

LA PARADOJA DEL QUIJOTE

James A. Parr

Mi título es un préstamo del bien conocido ensayo de José Montesinos, «La paradoja del *Arte nuevo*». Es apto, porque tanto el estudio de Montesinos como el mío tienen que ver con bromas mal entendidas.

El uso de «paradoja» en singular puede sorprender, no obstante, porque salta a la vista el sinnúmero de ellas en el *Quijote*. La tesis es, de todas formas, que ostenta una que sobrepasa a las demás y que podría designarse, tal vez, la «archiparadoja» del texto.

Quisiera empezar con un análisis del título escogido por Cervantes para el *Quijote* de 1605, para luego comentar dos transgresiones narrativas, llegando por fin al meollo con una consideración del aspecto que me interesa destacar ahora: la busca de orígenes. Intentaré demostrar que Cervantes empieza a desmoronar la integridad de su obra desde el título mismo; que incrementa el proceso al socavar los marcos narrativos; y que el proceso alcanza su apogeo en el círculo hermenéutico sin base proporcionado por una escritura enraizada en el habla, la cual, a su vez, se fundamenta en la escritura. El desmoronamiento de los postulados ilusoriamente erigidos en norma, además de ser una estrategia narrativa originalísima, es un anticipo importante de algunas técnicas del llamado posmodernismo y constituye, a mi modo de ver, un aspecto importante de la paradoja fundamental —y fundacional— del *Quijote*.

Vamos a fijarnos ante todo en el título de 1605: *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, ya que la contraparte de 1615 es sólo una variante. Este breve paratexto lleva dentro de sí la semilla de su desautorización, precisamente en el título desautorizado dentro del título, la palabra «don». Tanto Covarrubias como el *Diccionario de Autoridades* concuerdan que ese título honorífico está reservado para los caballeros y otros rangos superiores de la nobleza. Un hidalgo como Alonso Quijano no tenía derecho a ostentarlo, como señala acertadamente la mujer de Sancho en II, 5, observando: «y yo no sé, por cierto, quien le puso a él *don*, que no tuvieron sus padres ni sus agüelos» (p. 77).

Así es que hay una antítesis, un oxímoron, en la yuxtaposición de «hidalgo» y «don». Se transparenta una segunda antítesis al darnos cuenta de que ese título

postizo antecede a un nombre de familia; «Quijote» se deriva, sin lugar a dudas, de «Quijada», «Quijana» o «Quijano», conservando la raíz y sustituyendo el sufijo aumentativo —más bien peyorativo— *-ote*. Huelga decir que Juan Tenorio no es «Don Tenorio» sino Don Juan.

Si quisiéramos ser generosos —o románticos— podríamos aventurar que el «don» se justifica por el papel que propone desempeñar el protagonista, el de caballero andante. El ascenso que le otorga el autor en el título de la Segunda Parte —*El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*— se podría interpretar de esa forma, o, si creemos que el autor es algo socarrón, diríamos en cambio que ese ascenso representa un reconocimiento burlesco del haber sido armado caballero «por escarnio», en I, 3.

Se podría decir también que «Quijote» funciona como nombre de pila en contacto con el título que lo precede. De todas maneras, aun si se aceptara ese postulado, habría que reconocer la inversión del proceso histórico. Normalmente, el patronímico se deriva del nombre de pila (*e.g.*, Sánchez: hijo de Sancho; Rodríguez: hijo de Rodrigo, etc.). Lo que hace Don Quijote, en cambio —o lo que le hace hacer socarronamente el autor—, es invertir el proceso histórico, creando un nombre de pila de un nombre de familia. (El caso de Aldonza Lorenzo, en cambio, sigue el patrón castizo hasta rayar en lo absurdo; ¡el apellido «Lorenzo» es el nombre de pila de su padre, Lorenzo Corchuelo!)

Por cualquier ángulo que se mire, entonces, hay un susurro de subversión en los umbrales de la narración, en la portada misma, un susurro que tomará cuerpo y voz en la oralidad que permea la escritura que viene a continuación. La subversión realizada por la incorporación del título desautorizado —el «don»— contribuye a la desautorización del título del libro porque llama la atención a lo que se está llevando a cabo, calificándose así de consciente de sí mismo, poniendo en tela de juicio sus propios procedimientos y postulados, aun burlándose de sí mismo, muy al estilo de Erasmo de Rotterdam. Lo que anuncia Cervantes desde el título de la obra es un elogio irónico de la locura. Capta muy bien no sólo su propia ironía y subversión sino también la falta de juicio del personaje por ese título encajado y aparentemente inocuo, el «don».

La voz «hidalgo» del título de 1605 funciona hoy día como distracción más que otra cosa. En la actualidad, pocos críticos se toman la molestia de distinguir entre hidalgos y caballeros. El binomio esencial se encuentra, por lo tanto, en el oxímoron que constituye el centro y el eje del título: «don Quijote». El primer elemento, el «don», subraya la presunción del protagonista, como también sus ilusiones de restaurar el mundo fantástico de los libros de caballerías —mundo que designamos en inglés con el término *romance*—, mientras que «Quixote» significa también la parte del arnés que protege el muslo, como ha señalado Martín de Riquer, y apunta así en el sentido opuesto, hacia abajo, hacia el mundo degradado del cuerpo y, a la vez, hacia la sátira, por medio de la ironía. Es decir, que entran en juego dos tendencias genéricas en el nombre «don Quijote», *romance* —que mira hacia arriba, hacia un mundo y unos seres superiores— en el primer elemento y sátira, su polo opuesto —que mira hacia abajo, hacia un mundo inferior— en el segundo.

