

MANUSCRITOS HALLADOS EN UNA VENTA

Maurice Molho

Mis primeras palabras serán de homenaje a Potocki y al *Manuscrito hallado en Zaragoza*, cuyo título sugirió el de esta ponencia. Justa compensación, pues sin los manuscritos hallados en una venta, nunca Potocki hubiera dado con el manuscrito que dice haber descubierto en una casucha abandonada durante el sitio de Zaragoza por el ejército imperial.

La venta es la de Juan Palomeque, en el corazón de Sierra Morena. Allí, en una maleta abandonada por un viajero desconocido, aparecieron los manuscritos: «[...] y entrando en [el] aposento, sacó dél [el ventero] una maletilla vieja cerrada con una cadenilla y abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano».

De los libros se dirá algo en su lugar. Los manuscritos son dos: el de *El curioso impertinente*, y el otro, disimulado en el aforro, el de la novela de *Rinconete y Cortadillo*. De *El curioso impertinente* se dará lectura pública en la venta, pero no del *Rinconete y Cortadillo*, del que sólo se menciona el título. Con todo, las dos novelas, de las que los lectores del *Quijote* no conocerán sino una sola, están hermanadas por nacer juntas en un mismo lugar: la maleta olvidada (¿será olvidado?) en una venta por un viajero anónimo.

La novela de *El curioso impertinente* es una historia que se narra en *off*, es decir, que no pertenece al espacio narrativo del *Quijote*, al que es llevada por boca del cura que la lee en voz alta a los huéspedes presentes.

Ahora bien, la novela de *El curioso impertinente* emerge no ya a la «verdadera historia de don Quijote» sino a un complejo narrativo del que la «verdadera historia» no es sino la trama básica. En efecto, la venta de *El curioso impertinente* se halla situada en el episodio que tiene la Sierra Morena por escenario y que se abre en I, 23, con la desaparición del rucio, la embajada de Sancho a Dulcinea montado en Rocinante y el hallazgo de la mula muerta de Cardenio.

Una venta o posada es un lugar donde se cruzan caminos y gentes. La de Juan Palomeque se halla en la encrucijada de varias historias, ya que acoge no sólo a los protagonistas de la «verdadera historia», que son cuatro: Don Quijote, Sancho, el cura y el barbero, sino a los de otra historia que se va desarrollando y

contando en el espacio narrativo del propio Don Quijote. Esa narración, que implica a su vez un cuarteto de protagonistas: Cardenio, Dorotea, Fernando y Lucinda, se designará de ahora en adelante como «historia de los cuatro amantes».

Pero esa historia no es la única que interfiere con la «verdadera historia». Sabido es que poco después se presenta en la venta un soldado que tiene traza de ser un cautivo evadido de Argel, y al que acompaña una mora hermosa. Habiéndosele pedido que dé cuenta de su vida, el cautivo relata su historia, y apenas hubo terminado cuando piden alojamiento al ventero un oidor acompañado de su hija, la cual arrastra consigo, disfrazado de mozo de mulas, a un joven señor de la Corte que se muere por ella.

Ahora bien, resulta que el oidor es el propio hermano del cautivo, de modo que nos hallamos ante dos figuras representativas del debate de las armas y las letras, que es el tema del discurso que pronuncia Don Quijote como introducción a la doble historia de Ruy Pérez de Viedma y de su hermano Juan.

Entre las historias de los cuatro amantes y del cautivo y el oidor, se ha descubierto la maleta olvidada, disponiéndose que el cura dé lectura de *El curioso impertinente*. El episodio de la maleta y la lectura de la novela no ya aferente sino interpolada no son sino el eje de un complejo sistema narrativo, que cuenta con cuatro historias. Ese sistema al que se renunciará en el *Quijote* de 1615 es el de la plurinarratividad, que en 1605 se justifica al principio de I, 28, capítulo apertural de la llamada Cuarta Parte de *El ingenioso hidalgo*, y que ha de leerse como un prólogo interno al libro. Dícese, pues, que habiendo el audacísimo Don Quijote de la Mancha restaurado la ya perdida y casi muerta andante caballería, nos toca gozar en nuestra edad alegres entretenimientos no sólo con la dulzura de la «verdadera historia» sino «con los cuentos y episodios de ella [...] [no menos] agradables y artificiosos y verdaderos» que la misma historia. En otros términos, la paz restaurada nos vale un suplemento de gusto y placer con la introducción en el *Quijote* del complejo plurinarrativo que tiene su centro en la venta de Sierra Morena. Lo que significa que la venta no es sólo un lugar donde se cruzan y alternan personajes, sino entes de literatura: relatos y formas de relatos.

