



LAS NOCIONES DEL SUJETO, HISTORIA Y COSMOS EN EL *QUIJOTE*

MARÍA STOOPEN (*)

RESUMEN. En el presente artículo se propone una indagación sobre las nociones de sujeto, historia y cosmos en el *Quijote*, mediante un repaso de los avatares de dichos conceptos tanto en los libros de caballerías como en las concepciones cosmológicas previas y contemporáneas. En relación con el asunto del sujeto, la colaboración centra su estudio en las modificaciones que el comportamiento del autor textual va presentando en los relatos caballerescos a partir del surgimiento de dicho género literario. A la vez, dichos libros, siendo de naturaleza no sólo ficticia, sino fantástica, pretenden presentarse como narraciones históricas, no sólo por razones ideológicas y morales, sino por la carencia de una poética que proponga las diferencias entre poesía e historia. *El Quijote* recoge tales recursos genéricos, aunque los trabaja con intención paródica. El resultado es un interesante juego con la ficción de la autoría, así como una apuesta definitiva por la narración de naturaleza ficticia. El genio innegable del escritor consigue estos resultados gracias a las traducciones y versiones renacentistas de la *Poética* de Aristóteles, quien propone la diferencia entre historia y poesía. La multiplicidad de sujetos autorales presentes en el *Quijote*, posiblemente se relaciona con el descentramiento que sufre la idea del cosmos: ni la tierra es más el centro del universo, ni las órbitas de los astros son circulares, sino elípticas. El hombre, junto con el planeta que habita, ha perdido su posición de privilegio en el universo.

ABSTRACT. This article investigates the notions of subject, history and cosmos in *Don Quixote*, by reviewing these concepts in the books of knight-errantry and in the cosmological conceptions of past periods and in the 17th century. Regarding the notion of subject, it focuses on the changes of behaviour that the author of the text presents regarding books of knight-errantry since the birth of the genre. At the same time, these books, which are of a fictional and even fantastic nature, try to present themselves as historical accounts, not only for ideological or moral reasons, but because of the lack of a clear distinction between poetry and history. Cervantes takes advantage of these resources, even though he treats them as a parody. The result is an interesting play with the fiction of who the author is, as well as the option of a fictional account. The brilliant author is able to achieve these results thanks to translations and Renaissance versions of the Poetics of Aristotle, who proposes a separation between history and poetry. The many subjects acting as authors who are present in *Don Quixote* might be related to the decentralisation of the idea of the Cosmos: the Earth is no longer the centre of the Universe and the orbits of the planets are not circular but elliptical. Man, together with the planet he lives on, is no longer in a privileged position in the Universe.

De manera explícita o implícita y más o menos compleja, un relato literario contiene determinadas nociones del sujeto, de la historia y del cosmos. El asunto comporta gran interés cuando se trata de un libro de la trascendencia y complejidad del *Quijote*. Es

(*) Universidad de Florida, EE.UU.

posible colegir tales conceptos a partir del comportamiento de Miguel de Cervantes en la construcción de la obra de arte, de su relación con el lector, de los recursos literarios que utiliza, de la manera como el texto concibe y se inserta en la historia, así como de la poética en que se inscribe la obra.

Ya que el *Quijote* es un libro de caballerías, aunque con intención paródica, hemos de iniciar con un repaso a los asuntos arriba enunciados a partir de sus antecedentes genéricos con el fin de relacionar y contrastar uno y otros. En los *romans* de Chrétien de Troyes, del siglo XII, y los libros de caballerías españoles, del XVI, se observa una imagen de cómo el autor tiene el poder de controlar y manipular la acción del relato, de guiar a los personajes por medio de reglas de conducta preestablecidas y derivadas de un orden sobrenatural, del cual depende la lógica de la narración, así como de hacer intervenir acciones misteriosas por medio de símbolos y hechos maravillosos. Según resume Edwin Williamson, «el autor de un *romance* puede desempeñar el papel de Dios o la providencia»¹.