La relación entre *quixote* (la pieza que cubre el muslo; véase Covarrubias 892 b) y *Quijote* (el apellido/nombre de pila) se fundamenta en la metonimia, aunque con dejes metafóricos. La parte es metamorfoseada en el todo por una lógica parecida a la utilizada para transformar un apellido en nombre de pila. Los aficionados a la psicología sacarán las conclusiones que les parezcan oportunas de la relación entre esta pieza del arnés, la parte de la anatomía que cubre y los esfuerzos del personaje de guardarse de todo asomo de sexualidad.

Valdría la pena ahondar algo más en los papeles de la metáfora y la metonimia en el nombre «Quijote». Si es cuestión de la parte (el arnés) convertida en el todo (el individuo), el personaje es entonces un ente metonímico (la metonimia comprende a la sinécdoque). Es tal vez la figura de equivalencia apropiada para una obra en prosa, porque, como ha observado Roman Jakobson, la metonimia se emplea más en la prosa, mientras que la metáfora se evidencia más en la poesía («Two Aspects», p. 96). No obstante, está claro que la relación establecida entre la armadura y el personaje se basa en la asociación, o en la selección, en términos de Saussure, y es, por lo tanto, metafórica. Se trata precisamente de una metáfora más que medianamente metonímica y de una metonimia teñida de metáfora, parafraseando la descripción que propone Jakobson para la poesía. Cervantes ha logrado por la confección de este nombre prosaico, y en prosa, algo que Jakobson reclamaba exclusivamente para la poesía, es decir, una esencia simbólica, multifacética y polisemántica («Closing Statement», p. 370). La voz «Quijote» sirve para desmoronar el binomio metáfora/metonimia, creando una estructuración totalmente nueva y genial sin privilegiar ninguna de las dos. Deshace el binomio que, al juicio de Jakobson, privilegiaba el primer elemento, la metáfora, y, como consecuencia, la poesía.

Ahora bien, varios comentaristas se han fijado en la posible resonancia de «Lanzarote» —caballero arquetipo, sin duda— en la creación del nombre «Quijote». En principio, las diferencias exceden a las semejanzas. «Lanzarote» incorpora el vocablo que designa el arma ofensiva por excelencia del caballero, la lanza. «Quijote», en cambio, se asocia más bien con la armadura defensiva, y, lo que es más, armadura que cubre una parte inferior de la anatomía que muy difícilmente se puede asociar con lo heroico. Si «Lanzarote» sugiere actividad y agresión, «Quijote» insinúa todo lo contrario, pasividad y marginalización —aspectos de la caracterización que empiezan a predominar ya en 1605, como ha demostrado Howard Mancing—. La asociación de «Lanzarote» con «Quijote» viene del hecho de que el romancero popular español le presentaba a aquél de una manera cómica y familiar, burlándose del amor caballeresco y del caballero mismo, como ha señalado L.A. Murillo. Otro precursor es sin duda el estafalario hidalgo Camilote del *Primaleón*, paralelo desarrollado certeramente por Dámaso Alonso (cfr. Sánchez, pp. 261-262).

La yuxtaposición de vocablos dispares en el título de la obra es un anticipo del neologismo híbrido de Sancho en I, 44, el famoso «baciyelmo», que ha suscitado la cuestión de la realidad problemática o el llamado perspectivismo. Aunque el ingenio rudo de Sancho no sería capaz de formularlo en estos términos, otra vez se trata de deshacer un binomio: bacía/yelmo. Detrás del ingenio rudo que

formula el concepto hay que suponer otro ingenio mucho más sutil a quien le interesa hacer un comentario festivo sobre las oposiciones binarias. Los que toman la broma en serio, acumulando montones de comentarios filosóficos sobre el tema, hacen pensar en el «ejemplo de cuando la tierra bramaba», del *Libro de buen amor* (estrofas 98-102), sólo para dar a luz un topo pequeño.

Si el discurso de Don Quijote en I, 25 se lee en contexto, es evidente que es un disparate. Lo que se suele omitir en esas divagaciones es la premisa en la que fundamenta su conclusión: «eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa» (p. 307), aserto potencialmente de trascendencia filosófica. Pero la premisa en que se apoya es la siguiente:

¿[...] es posible [Sancho] 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 porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y les vuelven según su gusto, [...]; y así eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa [pp. 306-307].

La premisa es insostenible, por lo visto, así que la conclusión basada en ella queda también invalidada por incongruente. Una realidad problemática apoyada en las operaciones llevadas a cabo por una «caterva de encantadores» no resiste ni siquiera un escrutinio superficial.

Se percibe entonces un juego basado en el lenguaje y más específicamente en los binomios o, al menos, en la yuxtaposición de conceptos dispares. Es una tendencia perceptible a lo largo de la obra, empezando en el título mismo, continuada por los comentarios sobre el baciyelmo —binomio fundido y tan inseparable ahora como lo es el nombre del protagonista— y que culmina, como veremos, en la fusión genial de oralidad y escritura, aspecto puesto de relieve últimamente por Elias Rivers y Michel Moner.