Ni qué decir tiene que a lo largo del episodio plurinarrativo la «verdadera historia» no suspende su curso, si no es para abrir paso a *El curioso impertinente*: relato por Sancho de su embajada a Dulcinea y nuevo encuentro con Andrés (I, 31), aventura de los cueros de vino (I, 35), burla de Don Quijote atado a la reja (I, 43), sin olvidar el discurso de las armas y las letras (I, 37-38). Con la reaparición del rucio en I, 45 se concluye el episodio que se había abierto con su misterioso escamoteo.

¿Qué significa la introducción en el primer *Quijote* de un sistema plurinarrativo? ¿A qué responde la disparidad calculada que existe entre las historias aferentes y la «verdadera historia de Don Quijote»?

Si el *Quijote* es ante todo una reflexión crítica sobre la producción de textos narrativos, ¿no serán las historias insertadas en la trama del libro muestras de otro novelar posible?

* * *

La fábula del *Quijote* narra el caso de un personaje que ha interiorizado sin tener medios de resolverla la contradicción de la poesía y de la historia.

La lectura de los libros de caballería, esencialmente poéticos, le ha persuadido de que es capaz de vivir en la *historia* la experiencia *poética* que percibe como no fabulosa, y contingente al igual que su mismo cuerpo.

Es cosa significativa, pues, que el acceso a la «verdadera historia» de la primera narración aferente —la de los cuatro amantes— consista en la confrontación de dos locos: Don Quijote y Cardenio. Ambos padecen locura. Pero sus locuras no son idénticas, porque se inscriben en fábulas distintas.

La locura de Don Quijote es una locura metamimética, o sea, una reflexión sobre la mimesis, es decir, las condiciones de una poética, originándose la locura en la interferencia de la poesía y de la historia.

Muy diferente es la locura de Cardenio, que, loco por amor, actúa en una fábula esencialmente poética, en que la contingencia histórica está totalmente subordinada a las representaciones de acciones que se conciben no ya como efectivas sino como posibles o necesarias. Que es como decir que si Don Quijote se vuelve loco con los libros o por sus libros (cree que lo que pertenece a la esfera de lo posible o de lo necesario es lo que efectivamente acontece y que poesía es historia), la locura de Cardenio procede de la necesidad de su misma pasión. Por lo que, a diferencia de Don Quijote, es un ente estrictamente poético que en nada depende de la historia.

De modo que lo propio de la poesía es inscribir la fábula, sustraída a la historia, en el campo de lo imaginario, es decir, de lo que se concibe no como efectivamente acontecido, sino como pudiendo o debiendo acontecer verosímil o necesariamente. Por eso dice Aristóteles que la poesía se define por lo universal, pues a diferencia de la historia, trata las cosas más en lo universal que en lo particular (*Poét.*, 9). Lo que separa la poesía de la historia es que ésta no es sino una colección de hechos que no forman unidad ni sistema, mientras que la poesía, cualesquiera que sean las articulaciones de la fábula, impone que se conciban como sistema fundado en necesidad.

Tal es el caso de la historia de los cuatro amantes, o la del cautivo y de la hermosa Zoraida, así como la del oidor y de los amores de su hija.

Obsérvese no obstante que poesía e historia no se excluyen recíprocamente, ya que una trata las cosas *más* (*mallon*) en lo universal que en lo particular, al revés de la otra. Pero si la historia interviene en el marco de la poesía, se subordina totalmente al orden poético. La presencia de elementos históricos en la trama poética no tiene más consecuencia que la de hacer que la fábula, por su crecida verosimilitud, pueda inscribirse en la común experiencia.