Otro asunto relativo al género caballeresco es el de los hechos narrados como si fueran sucesos históricos. La *Historia regum Britanniae* (1136), escrita en latín por Geoffrey de Monmouth, obra fundadora de la materia de Bretaña, concede a la figura y los acontecimientos del rey Arturo el estatuto de historia verdadera. Este rey legendario «podía figurar en poemas y *romances* caballerescos al lado de Carlomagno y Alejandro como personaje histórico indiscutible»². Chrétien de Troyes, al reelaborar la materia de Bretaña en lengua francesa, sitúa sus obras en un pasado remoto de ese lejano reino y, puesto que los hechos del rey Arturo y la Tabla Redonda eran tomados entonces como acontecimientos verdaderos, dicho autor no se sentía obligado a probar su veracidad histórica³.

Durante el siglo XIII, los autores de los *romans* franceses, se proponen cristianizar los elementos míticos del género, relacionándolos directamente con acontecimientos históricos de la vida de Cristo y organizándolos, no sin contradicciones, según el modelo ortodoxo de la experiencia cristiana. De este modo, la crónica y la alegoría coexisten en una relación paradójica. Es así que la posibilidad de encontrar vínculos alegóricos entre la tradición artúrica y el saber cristiano estimula la fantasía de los autores para concebir situaciones maravillosas, cuya presencia, al tiempo que distancia la narración de la verosimilitud, provoca una contradicción interna en el relato, dada su pretensión de autenticidad histórica. Se hace necesaria y se consagra, así, la convención genérica de un autor, unos documentos y una traducción ficticia que den validez histórica a los hechos y a los héroes que en ellos participan, así como a los testigos presenciales.

Así pues, el narrador medieval de las materias de Troya, de Francia o de Bretaña, comprometido con una pretendida veracidad histórica y con el valor moral de los relatos, se hacía pasar por historiador, el cual, preso de desconfianza en la imaginación como una facultad que falsifica la realidad, negaba que hubiera inventado nada, aun cuando lo hubiera inventado casi todo. De tal manera, al no existir una categoría poética legítima que justificara la verosimilitud en la ficción literaria, el autor fluctuaba entre su capacidad imaginativa y el peso de una supuesta verdad histórica.

El complejo de dispositivos de la autoría ficticia derivado, precisamente, de la necesidad de inventar un autor historiador será recuperado con fines paródicos, junto con otras convenciones, en el *Quijote* de 1605. Se sabe, sin embargo, que Cervantes no tuvo acceso directo a los *romans* originales y que

(1) Edwin Williamson: *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid, Taurus, 1991, p. 63.

(2) *Ibidem.*, p. 34.

(3) *Cfr.* Edwin Williamson: *El Quijote y los libros de caballerías*. *Op. cit.*, pp.44 y 45. Sin embargo, Williamson también señala que: «Es difícil saber hasta qué punto Chrétien y sus lectores creían literalmente estas maravillas». *Ibidem*, p.44.

son la versión del *Amadís de Gaula*, reelaborada por Montalvo a principios del siglo xvi, y *Las sergas de Esplandián*, la continuación escrita por el mismo, el «puente entre el ciclo francés [...] y el género subartúrico de libros de caballerías españoles que se convirtió en el objeto de la parodia de Cervantes [...]»⁴, a quien, por conducto de Montalvo, le llegan acrecentados el proceso cristianizador y la intención didáctica y, por tanto, agudizadas la contradicción entre fantasía e historicidad y las interpretaciones mecánicas tanto de los símbolos, como de las acciones y el código caballeresco.

La cuestión de la verdad en la narrativa se hace presente a partir del prefacio general a los cuatro libros del *Amadís* y al *Esplandián*⁵. Allí, Montalvo antepone a los escritos históricos, «las historias fengidas», que han de ser llamadas «más por nombre de patrañas que de crónicas». Sin embargo, la lección didáctica es situada por encima de la veracidad histórica, ya que para el autor del prólogo sólo tienen valor los relatos que sirven de ejemplo moral o que contienen verdades trascendentes. De esta forma, la contradicción entre *crónica* y *patraña* queda sin ser resuelta de manera convincente. Para Montalvo, su autoridad en la obra depende por completo de su fe en las enseñanzas de la Iglesia, única fuente incuestionable de la verdad.