Volviendo ahora al título de 1605, podríamos decir que el primer elemento del mismo, el artículo definido, no requiere elaboración. En efecto, los tres primeros vocablos, «el ingenioso hidalgo», podrían fácilmente suprimirse, al igual que los tres últimos, «de la Mancha». Los únicos dos realmente esenciales son los del centro, «don Quijote». Puede que los seis vocablos de ambos extremos respondan a un propósito estructural, sin embargo. El artículo definido al principio pone de manifiesto que se trata de un ser único más bien que el miembro de una clase. El aspecto que le aparta de la clase de hidalgos se encuentra en el vocablo siguiente, «ingenioso».

Éste es el término que más se ha escudriñado del título, y el consenso muestra que es un adjetivo ambivalente que sugiere agudeza mental y facilidad de expresión, por un lado, y a la vez un carácter obsesivo nacido de un desequilibrio de los humores, predominando la bilis amarilla y, por lo tanto, la cólera (véase Green; cfr. Soufas). El ingenioso, según Huarte de San Juan, será imaginativo en alto grado pero carecerá de entendimiento. El colérico se enfada en seguida —as-

pecto que vemos personificado en Don Quijote con cierta frecuencia—. Un ejemplo de la violencia nacida de su disposición colérica bastará:

[...] viéndose tratar mal de aquel villano malandrín, puesta la cólera en su punto, y crujiéndole los huesos de su cuerpo, como pudo él, asió del cuadrillero con entrambas manos de la garganta, que a no ser socorrido de sus compañeros, allí dejara la vida antes que don Quijote la presa [I, 45, p. 546].

En cambio, el párrafo final de II, 16 nos recuerda que el personaje puede también ser ocurrente y perspicaz:

Admirado quedó el del Verde Gabán del razonamiento de don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía, de ser mentacato [p. 156].

El dilema experimentado por Diego de Miranda y su hijo al asesorar el grado de estabilidad mental de Don Quijote es anticipado ya en el «ingenioso» ambiguo y semánticamente bifurcado del título. La división de los críticos modernos en dos bandos principales, los duros y los blandos —según su perspectiva del protagonista (véase Mandel)—, es en parte producto de la ambigüedad de su caracterización, empezando con el problemático «ingenioso».

Creo que hemos comentado ya los aspectos esenciales del título, con la excepción del igualmente ambiguo lugar de origen, «de la Mancha». Como es bien sabido, los caballeros andantes suelen residir en tierras remotas y exóticas, propicias a encuentros con gigantes, dragones y otros antagonistas dignos de ese calificativo. La Mancha es muy seca, aun para los dragones, y la población de gigantes es tan reducida que los molinos de viento tendrán que servir de substitutos.

La proximidad del lugar prosaico de origen no favorece para nada las ilusiones del protagonista. Los vuelos de fantasía anticipados en el altisonante «don», el ingenio explicitado por «ingenioso» y la unicidad anunciada por el artículo definido se encallan confrontados por la realidad prosaica que empieza a vislumbrarse en el vocablo «hidalgo», seguido del menos que halagador «Quijote», para luego ir a pique con el nada fantástico y nada poético lugar de origen, «de la Mancha». Así es que la trayectoria del título parte de la unicidad del artículo para acabar en lo más vulgar, con gradaciones entre los dos extremos, una ambigua («ingenioso»), otra precisa («hidalgo»), otra pretenciosa («don»), otra burlesca («Quijote»). Hay una acción creciente, o al menos unas expectativas crecientes, en los tres vocablos iniciales, llevándonos al desenlace con el nombre del protagonista, seguido de un anticlímax, un declive de expectativas, al saber que éste no es de Hircania, Grecia, o Gaula, sino de un lugar prosaico e inmediato.

Como cualquier texto en lengua románica, el título se lee de izquierda a derecha. Es de notar, sin embargo, que el título atribuido a Cide Hamete —*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*— invertiría el proceso, ya que el árabe se lee de derecha a izquierda. (No reproduzco el árabe del original porque está tan carcomido el primer folio que la letra es imposible de descifrar.)

La primera lectura de cualquier título suele ser inocente. Uno se aproxima sin tener una idea muy clara de lo que viene después. Las lecturas segundas y

subsiguientes son siempre más ricas, porque entonces lo tratamos de post-texto en lugar de pre-texto, y tiene más sentido, porque podemos relacionarlo con el libro entero. En general, tendríamos que decir que los varios ingredientes del título no son favorables hacia el personaje central. Esa perspectiva preliminar es reforzada con creces por la postura abusiva del primer autor, como también por la actitud burlona de la mayor parte de los personajes.

Una faceta que se menciona a veces tiene que ver precisamente con el lugar de origen y su relación con la mancha que podría haber en el escudo de nuestro hidalgo. Sabemos que los conversos revelaban de mala gana su lugar de origen. Así es que hay otro susurro al principio del texto, lo de la pureza de sangre, tópico muy de la época. Sabemos que los Quijada de Esquivias (parientes de la mujer de Cervantes) —en particular cierto Alonso Quijada— descendían de conversos (Canavaggio, p. 121). El ser «de la Mancha» tiene un doble sentido bastante claro (cfr. Eisenberg, p. 116).