Así la historia del cautivo, en que se evoca con exactitud las condiciones de vida de un capitán español que acaba prisionero al servicio de Asán Agá en los baños de Argel. La historia se significa en la fábula poética por una gran cantidad de rasgos que son otras tantas particularidades contingentes, relativas ya a la experiencia de los presos cristianos entre moros y renegados y al plano de la evasión y a su realización gracias a la amorosa complicidad de la mora Zoraida. Y todos recuerdan además el episodio bizantino estrictamente poético que concluye el episodio.

Con todo, dos observaciones se imponen.

La primera es que el relato del cautivo no es sino la primera parte de una única historia que en su segunda parte narra la llegada a la venta del oidor Ruy Pérez de Viedma, que resulta ser el propio hermano del capitán. Las dos articulaciones de la fábula forman sistema, pues como ya se ha señalado, el capitán y el oidor inscriben su presencia histórica en un caso universal reducible al contraste y complementariedad de las armas y las letras. En eso son ejemplares.

El capitán y el oidor alcanzan a la ejemplaridad porque la fábula en la que se insertan define modelos universalizables. Dicho de otro modo, el cautivo y el oidor trascienden, cada uno a su manera, las condiciones de su inserción en la historia.

Por otra parte —y ésta será nuestra segunda observación—, toda materia histórica, como la que desarrolla el cautivo en el relato de su vida, no se salva de ser crónica o inventario factual no significante sino a condición de insertarse en una fábula poética que le ha de conferir sentido erigiéndola en modelo ejemplar.

La historia interviene asimismo en la fábula de los cuatro amantes, subordinándose del todo a las necesidades del sistema poético.

Sabido es que la crítica erudita y positivista no vaciló en leer esa historia como un *roman à clef*, es decir, como un relato histórico con ropaje de fábula poética.¹

De hecho no hay nada en el texto que autorice semejante lectura, si no es un *lapsus* de Dorotea por el que de pronto la historia se introduce en la trama poética.

La fábula relata la violencia amorosa de Don Fernando, hijo segundón de un grande llamado el duque Ricardo, que para hacerse con Luscinda, novia de Cardenio, se separa brutalmente de Dorotea. Cardenio se volverá loco, y Dorotea se internará en Sierra Morena, disfrazada de varón, para ocultar su deshonor.

Ahora bien, el *lapsus* es de Dorotea, que, haciendo el papel de princesa Micomicona, suelta a Don Quijote la siguiente declaración: «[...] pues apenas me hube desembarcado en Osuna [...]» (I, 30), que éste se apresura en corregir: «Pues, ¿cómo se desembarcó vuestra merced en Osuna, si no es puerto de mar?» (I, 30).

El *lapsus* define el marco geográfico de la historia, su auténtico escenario. Dorotea, que sin duda es de Osuna, confunde el propio nacimiento con el desembarco, identificando al Duque Ricardo con el Duque Osuna, y al poderoso Don Fernando con un hijo segundo de la casa de Osuna. La dureza del poder señorial, representado por Don Fernando, contrasta con la ingenuidad apasionada de Don Luis, «señor de almas y lugares», que tiene encantada a la hija del oidor y que, a diferencia del terrible Don Fernando, pertenece tal vez a una nobleza cortesana de mediana sangre. De modo que el *lapsus* de Dorotea, al introducir en la fábula la contingencia histórica, abre de pronto imprevisibles perspectivas políticas.

Obsérvese además que el *lapsus* no lo comete Dorotea como personaje poético, sino desde su función paródica de princesa Micomicona. Ahora bien, toda

1. Véase Francisco Márquez Villanueva, «Amantes en Sierra Morena», en *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 15 y ss.

parodia implica que el parodiante se sitúe en la particularidad contingente, es decir, en la historia. Tal es el caso de Dorotea, personaje doble que, perteneciendo a la fábula de los cuatro amantes, interviene como Micomicona en la «verdadera historia de don Quijote», articulando con su doble actuación dos historias aparentemente incompatibles.