Asimismo, el maestro Elisabad, uno de los personajes de los libros anteriores, a quien de manera apócrifa se atribuye la autoría del *Esplandián*, es introducido, según Williamson, «como un supremo recurso de corroboración, un extraordinario testigo presencial capaz de representar el papel de todos los narradores e informadores previos. Montalvo, el verdadero autor,

desaparece tras el personaje narrativo de Elisabad [...] y si «este recurso va dirigido a intensificar aún más la apariencia de historicidad, y gracias a ello, la autoridad moral del texto»⁶, el mismo dispositivo en la pluma de Cervantes –por su parte, parapetado tras Cide Hamete Benengeli–, dará un giro de ciento ochenta grados al buscar y conseguir, gracias al distanciamiento irónico –ausente en Montalvo–, justamente lo opuesto, debido a que el autor apócrifo del *Quijote*, por ser moro, es calificado de mentiroso, a partir de lo cual se obtiene la paradoja de un historiador que no es fiel a la verdad.

Ciertamente, Cervantes no es el primero en aprovecharse del artificio heredado con intenciones lúdicas o irónicas. Algunos escritores lo habían explotado ya de una manera consciente e intencionadamente irónica. Ariosto, en el *Orlando furioso* (1516, 1532), acude al Arzobispo Turpin para que atestigüe como verdaderas las aventuras de Orlando y Ruggiero. La *Utopía* (1518), de Tomás Moro, pretende ser un relato de viaje. La crónica del gigante Gargantúa (1532) supuestamente fue encontrada por Jean Audeau en una tumba. Pero el escritor español dará un paso adelante al confrontar el mundo caballeresco –concebido imaginariamente por el hidalgo de la Mancha y hacerlo posible ya sólo en la mente de un loco– con un plano narrativo realista cuyo referente es la realidad histórico-social de finales del siglo xvi. En este momento, además, las discusiones de preceptiva y poética, gracias a la divulgación en Europa de los principios de la *Poética* de Aristóteles, han incorporado asuntos que dejarán atrás los usos narrativos medievales.

La atención estará puesta ahora en la naturaleza y el valor de la poesía o literatu-

(4) *Ibidem*, p. 75. Los *romans* artúricos empezarán a ser traducidos a lenguas ibéricas hasta el siglo xiv. De la difusión de tales traducciones parte la composición de los libros de caballerías peninsulares. *Cfr. Ibidem*, «La estructura del *Amadís de Gaula*», pp.72 y ss.

(5) Garcí Rodríguez de Montalvo: *Amadís de Gaula*, ed. e intr. Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid, Cátedra, 1991, (Letras Hispánicas), pp. 219-225.

(6) Edwin Williamson: *El Quijote y los libros de caballerías. Op. cit.*, p. 94.

ra de imaginación, así como en la diferencia entre la historia –alimentada por los hechos ocurridos en la realidad (*res gestae*)– y la ficción –si bien, con la posibilidad de que la sensibilidad artística del escritor acepte tales hechos. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que tanto del propio *Quijote*, como de la polémica que se produjo entre los teóricos del Renacimiento, se desprende que «la relación entre historia y poesía era ciertamente más compleja que lo que pudiera hacer suponer la simple afirmación de su dicotomía»⁷.

Por su parte, los historiadores se muestran cada vez más preocupados por la autenticidad de sus fuentes y construyen una noción de la historia en la que se niegan las licencias que sus antecesores clásicos se otorgaban de inventar discursos y descripciones de los hechos, al tiempo que sospechan de las tradiciones por venerables que hubieran sido y rechazan la composición artística, puesto que se aleja de la verdad desnuda⁸. Los narradores de ficción, por la suya, tienen ahora la libertad de relatar eventos del pasado como si fueran históricos, sin pretender que realmente hubieran sucedido y presentarlos, sino como producto de su imaginación. Para el autor del *Quijote* –nos advierte Riley–, «los

problemas del novelista son tanto los del historiador como los del poeta que escribe una epopeya en prosa.⁹ De este modo, el principio aristotélico de la verosimilitud¹⁰ –distinto, aunque no opuesto, al de la veracidad histórica– adquiere vigencia, junto con otros preceptos de la poética clásica, en la narrativa renacentista de ficción gracias a los trabajos de traductores, críticos y teóricos que los difunden en Europa. «La mayoría de los críticos [italianos] –apunta Weinberg– creen que el objeto [de imitación] debe de ser verdadero si se busca como resultado la credibilidad; que la verosimilitud es una especie de una segunda verdad óptima»¹¹.