Estas consideraciones nos dan el tópico de los orígenes en su dimensión sociohistórica y más bien seria. Pero hay otra mucho más cómica y frívola. Me refiero a la busca y confección de un texto fidedigno, es decir, a los orígenes de la historia del ingenioso hidalgo. El narrador de los ocho primeros capítulos, llamado «primer autor», es caracterizado como un investigador que intenta reunir todo el material a su alcance, sea en otras versiones escritas o en los anales de la Mancha; observa que...

[...] autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es [...].

Ese narrador anónimo compagina otras versiones, también anónimas, con lo que ha desenterrado de los archivos. Desgraciadamente, se le agotan las fuentes. Es una voz descartada, como observa atinadamente George Haley. Emerge inesperadamente una voz editorial al final del capítulo 8, para informarnos del fracaso del primer autor y para anunciar la continuación encontrada por su sustituto, el llamado «segundo autor»:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito [...]. Bien es verdad que el segundo autor desta obra [...] no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte [pp. 137-138].

Se desmorona en un abrir y cerrar de ojos el marco narrativo que parecía estar firmemente en su sitio. El primer autor queda anulado —literalmente desautorizado—, pero lo más interesante de esa irrupción no anunciada de la voz editorial es que anticipa otra transgresión curiosa algunas páginas más adelante, en el capítulo 9.

No bien empezamos la lectura de la traducción del manuscrito del moro cuando irrumpe inesperadamente una voz cristiana con un «Válame Dios [...]» (p. 145). Ésta no puede ser la voz del moro, cuya retórica apropiada se encuentra

al principio de II, 8: «¡Bendito sea el poderoso Alá!» —dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo— «¡Bendito sea Alá!» —repite tres veces— [...]» (p. 92). No son sólo las reservas y los prejuicios raciales del segundo autor los que minan la autoridad del historiador árabe; hay también las irrupciones de la voz editorial cristiana desde dentro de la supuesta traducción. Es otra transgresión de otro marco narrativo supuestamente erigido en norma. Se parece, por lo tanto, a su contraparte al final del capítulo 8, aunque la transgresión aquí es mucho más sutil, siendo casi imperceptible. Me parece lógico suponer que se trata de la misma voz, la editorial, y que ésta es la voz que va a interrumpir la traducción con sus comentarios editoriales a cada rato, sobre todo en el *Quijote* de 1615.

Es importante notar que queda desacreditado por varios motivos el segundo autor también, entre ellos el que lo lea todo, aun los papeles rotos de la calle, con la misma delectación, sin discriminar; el que no capte la postura negativa del primer autor frente al personaje, formando una imagen diametralmente opuesta a la presentada en la versión abortada; el que contrate al primer bilingüe con quien tropieza en la calle para que le haga la traducción, sin investigar para nada sus credenciales o su experiencia; etc.

El recurso trillado del manuscrito hallado por casualidad funciona ante todo como un truco desfamiliarizador que incrementa la ironía protorromántica de un texto que hace gala de su artificio, desnudando sus recursos. Es un chiste dirigido al destinatario discreto. Ya que la existencia del moro mendaz depende del manuscrito hallado por casualidad, él también entra a formar parte de la broma. Es difícil tomarlo en serio.

Como he sostenido en otras ocasiones, el moro sí es presencia, sobre todo en el *Quijote* de 1615, pero estoy cada vez más convencido que esa insistencia en su presencia resulta del deseo de refutar a Fernández de Avellaneda, afirmando la autoridad —por dudosa que sea— del manuscrito de Cide Hamete frente a la versión de Alisolán, el moro fantástico del aragonés. Se le atribuye a Cide Hamete un manuscrito iluminado que milagrosamente reanuda el hilo perdido de la narración, con unas pequeñas variantes sin importancia, pero es de notar que el moro no interviene nunca en primera persona, a no ser desde el margen, y aun en estos casos, su voz es siempre filtrada por el traductor o la voz editorial.

Una observación elemental: si un narrador cita a otro, es imposible que el citado sea el narrador principal. El narrador principal es que le cita al otro, reproduciendo su discurso entre comillas. Cuando la voz editorial hace afirmaciones como la siguiente: «Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo [...]» (II, 27), queda claro quién es el narrador extradiegético y quién se encuentra enmarcado, y por lo tanto marginado. Como sostenía en una comunicación leída en la AIH en 1983, Cide Hamete no es narrador sino presencia. Elaborando la idea en un libro posterior, decía que hay una inversión total de la supuesta autoridad narrativa, en que Cide Hamete resulta ser una presencia marginada mientras que esa presencia en tinieblas del final del capítulo 8 empieza a manipular todo el discurso, transformándose en «supernarrador», a partir de su segunda intervención, en el capítulo 9 (con el «Válame Dios» antes citado). Una paradoja importante, aunque generalmente desapercibida, se

encuentra en esa marginación de la presencia que muchos siguen tomando por narrador principal y su sustitución por una voz inicialmente ocultada y marginada.