De donde se infiere que las dos historias aferentes a la «verdadera historia», la de los amantes de Osuna y la del cautivo y del oidor, son dos manifestaciones de un discurso narrativo *uno*: el de la fábula poética ejemplar, o sea, una trama de acciones verosímiles o necesarias susceptibles de erigirse en modelo universalizable. Mientras que en la «verdadera historia» se enfrentan en debate agónico poesía e historia, en las fábulas aferentes la evocación de lo particular no tiene más finalidad que la de fingir la verdad contingente de la historia, es decir, de conferir a la acción poética una verosimilitud que nos la haga creíble. No es otra la función del acontecer histórico. Así como el discurso mítico, el de la poesía nace de las relaciones posibles o necesarias que establecen entre sí los elementos constitutivos de la fábula. Su verdad se causa esencialmente en el lastre histórico que le confiere el símil de una realidad posible. De ahí que la ejemplaridad depende en última instancia, como en el discurso mítico, según Lévi-Strauss, de «la potencia e inanidad del acontecimiento» (Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres*, p. 408).

* * *

La maleta olvidada en la venta contiene, además de los manuscritos, tres grandes libros: uno es el *Don Cirongilo de Tracia*, otro el *Felixmarte de Hircania*, y el tercero es la historia de *El Gran Capitán Gonzalo de Córdoba*, con una *Vida de Diego de Paredes* (I, 32).

Una vez más le toca al cura el escrutinio de esa biblioteca portátil. Del *Cirongilo* y del *Felixmarte* opina que son libros «mentirosos [...] [y] llenos de disparates y devaneos». En cambio la de *El Gran Capitán* es «historia verdadera» así como la de Diego García de Paredes que, dotado de fuerzas hercúleas, detuvo con solo un dedo una rueda de molino. Lo que le disgusta al cura es la mezcla de géneros: libros mentirosos e historia verdadera aparecen indisociados en la maleta, como si su dueño profesara, a diferencia del cura, que la historia verdadera y la delirante podrían ser ambas verídicas e igualmente entretenidas.

La novela de *El curioso impertinente* que se descubre entre los libros es el eje narrativo del episodio de la venta. La lee el cura en voz alta después de que los presentes han oído la historia de los cuatro amantes, siendo incluso testigos de su desenlace, y cuando aún no se han personado el cautivo ni el oidor.

De la «verdadera historia de don Quijote» a la novela de *El curioso impertinente*, la disparidad aparece aún más acentuada que con cualquiera de las historias aferentes. La causa de ello es que la novela es una fábula estrictamente poética en que la historia se reduce al mínimo. El escenario, «Florenia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana», apenas si constituye una particularidad contingente. La acción no transcurre en España ni en sus parajes mediterrá-

neos. En lugar de *Florecia* ha de leerse, pues, *España*, o sea, un espacio nulo, un lugar negativo, sustraído a la contingencia histórica. De ahí tal vez que no exista ninguna relación aparente entre *El curioso impertinente* y la «verdadera historia de don Quijote» —cosa que debió constituir una tacha en opinión de los lectores de entonces, según advierte el Bachiller en su crítica del *ingenioso hidalgo*—:

—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tener que ver con la historia de su merced del señor Don Quijote [II, 3].

Es cosa plausible que tan sutil edificio como el de las dos historias aferentes a la de Don Quijote, con la inesperada irrupción de *El curioso impertinente*, haya podido desconcertar a los lectores fáciles, que son los más.

Tal no fue el caso de los románticos alemanes: Friedrich Schlegel «En la verdadera novela todo es episodio o no lo es nada» y sobre todo Ludwig Tieck:

Anselmo quiere tener en la mano el amor invisible [...] Por su impertinente curiosidad destruye la nobleza y la castidad de su mujer; su esfuerzo para realizar el ideal destruye el ideal mismo del tesoro moral [...] La novela hace juego profundamente con la acción principal de don Quijote [...] expresa bien en otra forma la acción general de la filosofía cervantina [cit. por A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p. 122].

