de la imaginación y la alienación, como propios de la modernidad.

B. - Hoy sabemos que lo que ocurrió en el siglo XX no fue una crisis de valores. Hubo más bien un despertar de la conciencia frente a la aguda bancarrota del discurso de los valores en general. De modo que la presencia de ese discurso no explica por qué ese libro fijó parámetros críticos.

A. - Los rodeos suelen ser los senderos más directos. Yo recordaría que ese ensayo se acostumbra ponerlo codo a codo, junto a otros grandes bocetos teóricos formulados en la misma época.

B. - ¿En cuáles está pensando?

A. - Escrita en 1914-15, publicada por vez primera el año siguiente en revista y, como libro apenas en 1920 en Berlín, *Die Theorie des Romans* forma parte de una constelación de textos impresionante, de la que se vivió por mucho tiempo. Pienso en los dos volúmenes de Oswald Spengler sobre la decadencia de Occidente; en las tesis sobre un fenómeno histórico entonces tan nuevo como era el imperialismo, que propuso Lenin mientras vivía exiliado en Zurich. Y en el libro dedicado a un tema caro a muchos exegetas del *Quijote*, el espíritu de la utopía, escrito entonces por un joven filósofo, de nombre Ernst Bloch.

B. - Centrémonos en el libro de Lukács. Mi hipótesis sería que con su ensayo cumplió dos proezas: realizó un resumen apretado y muy brillante –en donde las frases parecen relampaguear– de cuanto se había pensado en términos filosóficos y literarios sobre la novela, desde comienzos del siglo XIX hasta vísperas de la Primera guerra mundial; y como si fuera poco, dio respuesta a las preguntas que habían quedado abiertas, incluyéndolas dentro de un proceso histórico lineal, universal e inmanente.

A. - Lo que yo veo es un proyecto muy audaz de transformación interpretativa, con el que Lukács se apropia, hace que forme

parte de su propia construcción teórica e filosófico - histórica, cuanto había sido escrito desde los primeros románticos hasta las vísperas de los clásicos de la modernidad. De Proust, a quien sólo se conoce en alemán en los años 1920, del *Ulysses* que se edita y demoniza en 1922, y de *Der Prozess* y *Das Schloss* de Franz Kafka, que aparecieron póstumamente en 1926 y 1927.

B. - Pero no se puede pasar por alto, la destreza notable con que Lukács reemplaza sistemas generales y abstractos por ejemplos concretos. A ella debemos, los análisis magistrales de *Don Quijote*, la *Education sentimentale* de Flaubert, los *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, y de novelistas como Tolstoi y Dostoievski.

A. - Elaborar una teoría general de la novela era a fines del siglo XIX la tarea particular más importante que el filósofo Wilhelm Dilthey le asignaba a la poética. Para llevar adelante ese cometido, Lukács intentó situarse en el nivel que pensaba más general posible de experiencia de los hombres, como Dostoievski toma de testigo al *Quijote* para juzgar a la humanidad al final de la historia, y así salvarla. De esa manera, el surgimiento de la novela aparece como resultado de un cambio de la conciencia humana. El desarrollo de la novela refleja las modificaciones en la manera en que el hombre se define con respecto a todas las demás categorías existenciales. En ese sentido, la problemática de la novela como género moderno es la que se despliega por vez primera en *Don Quijote*. Es una de las tesis que ha sido asumida inmediatamente como propia, por sectores importantes de la crítica.

B. - Yo insistiría en que los materiales que Lukács transforma, interpretándolos, no podían ser de mejor calidad: Schelling, Novalis, Friedrich Schlegel, Hegel, Kierkegaard, Dilthey, Georg Simmel y hasta Henri Bergson.

A. - La filosofía de la novela era para Novalis o para Schlegel la piedra que coronaba toda una serie de críticas, realizadas con propósitos universalizadores, y de sus bosquejos de una estética de los géneros literarios. Lukács unió las figuras, con cuya ayuda ellos habían pensado, a una visión dialéctica de la filosofía de la historia en deuda con Hegel y Kiergegaard. Dentro de la estética de los géneros así fundamentada, la novela resulta ser la forma paradigmática de los tiempos modernos. La novela es "la epopeya de un mundo que ha sido abandonado por Dios", su paradigma *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. El héroe problemático por excelencia que ha sido lanzado a la empresa imposible de realizar valores auténticos en un mundo degradado tiene desde entonces el nombre de don Quijote.

B. - Lo dice con una terminología pre-hegeliana y con una retórica post-nietzschiana, como observara Paul de Man: "Y Cervantes, el cristiano fiel y el leal e ingenuo patriota, supo hallar, dándole forma, la más profunda esencia de esa demoníaca problemática: que cuando el camino hacia una patria trascendente se ha vuelto intransitable, el heroísmo más puro se torna grotesco, la creencia más firme tenga que convertirse en locura; que la evidencia subjetiva más auténtica y más heroica no deba corresponder a realidad alguna. […] Es la primera gran lucha de la interioridad contra la bajeza prosaica de la vida exterior, y el único combate en que ella ha logrado salir sin mácula de esa lucha, e inclusive nimbar a su victorioso adversario con el brillo de su triunfal pero también, ciertamente, autoirónica poesía."