Otra inversión importante se halla en la importancia relativa de la mimesis, o acción representada, frente a la diegesis, o la narración de la misma. Es de notar que hay un marco netamente diegético alrededor de la acción mimética. Empieza la narración de 1605 una voz diegética que selecciona los datos miméticos a ser incluidos, suprimiendo algunos que podrían parecernos importantes, y al final de la Segunda Parte hay una especie de llamada al escenario de los personajes del argumento diegético para, figuradamente, recibir los aplausos del público. Convergen las voces reunidas al final en una imagen relativamente transparente del autor implícito, autor inferido o autor-en-el-texto, llámese como se quiera. En cambio, la acción mimética ha sido despachada ya, sin ceremonias, por el lacónico «[...] dio su espíritu, quiero decir que se murió» (II, p. 591). Me parece evidente, no sólo por el marco narrativo sino también por el juego de las voces narrativas, las transgresiones, la marginación de la voz del moro y su sustitución como protagonista de la acción diegética por la voz en tinieblas, que Cervantes se interesa tanto o más por la narración como por la representación. Lo que quiero decir es que el arte de narrar le importa más que las extravagancias de Don Quijote.

Ahora bien, el autor dramatizado del prólogo de 1605 le informa a su desocupado lector que es sólo padrastrero del personaje, Don Quijote. Una posible interpretación del aserto es que, mientras Cervantes es sin duda el padre del libro, el personaje es hijo del suplemento que llamamos escritura (cfr. Socrate, p. 113). La paternidad se difiere, y el término «padrastrero» sirve muy bien para sugerir el distanciamiento logrado por la mediación de la escritura. El autor renuente del prólogo manifiesta una ambivalencia muy clara tanto hacia el personaje como también hacia la escritura misma.

El empalme entre el *logos* —es decir, el verbo o el habla— y la paternidad es una de las perspectivas más interesantes abordadas por Cervantes. La escritura y el producto de la misma, Don Quijote, se ven íntimamente ligados por el verbo, el *logos*. Cuando el autor dramatizado se refiere a sí mismo en términos de padrastrero, insinúa de esa manera que el personaje es huérfano de padre (cfr. Saldívar, p. 67). Un comentario de Jacques Derrida del importante ensayo sobre «la farmacia de Platón» nos facilita la aclaración necesaria:

Le *logos* est un fils, donc, et qui se détruirait sans la *présence*, sans *l'assistance* présente de son père [el padre es, en este caso, «le sujet parlant», o sea el emisor del verbo]. De son père qui répond. Pour lui et de lui. Sans son père, il n'est plus, précisément, qu'une écriture [*La dissémination*, p. 86].

Como producto de la escritura, le falta al personaje la presencia, la inmediatez, del verbo y es, por lo tanto, huérfano, faltar de su padre natural, «le sujet parlant». La perspectiva logocéntrica del mundo da por sentado que la escritura es un suplemento a la forma original de la comunicación, el habla. La perspectiva de Cervantes es ambigua, sin embargo. Parece sugerir en algunos momentos,

como veremos, que la oralidad depende de la escritura, aunque en otros momentos, insinúa más bien que la cuestión no tiene solución.

El moro mentiroso, Cide Hamete, se puede concebir, de todas maneras, como la escritura personificada, con toda su diferencia y distancia de la plenitud del verbo, mientras que el traductor morisco representa esa escritura «en cristiano», por medio de un calco del suplemento arábigo. Ése es el verdadero papel de Cide Hamete —no habla; escribe—, no es narrador sino historiador y, por tanto, escritor (cfr. Paz Gago, p. 44; Moner, p. 92).

La prioridad del habla es aparente ya en el prólogo de 1605. El amigo que le proporciona al autor la mayor parte de ese paratexto lo hace oralmente, al estilo de Sócrates, mientras que el autor desempeña el papel de Platón, apuntándolo todo, transformando el habla en escritura. El discurso del amigo se imprimió tan eficazmente en la mente del autor que decidió hacer de él el prólogo mismo. He aquí una réplica de la paradoja curiosa del *Fedro*, donde se dice que el habla «se escribe» en el alma —la única escritura que goza del visto bueno de Sócrates—. Dice el autor del prólogo que las palabras del amigo «se imprimieron en mí», sugiriendo así un Sócrates post-prensa, puesto al día.

La dicotomía oralidad/literariedad, o sea el habla *versus* la escritura, salta a la vista a lo largo del *Quijote*, personificada como está en los dos personajes centrales. Asoma la cuestión por primera vez en las letras occidentales en el *Fedro* de Platón, hace más de dos mil años, y sigue siendo un tópico del discurso crítico posmoderno. En el *Quijote* el seudoautor, Cide Hamete, representa la escritura, como he sugerido ya, y su complemento perfecto, representante de la lectura, es el seudohéroe. Hay en el texto de Cervantes, de todos modos, una dicotomía al nivel de la literariedad misma entre la mala escritura (Cide Hamete) y la mala lectura (Don Quijote).

Se nos dice que Cide Hamete escribe la historia de la imitación llevada a cabo por Don Quijote de otras escrituras, los libros de caballerías. Pero ese proceso está inscrito en un libro firmado por un «padrastró» llamado Miguel de Cervantes, supuestamente traducido por un morisco anónimo y narrado por varios otros. La base sólida, la fundación que buscamos instintivamente como lectores, no se encuentra. La responsabilidad está repartida, la autoridad queda pendiente, y el lector tiene que hacer cara al dilema de una contextualización sin límites. La pregunta que hace Derrida ante una situación semejante es aplicable aquí también:

Et si le sens du sens [...] c'est l'implication infinie? Le renvoi indéfini de signifiant à signifiant? Si sa force est une certaine équivocité pure et infinie ne laissant aucun répit, aucun repos au sens signifié, l'engageant, en sa propre *économie*, à faire signe encore et à *différer*? [*L'écriture*, p. 42].