Tal vez la lectura romántica del *Quijote* sea más exacta y actual que la de los contemporáneos o la nuestra. Basta escuchar al mismo Anselmo, que lo confirma:

Pero con todas estas partes que suelen ser el todo con que los hombres suelen y pueden vivir contentos, vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo; porque no sé qué días ha a esta parte me fatiga y aprieta un deseo tan extraño y tan fuera del caso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y me culpo y me riño a solas y procuro callarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos; y así me ha sido posible salir con este secreto como si de industria procurara decillo a todo el mundo. Y pues que en efecto, él ha de salir a plaza, quiero que sea la del archivo de tu secreto, confiado con él y con la diligencia que pondrás, como mi amigo verdadero, en remediarme, yo me veré presto libre de la angustia que me causa, y llegará mi alegría por tu solicitud al grado que ha llegado mi descontento por mi locura [...] [I, 33].

Esa locura —es la palabra adecuada— ya se sabe que consiste en querer probar la fidelidad de Camila, y eso por medio del mejor amigo a quien comete el seducirla. Ha de ser Lotario —y no otro— el que ha de vencer a Camila, por mil razones de las que Anselmo no expone sino las menos inconfesables:

[...] y asimesmo veo y confieso que si no sigo tu parecer [el de Lotario] y me voy tras el mío, voy huyendo del bien y corriendo tras el mal. Prosupuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse; así que es menester usar algún artificio para que yo sane [...] [I, 33].

Tieck ha comprendido que Anselmo y Don Quijote no son sino un solo ser cuyo «esfuerzo por realizar el ideal [el amor, la caballería] destruye el ideal mismo». Lectura grave, enteriza y ciertamente discutible en la medida en que se pasa por alto el discurso poético de Don Quijote constantemente invalidado por su misma presencia en la historia.

Con todo, Don Quijote no deja de ser un loco. Y Anselmo es otro loco. Don Quijote es un loco libresco, crítico o metacrítico, que saca de los libros la imagen de un mundo erróneo y absoluto, arraigado en ideas.

Muy otro es Anselmo. No tiene ideas sino pulsiones imperativas que procura satisfacer al tiempo que las rehúsa. La satisfacción del deseo se compagina en él con el apego al orden de la familia, de la amistad, de la belleza en fin, que disimulan la dureza de la exigencia sexual. La locura de Anselmo es la de una vida pulsional desconcertada.

De modo que de pronto en la venta de Sierra Morena la locura se polariza, instituyendo una doble imagen de sí misma, dos locuras especulares: una locura crítica en busca de la verdad del ser, y una locura pulsional obsesionada por la verdad del deseo: «Si ella sale, como creo que saldrá, con la palma desta batalla, tendré yo por sin igual mi ventura; podré yo decir que *está colmo el vacío de mis deseos*». ¿En qué ha de consistir la victoria de esa contienda? ¿En la tan temida trasgresión de Camila en beneficio de Lotario y, por Lotario, de Anselmo? ¿O en esa inquebrantable firmeza que ha de traer conjuntamente paz y frustración del insaciable marido?

* * *

Suele contarse *El curioso impertinente* entre las historias de celos. Así lo enuncia Lotario en su intento de disuadir a Anselmo:

No excusarás con el secreto tu dolor, antes tendrás que llorar continuo, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las que lloraba aquel simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que con mejor discurso se excusó de hacerla el prudente Reinaldos, que puesto que aquello sea ficción poética tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados [I, 33].

«Nuestro poeta» es el Ariosto que en el Canto 43 del *Orlando furioso* narra la prueba del vaso a la que no quiso someterse Reinaldos; una copa mágica en que sólo podían beber los casados con mujeres fieles; en el caso contrario, el vino se les derramaba en el pecho. Un poco más adelante, un barquero le cuenta a Reinaldos la lamentable historia de cierto doctor Anselmo que quiso probar y así se enteró de su desgracia.

A diferencia del cuento del Ariosto, en que la acción nace de la manipulación de un objeto mágico, en *El curioso impertinente* la angustia se origina en el ánimo del marido, que se entera por sí mismo que «la curiosidad n[aporta] danno».