A. - El elogio de *Don Quijote* como "la primera gran novela de la literatura universal" corre a la par en Lukács con la exaltación de Cervantes. Pues, cito también a Lukács: "cuando los dioses

se han quedado mudos y no hay sacrificio ni ruego capaz de desatarles la lengua o de extraer sus secretos; cuando el mundo de la acción ha perdido contacto con el mundo del yo, dejando al hombre vacío e impotente, incapaz de llegar a comprender el verdadero sentido de sus actos; cuando la interioridad y la aventura han quedado disociadas para siempre", es cuando el novelista alcanza sus nuevos e inéditos poderes dentro de lo que era para Lukács la cultura universal.

B. - Lukács lo fundamenta con la oposición entre la épica que dio forma a la totalidad extensiva de la vida, y la novela como epopeya de un mundo abandonado por Dios. Su argumento era este: "no es la totalidad de la vida lo que toma forma en la novela, sino más bien la relación, la posición válida del escritor respecto a aquella, quien entra en escena como sujeto empírico con toda su talla pero también con todos los límites que conlleva su condición de mera criatura."

A. - La versión al castellano del libro de Lukács fue editada con el título *Teoría de la novela* por la Editorial Siglo xx en 1962, en España, todavía en pleno franquismo.

B. - No hay que pasar por alto que algo tan obvio como la convivencia que existió en la península ibérica durante ocho siglos entre árabes, judíos y cristianos, fue el pasmoso descubrimiento que hicieron los entonces jóvenes escritores españoles, educados durante el franquismo, cuando leyeron fuera de España a Américo Castro. Así se enteraron de qué era ser muladíes, tornadizos, enanciados o mozárabes, otras de las muchas condiciones de una población bilingüe o trilingüe, y por qué sin los almojarifes, los tradicionales recaudadores de hacienda judíos, quienes eran los principales contribuyentes de los múltiples reyes cristianos, sus finanzas se desplomaban. Lo aprendieron de Castro cuan-

do viajaron, como Juan Goytisolo a finales de la década de los sesenta, a los Estados Unidos.

A. - La práctica del anacronismo obedeció en algunos casos a intereses particulares. Los dos volúmenes dedicados por Luis Rosales, con el título de *Cervantes y la libertad*, a pretender interpretar ese concepto en términos teológicos, se palpa que están escritos para lavar su mala conciencia de antiguo falangista.

B. - Los anacronismos, las chatas analogías con el presente, los veo en propósitos como el de hacer del quijotismo la lucha en pro de la justicia, llevada adelante por un revolucionario social que con el mito de la Edad de oro, de una sociedad pastoril-agraria compuesta de hombres naturales, emparentada con la de la Insula Barataria, pone en cuestión los fundamentos de su sociedad.

A. - Yo creo más bien que son producto de la ingenuidad los intentos de convertir la cuestión de la libertad en el *Quijote,* en sinónimo de la idea de libertad de los ideólogos liberales del siglo XIX. Con alardes de catecúmeno, se ha pretendido también unirla hasta con el concepto de "libertad negativa" de Isaiah Berlin.

B. - En cambio, la teoría de la novela de Lukács y don Quijote como héroe arquetípico de la novela como forma, por muy lejos que estemos hoy de las obsesiones de filosófia de la historia y de estética del joven Lukács, volvieron servir de trampolín a Edward W. Said. Con su ayuda propuso en 1993 modos poscoloniales, para descifrar de manera contrapuntística textos que elaboran las relaciones modernas entre imperio, geografía y cultura.

A. - Retrospectivamente, puede verse como buen augurio que el mismo año en que circuló el libro de Lukács en castellano, Edward C. Riley publicó su *Cervantes' Theory of the Novel*. Después de ese libro, definitivamente, no se pudo seguir pensando que

en tiempos de Cervantes la teoría literaria venía después de un periodo de creación, a manera de generalización o abstracción. La construcción del *Quijote* tiene sus cimientos en las teorías desarrolladas, sobre todo en Italia, por los comentaristas de la poética de Aristóteles. Con esta teoría, como ingenio nada lego, Cervantes conjugó vida y literatura.

B. - La idea de una incompatibilidad entre la vida y la literatura fue el mayor obstáculo hasta la mitad del siglo xx. Por eso la insistencia de Krauss en que: "Ninguna otra obra de la historia de la literatura ha desplegado nunca otra vez, en medida tan deslumbrante, todo el repertorio de la literatura contemporánea. […] Toda la novela toma, mirada desde ese punto de vista, el carácter de una colosal conversación sobre literatura. […] En *Don Quijote* todo es literatura, y toda literatura es vida humana […]. El poder de la literatura es el fenómeno básico sobre el que se fundamenta toda la novela […]. De esa manera el *Quijote* se desarrolla en forma de un diálogo sobre la literatura, cuya fuerza referencial que todo lo mueve y todo lo arrastra, saca a la luz la unidad de los múltiples niveles de la vida española".

A. - Nuestra ambición era incluir en este libro todas las lecturas de "los que son". Pero hacer un libro siempre está lleno de imponderables.

B. - Falta en este libro una dedicación monográfica a los aportes de Helmut Hatzfeld y de Werner Krauss. Nuestra intención fue incluirlos. Henry Luque era un excelente conocedor de los formalistas rusos a quienes estudió con detenimiento en sus ocho años de permanencia en Moscú. Entre los papeles que dejó al morir había notas para el artículo que preparaba sobre Sklovski y el *Quijote*.