Sorprendería mucho que un escritor como Cervantes no privilegiara la escritura, y en un sentido sí lo hace. Buena prueba de ello es el libro en sí. No obstante, la oralidad está literalmente presente desde el principio, informando la escritura, invadiendo su dominio, leyéndola en voz alta, a veces parodiándola. Como proponía en otra ocasión, con simbolismo serpentino, la diegesis (o narración) en

el *Quijote* se parece a la cabeza del uroboro, la serpiente que devora su cola mimética. Lo que es más, tanto la dimensión mimética como también la diegética se derivan de la tradición oral —la mimesis del drama, la diegesis de la épica—. Aun el léxico crítico que empleamos para «hablar» de la escritura evoca una oralidad encajada: términos como «narrador», «voz» y «discurso», entre otros (Lanser, p. 19).

Los capítulos 20 y 21 de la Primera Parte servirán para ilustrar esa dicotomía fundamental al nivel mimético. El capítulo 20, el episodio de los batanes, tiene lugar por la noche, así que Don Quijote y Sancho tienen que contar con la información facilitada por el oído, más que por ningún otro sentido. La relación entre el habla y el oído será evidente (véase Ong). Respaldando la relación tenemos el intento de Sancho de contar una historia basada en la tradición oral, incluyendo una parodia implícita del papel imprescindible de la memoria en esa tradición (lo de Torralba, Lope y las 300 cabras).

En seguida, en el capítulo siguiente, tenemos el bien conocido «engaño a los ojos» (de Don Quijote solamente) esencial a la conquista del yelmo de Mambrino. El factor decisivo aquí es, por supuesto, la vista. Pero no sólo en lo referente al error del personaje. Hay que recordar que su fantasía fue acalorada por la lectura, que penetra el conocimiento por la vista. Es de veras curiosa la yuxtaposición de esos dos capítulos, el 20 y el 21, el primero doblemente auditivo, el otro fundamentado en la literatura y, por lo tanto, doblemente visual (cfr. Casaldueiro).

Al nivel diegético, las instancias de comunicación directa entre narrador y narratario funcionan a su manera para subrayar la importancia de la oralidad que permea el texto escrito. Tres ejemplos de la inmediatez del habla afirmándose de esa manera son: 1) la situación dialógica establecida en ambos prólogos, donde un autor dramatizado («yo») se dirige a un lector inferido («tú»); 2) las primeras palabras de I, 9, donde el llamado «segundo autor» intenta conseguir la simpatía inmediata del narratario incorporándole al colectivo «*Dejamos en la primera parte*» (subrayado mío); 3) último, y en posición relativa a su importancia, la insinuación del mago marginado a un narratario incierto en II, 24 («Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más [...]»). Aunque ninguno de estos ejemplos posea la intimidad de la fórmula empleada por Guzmán de Alfarache —«hermano mío»—, cada uno tiende a su manera a hacer más tenue la línea divisoria entre oralidad y literariedad (cfr. Peale, p. 47; Smith, pp. 105-106).

Pero los ejemplos más interesantes de esa oralidad encajada en la escritura se encuentran, a mi juicio, en la repetición frecuente de la fórmula «dicen que». Las primeras palabras de II, 44 nos proporcionan el ejemplo más llamativo de todos:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo [...] [p. 366].

Para Clemencín, «todo esto del principio del capítulo es una algarabía que no se entiende» (citado por Gaos). E.C. Riley lo ve como evidencia de una ofuscación

deliberada por parte del autor (pp. 162-163). F.W. Locke nos ofrece una meditación metafísica (pp. 53-60), sosteniendo que el autor del propio original tendrá que ser menos que Dios. Howard Mancing considera que es un *reductio ad absurdum* paradójico que forma parte de una burla a la estructura narrativa de la obra misma (p. 206). John G. Weiger propone que la inestabilidad del texto se está haciendo cada vez más evidente, señalando certeramente que la revelación que leemos en el original tiene que ver con la traducción deficiente del mismo llevada a cabo posteriormente (p. 18).

Es de notar que los varios textos compaginados por el primer autor, en los ocho primeros capítulos de 1605, se encuentran aquí reducidos a un solo original. En mi *Anatomía*, proponía que la complejidad de este principio de capítulo nos daba un ejemplo del autor luchando con la materia prima del texto y que, por lo tanto, la circularidad evidente es una parodia de la búsqueda de seguridad, o sea de autoridad (pp. 60-61). Reconsiderando el pasaje, a la luz de lo expuesto arriba, me parece que el aspecto esencial tiene que ver más bien con la búsqueda del centro o de los orígenes. Hemos notado cómo Cervantes se divierte con el concepto a lo largo de la obra, empezando con el «de la Mancha» del título mismo, seguido de la búsqueda del texto auténtico por parte del primer autor, el encuentro fortuito por parte del segundo autor del manuscrito árabe, luego con la caja de plomo y su texto carcomido de pergamino, lo cual nos acerca cada vez más a las fuentes de la historia. El evasiónismo utópico del protagonista, su propósito de restaurar la edad de oro, responde al deseo complementario de volver a unos orígenes prístinos.