El móvil aparente de Anselmo, inscrito en el mismo título, es la *curiosidad*. Esa curiosidad es *impertinente*, es decir, fuera de lugar e inmotivada.

Lo que el curioso e impertinente Anselmo aspira a saber es si la realidad que tiene ante los ojos y que cabe en la aserción «Camila es fiel» corresponde a la verdad. Para ello monta un dispositivo de averiguación, que describe con términos propios de la práctica experimental:

[...] y el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad si no es *probándola* de manera que la prueba manifieste *los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro* [...] Deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades, y *se acrisole y quilate en el fuego* de verse requerida y solicitada [...].

El instrumento de la operación ha de ser Lotario.

Elección narcisista, pues Lotario es el que más se parece a Anselmo: ambos son del mismo sexo, de la misma edad, nacidos en la misma esfera social, con gustos casi idénticos (el uno prefiere el trato de las mujeres y el otro la caza). De modo que Lotario es a los ojos de Anselmo un doble casi perfecto, una imagen especular de sí mismo.

Tal es el argumento. ¿De dónde nace la impertinente curiosidad de Anselmo? ¿Cuál es el motivo que le impulsa a probar la fidelidad de Camila? ¿Por qué elegir a Lotario, contra su voluntad, para llevar a cabo la averiguación del caso? Esa problemática sin resolver confiere a la novela un aspecto de absoluta arbitrariedad.

La clave de la historia está en su misma estructura, fundada en la relación perversa de *tres* parejas:

La pareja ocasional (la que da ocasión a la relación) es: (1) Anselmo-Camila. La validez de esa pareja la pone en tela de juicio el mismo Anselmo, que por motivos que nunca se exponen dice querer someter a prueba la fidelidad de su esposa, de la que no tiene motivo alguno para dudar.

Para montar la prueba, Anselmo suscita una segunda pareja: (2) Lotario-Camila. Ya se ha dicho que Lotario es el amigo más fiel y fidedigno, y a él se confía la misión de seducir a Camila: todas las facilidades le serán dadas para que lleve a cabo la empresa —de la que Anselmo se persuade, por otra parte, que es de todo punto vana—.

Bajo esas dos parejas que ocupan la superficie del discurso narrativo se oculta una tercera pareja, pareja profunda, reprimida por el sujeto: (3) Anselmo-Lotario. Esta pareja oculta —por nefanda— en los subsuelos del alma, descubre en Anselmo un deseo reprimido de otro objeto que no sea Camila.

Un celoso, en efecto, es propiamente el que se representa a la esposa infiel formando con otro una pareja análoga a la que él mismo podría formar con otro objeto deseable. De modo que los celos no son sino síntomas de infidelidades latentes y reprimidas. En el caso de Anselmo el objeto secretamente deseado ofrece la particularidad de ser de su mismo sexo. Esa homosexualidad latente no la asume el sujeto, que si pudiera asumirla, no hubiera sido necesario montar tan compleja comedia. Si se admite esa lectura, se acepta asimismo que la sospección aparentemente inmotivada de Anselmo respecto de Camila corresponda al síntoma de su propia pulsión reprimida. Así que la homosexualidad latente, que en

Anselmo es el signo de una fantasía adúltera, sólo se justifica con la representación de una Camila posiblemente infiel. De donde se deduce la escenificación de la prueba.

Sin embargo, el adulterio de Camila no dejaría de significar para Anselmo la ruina de su honor, al que no puede renunciar. De ahí que, por más que insista con Lotario para que acabe de una vez con la fidelidad de Camila, Anselmo, preso de su insoluble contradicción, no cesa de persuadirse en sus adentros de que esa fidelidad es necesariamente inquebrantable.

En otros términos, Anselmo hace en su propio teatro de cornudo fantástico, papel que tampoco quiere asumir del todo, pero que es su única defensa contra la pulsión homosexual que le asedia y que reprime mediante un discurso inconsciente condensable en una sola frase: «No lo quiero yo, *ella* es quien le ama».²

De hecho, el discurso es doble, por la contradicción que encierra, pues enuncia junto con la denegación de la homosexualidad («no lo quiero yo») la elección amorosa («*ella* es quien le ama») que la misma esposa ha de asumir por delegación del sujeto. Pero como por otra parte Anselmo proclama que Camila no puede serle infiel, corrige el primer discurso por ese otro asimismo inconsciente y contradictorio respecto del primero: «Por más que le ame, a quien ella prefiere es a mí».

De modo que por el juego de ese doble discurso el sujeto se autoriza a fantasear su amor homosexual al tiempo que se beneficia de la fidelidad de su mujer y de su honor definitivamente intacto, quedando así por amo y señor de todo: del honor, de la esposa y del amigo.

Todos conocen las peripecias que conducen a la catástrofe. A partir del momento en que la pareja Lotario-Camila pasa a funcionar de verdad, la mentira se establece definitivamente entre esos tres seres. Lo que era teatro fantástico en las obsesiones de Anselmo se convierte en teatro de veras. Disimulado detrás de unos tapices de recámara, ha de asistir a la representación de un falso asesinato y de un suicidio simulado:

Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y ver representar la tragedia de la muerte de su honra, la cual con tan extraños y eficaces efectos la representaron los personajes della que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían [I, 34].

Al enterarse por fin de su desgracia, Anselmo, sobrecogido por la muerte, recobra su lucidez: «Un necio e impertinente deseo me quitó la vida [...]».

La novela, violenta e inverosímil, como todas las que implican insanidad en el protagonista, restablece su coherencia interna por poco que se le aplique una reflexión analítica que el texto pasa por alto, limitándose a aportar lo esencial: la materia sobre la que el análisis ha de ejercerse. Lo que viene a decir que *El curioso impertinente* es, como el cuento del Ariosto que menciona Lotario, una «ficción poética» que «tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser ad-

2. Sobre semejante discurso, véase S. Freud, «Sur quelques mécaniques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité», en *Névrose, psychose et perversion*, p. 273.

vertidos y entendidos e imitados». Los secretos morales que la fábula implica son interpretativos y sin duda análogos, aunque nunca idénticos, a las representaciones que movilizarían nuestros contemporáneos. Eso, para responder a la objeción de tal crítico eminente de nuestros tiempos que se niega a «[reducir] el problema ético al nivel de la patología, [...] haciendo del caso moral un caso clínico».³ Ni que decir tiene que esa separación de lo moral y de lo clínico constituye, frente a un Huarte de San Juan, una postura lamentablemente anacrónica.⁴

* * *

No carece de interés el breve comentario con que el cura concluye su lectura:

Bien —dijo el cura— me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad, y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, tiene algo de imposible [I, 34].

Le falta, pues, a la novela, para pasar por verdadera, que el lector se persuada de que un marido puede aventurar tan «costosa experiencia» como la de Anselmo: sólo la calidad de casados obstaculiza la verosimilitud o el carácter verídico de la fábula, ya que «entre un galán y una dama pudiérase llevar».

De modo que lo imposible (un imposible además no persuasivo) reside para el cura en la transgresión ideológica: la libertad que un marido se toma con su honor.

La supresión del lastre ideológico es precisamente lo que confiere a la novela su universal ejemplaridad no menoscabada por ninguna particular contingencia y debido a que *El curioso impertinente* aparece sustraído al espacio hispano del honor, espacio al que pertenece el cura. Pero éste, además de censor discreto, es hombre de gusto y concluye su crítica con la siguiente atinada observación: «[...] en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta».

¿No se dijo algo semejante en I, 6 del *Amadís*, que «como a único en su arte», se le han de perdonar sus mentiras y disparates?

* * *

La maleta, además de los libros y del *Curioso* manuscrito, contiene otros papeles que el ventero dio al cura «diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta adonde se halló la *Novela del Curioso impertinente*, y pues su dueño no había vuelto por allí, que se los llevase todos» (I, 47). Recuérdesse que el ventero no sabe leer.