En el *Quijote* de 1615, tenemos el caso del primo pedante que acompaña a Don Quijote y Sancho a la cueva de Montesinos. La preocupación de la época por las fuentes y los orígenes encuentra expresión en la obra erudita que le inspiró al primo, el *Libro de Polidoro Virgilio que trata de la invención y principio de todas las cosas* (trad. Francisco Thámara, 1550). El *Suplemento* del primo va a echar nueva luz sobre cuestiones que se le olvidaron a Virgilio Polidoro:

Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores [...] [p. 206].

Se hace cada vez más patente, entonces, que ese principio curioso de II, 44 («Dicen que [...] se lee») forma parte de un patrón que consiste en parodiar la búsqueda de las fuentes. Los que buscan el origen de la novela moderna en el *Quijote*, el *Lazarillo* o *La Celestina* deberían, tal vez, prestar atención al mensaje latente en el texto del que se señala para recipiente de ese honor con mayor frecuencia.

Los arcaísmos empleados por el protagonista, sobre todo en la Primera Parte, nos servirán de ejemplo final. Ofrecen un aspecto estilístico interesante, imitado a veces por otros personajes (por ejemplo, Dorotea en su disfraz de Micomicona) y hasta invaden el discurso del narrador. Es una manera de hablar que ha adquirido Don Quijote de sus lecturas, aunque se puede conjeturar que esa escritura representa una auténtica manera de hablar de un pasado remoto. Así es que el verbo originario es reproducido y diseminado por la escritura, que a su vez

facilita el habla de Don Quijote, para que Cide Hamete la pueda transformar de nuevo en escritura, la que es traducida al castellano y luego restaurada a la inmediatez del verbo por nuestra lectura, sea en voz alta o en silencio. La disolución del inestable binomio habla/escritura se efectúa durante ese proceso de transformaciones y traducciones —esa *mise en abîme*— en un momento imposible de precisar, produciendo así una aporía, o paradoja irreconciliable.

La perfecta imagen de esa aporía es el círculo hermenéutico sin base de la escritura (nuestro texto) que se fundamenta en el habla («dicen que») que, a su vez, cita un original donde «se lee» algo curioso. ¡Se lee en el original que el traductor del mismo se equivocó en algún momento de su traducción a la versión que tenemos por delante —procedimiento que tendríamos que calificar de anuncio retrospectivo o, tal vez, analepsis proleptica, siguiendo la terminología acuñada por Gérard Genette—! Es analepsis por su mirada retrospectiva hacia un original espurio; prolepsis porque desde allí se mira hacia el futuro, hacia el texto que tenemos ante los ojos.

Se insinúa, de todas maneras, no sólo la complementariedad de los dos modos de expresión sino también su inseparabilidad y, lo que es más, la imposibilidad de resolver la cuestión de prioridad, es decir, de saber sin lugar a dudas cuál es la forma originaria de la obra.

Me parece que ese principio de II, 44, el «dicen que [...] se lee que» nos da una de las claves para profundizar un poco más en el arte de Cervantes, en esa mina inagotable del *Quijote*, cuya categoría de obra maestra se confirma constantemente por lo bien que responde a la moda crítica del momento. El «dicen que [...] se lee que» es un comentario irónico que forma parte de una red de conceptos falococéntricos que buscan incesantemente los orígenes y precedentes, tales como el lugar de origen del personaje, las fuentes de su historia, el origen de la novela como género o, en una vena más frívola, citando al primo, «quien fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico [...]» (II, 22, p. 206). El mensaje del texto al respecto es que los orígenes y las fuentes no son sino eslabones en una cadena sin principio ni fin. Resisten la localización y la precisión, y su búsqueda es tan inútil e ilusoria como la búsqueda de la edad de oro. Ese mensaje no ha de considerarse pesimista sino, todo lo contrario, liberador de ilusiones falsas.

La paradoja fundamental del *Quijote* ha de encontrarse, entonces, en una escritura alienada de sus orígenes y de sí misma, un suplemento personificado en Cide Hamete, historiador «ilógico» por estar doblemente alienado del *logos* originario. Esa escritura quiere volver a sus orígenes, abrazando la oralidad de varias maneras: por el diálogo, las frecuentes alusiones al romancero, el ritmo de la frase con su cadencia octosilábica (véase Sánchez), los apartes al narratario, etc. Pero en el fondo no sabe si sus orígenes han de buscarse en la oralidad o en otras escrituras. Esa crisis de identidad la hace volver sobre sí misma, socavando sus propios postulados, a partir del título de 1605, desmoronando los marcos narrativos supuestamente establecidos y culminando en la aporía —la imposibilidad lógica— de la tradición oral que remite a un original que critica su propia y problemática traducción posterior.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso: «El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote», en *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962, 20-28.
- CANAVAGGIO, Jean: *Cervantes* (trad. Mauro Armiño), Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CASALDUERO, Joaquín: *Sentido y forma del «Quijote», 1605-1615*, Madrid, Ínsula, 1949.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. Luis Andrés Murillo), 3 tomos, Madrid, Castalia, 1987⁵.
- : *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. Vicente Gaos), 3 tomos, Madrid, Gredos, 1987.
- CHEVALIER, Maxime: «Sancho Panza y la cultura escrita», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper* (ed. Dian Fox et al.), Newark, De., Juan de la Cuesta, 1989, 67-73.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), México, Turner, 1984.
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971.
- : *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967.
- : *La dissémination*, París, Seuil, 1972.
- Diccionario de autoridades* (ed. facsímil), 3 tomos, Madrid, Gredos, 1964.
- EISENBERG, Daniel: *A Study of «Don Quixote»*, Newark, De., Juan de la Cuesta, 1987.
- GENETTE, Gérard: *Seuils*, París, Seuil, 1987.
- : *Discours du récit*, París, Seuil, 1972.
- : *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- GOODY, Jack: *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge UP, 1987.
- GREEN, Otis H.: «El ingenioso hidalgo», *HR*, 25 (1957), 175-193.
- HALEY, George: «The Narrator in *Don Quixote*: A Discarded Voice», en *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (ed. Luis González-del-Valle y Darío Villanueva), Lincoln, SSSAS, 1984, 173-185.
- JAKOBSON, Roman: «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», en *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton, 1971², 69-96 (ed. rev.).
- : «Closing Statement: Linguistics and Poetics», en *Style in Language* (ed. Thomas A. Sebeok), Cambridge, MIT Press, 1960, 350-377.
- JOHNSON, Barbara: «Writing», en *Critical Terms for Literary Study* (ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin), Chicago, Univ. of Chicago P., 1990, 39-49.
- LANSER, Susan: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1981.
- LOCKE, F.W.: «El sabio encantador: The Author of *Don Quixote*», *Symposium*, 23 (1969), 46-61.
- MANCING, Howard: *The Chivalric World of «Don Quijote»: Style, Structure and Narrative Technique*, Columbia, Univ. of Missouri P., 1982.
- MANDEL, Oscar: «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *Modern Philology*, 55 (1958), 154-163.
- MONER, Michel: *Cervantès conteur: écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.
- MONTESINOS, José F.: «La paradoja del Arte nuevo», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, 1-20.
- MURILLO, Luis Andrés: «Lanzarote and Don Quijote», *Folio*, 10 (1977), 55-68.
- ONG, Walter: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982.
- PARKER, Patricia: «Deferral, Dilation, *Différance*: Shakespeare, Cervantes, Johnson», en *Literary Theory/Renaissance Texts* (ed. Patricia Parker y David Quint), Baltimore, Johns Hopkins UP, 1986, 182-209.

- PARR, James A.: «*Don Quixote*»: *An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, De., Juan de la Cuesta, 1988.
- : «Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in *Don Quixote*», en *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo* (ed. J.A. Parr), Newark, De., Juan de la Cuesta, 1991, 163-187.
- : «Las voces del Quijote y la subversión de la autoridad», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed. José Amor y Vázquez et al.), 2 tomos, Madrid, Istmo, 1986, t. 2, 401-408.
- PAZ GAGO, José María: «El Quijote: narratología», *Anthropos*, 100 (1989), 43-48.
- PEALE, C. George: «Guzmán de Alfarache como discurso oral», *JHP*, 4 (1979), 25-57.
- PLATÓN: «Phaedrus; or, on the Beautiful», en *Select Dialogues of Plato* (ed. y trad. Henry Cary), Nueva York, American Book, s.a.
- READ, Malcolm: «Language Adrift: A Re-Appraisal of the Theme of Linguistic Perspectivism in *Don Quijote*», en *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics 1300-1700*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, 136-160.
- RILEY, Edward C.: *Don Quixote*, Londres, Allen & Unwin, 1986.
- RIQUER, Martín de: *Aproximación al «Quijote»*, Barcelona, Teide, 1967.
- RIVERS, Elias: «Talking and Writing in *Don Quixote*», *Thought*, 51 (1976), 296-305.
- : «Plato's *Republic* and Cervantes's *Don Quixote*: Two Critiques of the Oral Tradition», en *Studies in Honor of Gustavo Correa* (ed. Charles Faulhaber et al.), Potomoc, Md., Scripta Humanistica, 1986, 170-176.
- SALDÍVAR, Ramón: «In Quest of Authority: Cervantes, *Don Quijote*, and the Grammar of Proper Language», en *Figural Language in the Novel: The Flowers of Speech from Cervantes to Joyce*, Princeton, Princeton UP, 1984, 25-71.
- SÁNCHEZ, Alberto: «Don Quijote, rapsoda del romancero viejo», en *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo* (ed. James A. Parr), Newark, De., Juan de la Cuesta, 1991, 241-262.
- SCHOLES, Robert, y Robert KELLOGG: «The Oral Heritage of Written Narrative», en *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford UP, 1966.
- SMITH, Paul Julian: *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Oxford UP, 1988.
- SOCRATE, Mario: «Il prólogo della *Primera parte del Quijote*», en *Prologhi al «Don Chisciotte»*, Padua-Venecia, Marsilio, 1974, 71-127.
- SOUFAS, Teresa Scott: *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, Univ. of Missouri P., 1990.
- SPTIZER, Leo: «Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*», en *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton UP, 1948, 41-85.
- VILANOVA, Antonio: *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.
- WEIGER, John G.: *In the Margins of Cervantes*, Hanover, NH, UP of New England, 1988.