3. F. Ayala, «Los dos amigos», *Revista de Occidente*, 3 (1965), p. 293. Un enfoque no anacrónico sino claramente moderno por su adecuación al texto es el de Diane de Armas Wilson: «Passing the Love of Women: The Intratextuality of *El Curioso impertinente*», *Cervantes*, VII, 2 (1987).

4. Véase, entre otros, H. Sieber, «On Juan Huarte de San Juan and Anselmo's *locura*, in *El Curioso impertinente*», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1970-1971).

El Cura se lo agradeció, y abriéndolos luego, vio que al principio del escrito decía: «*Novela de Rinconete y Cortadillo*», por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser que fuesen todas de un mismo autor; y así la guardó con propósito de leerla cuando tuviese comodidad [I, 47].

El supuesto autor de las dos novelas ¿será el viajero despistado que se dejó la maleta en su aposento? Hipótesis plausible y que no hay motivo para descartar.

La maleta interviene en el libro como una narración de doble efecto. Por un lado, es un momento del relato; pero además —es el segundo efecto— es creadora de estructuras narrativas originales.

Propio de la maleta y de *El curioso impertinente* que en ella se contiene es sentar dentro del libro —del texto— una exterioridad intratextual. La función del *Curioso* es propiamente delimitar el texto desarrollando un relato que no pertenece a la historia de Don Quijote.

En otros términos, mientras el cura, que es un personaje intratextual, lee en voz alta la historia de Anselmo, nosotros, lectores, nos mantenemos en nuestro espacio propio, que no es el del libro ni el de la novela que el cura lee en voz alta.

La cosa es clara por lo que nos toca, pero no lo es tanto respecto de los personajes que escuchan al cura y que por lo mismo se hallan de pronto dotados de una extraña ambigüedad, ya que existen a la vez en el libro y en sus confines, es decir, frente a su exterioridad.

A diferencia de *El curioso impertinente*, la novela de *Rinconete y Cortadillo* no da lugar a lectura alguna ante el público de los personajes del libro.

¿A qué corresponde, pues, la evocación de un texto que no ha de figurar en la historia de Don Quijote?

Además, ¿de qué *Rinconete* se hace mención en el *Quijote* de 1605? ¿Del *Rinconete y Cortadillo* que se imprime en las *Novelas ejemplares* de 1613? ¿O tal vez de una redacción primitiva conforme al manuscrito Porras de la Camara? Sea como fuere, el hecho es que para los lectores de la príncipe de 1605, *Rinconete y Cortadillo* no responde a nada. Decir que «podría ser fuesen [las dos novelas] de un mismo autor» es más para confundir a los lectores que para aclararlos, pues a los de 1605 el nombre de Cervantes no evoca el del posible autor de *Rinconete y Cortadillo*.

Sólo podía relacionar el título de la novelita con el nombre de Cervantes el mismo Cervantes o acaso los que hubiesen asistido a una lectura pública de *Rinconete y Cortadillo* en alguna academia. De donde se induce que la única hipótesis plausible respecto del dueño de la maleta olvidada con sus dos novelas sepultadas en el aforro, es decir en los pliegues del inconsciente, es que no pudo ser otro, a falta de algún improbable académico, que el mismo Cervantes recorriendo de incógnito el *Quijote*. El anonimato no es de extrañar, pues se sabe que el nombre de Cervantes aparece tachado cada vez que está a punto de asomar en el libro (véase M. Molho, *El nombre tachado*, Limoges, 1989).

Si la hipótesis es exacta, se le podrá sacar, a modo de conclusión, dos corolarios:

El primero es que el viajero incógnito no se debió de olvidar la maleta en la venta de Sierra Morena, sino que su función narrativa sería dejársela adrede para ofrecer a los lectores la *Novela del Curioso impertinente*, abriendo en la trama textual del *Quijote* la perspectiva de un espacio de extratextualidad.

El segundo corolario es que sólo Cervantes o algún aficionado a las academias debían de saber, hacia 1604-1605, de la existencia de una *Novela de Rinconete y Cortadillo* atribuible a un tal Miguel de Cervantes. En tal caso, la mención del título equivaldría a una firma o rúbrica inmediatamente identificable.