Poco a poco, los poetas –incluidos los narradores en prosa– se ven liberados de las acusaciones de traición a la verdad y, por lo mismo, de mentir. Con todo, el problema de defender moralmente su trabajo, se vuelve más agudo en una época en la cual los fines de la ficción narrativa son materia de gran polémica. Por un lado, aún es considerada una pérdida de tiempo, vana, infantil, fútil, frívola, y, por otro, placentera, recreativa y de solaz¹². Sus defensores encuentran en la recreación un fin valioso, ya que el ser humano, incapaz de laborar ininterrumpidamente, requiere de

(7) Edward C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*. trad. del inglés Carlos Sahagún, Madrid: Taurus, 1989, (1964), pp. 275-276. En el capítulo intitolado «La verdad de los hechos», este autor da cuenta del proceso de diferenciación entre verdad y ficción que empezó a producirse a principios del siglo xvi. *Op. cit.*, pp. 255 y ss.

(8) Cfr. William Nelson: *Fact or Fiction*. Boston, Harvard College, 1973, p. 41. Véase asimismo, el capítulo «The Difference Between Fiction and History», pp. 38-55, en *Ibidem*. p. 241.

(9) Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*. *Op. cit.*, p. 241.

(10) «Después de la divulgación de la *Poética* –comenta Riley–, las novelas de caballerías se consideraron falsas en un doble sentido: desde el punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir». *Ibidem*, p. 263.

(11) «Most [Italian] critics believe that the object [of imitation] must be a true one if credibility is to result, that verisimilitude is a kind of second-best truth». Bernard Weinberg: *A History of Uterary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1961, tomo I, p. 633. La *Poética* de Aristóteles era conocida en Italia en los inicios del siglo xvi. Hacia 1555 se había completado el proceso de unir sus principios con los de la *Ars poetica* de Horacio. Aunque en España no se hizo ninguna traducción de la *Poética* antes de 1626, Alonso López Pinciano propagó su doctrina a partir de 1596 con la publicación de su diálogo *Filosofía antigua poética*. El fundamento de la teoría cervantina se sustenta en ideas aristotélicas, horacianas y platónicas. Cfr. Edward C. Riley. *Op. cit.*, pp. 17, 18 y 24.

(12) «[...] time wasting, vain, childish, trifling, frivolous, delightful, recreative, and «solacious», según los calificativos que recoge William Nelson. *Op. cit.*, p. 56. Para el debate sobre el valor moral de la literatura de ficción, véase asimismo, el capítulo «Fiction as Play», en *Ibidem*, pp. 56-72.

esparcimiento. Por ello –piensan–, resulta más sano que las personas ocupen su tiempo libre en diversiones inocentes y ejemplares y no en ocupaciones pecaminosas. Quienes escriben libros imaginativos, sin embargo, aún se sienten obligados a justificar su trabajo, por lo que, en esas obras es frecuente el empleo de fórmulas de excusa y súplica de indulgencia al lector. William Nelson proporciona una explicación histórica a la reticencia renacentista de aceptar la prosa de ficción:

Los poetas y dramaturgos tenían como precedente un vasto *corpus* clásico de ficción; en tanto que quienes escribían relatos en prosa no lo tenían. Los ejemplos notables de prosa clásica son históricos, filosóficos, retóricos o didácticos; la prosa ficticia antigua conocida por los escritores renacentistas está representada por una dispersión de obras muy diversas, ninguna de ellas de la estatura de la *Eneida*, y la mayoría sujeta a la acusación de frivolidad: las novelas griegas, *La ciropedia* de Jenofonte, *La verdadera historia* de Luciano, las fábulas de Esopo, *El asno de oro* de Apuleyo, *El satiricón* de Petronio Árbitro. Ya que la rima era, proverbialmente, una alternativa de la razón, y la poesía, la madre de la mentira, la prosa debería de ser, por naturaleza, el vehículo de la racionalidad y la verdad, un medio de instruir y de informar en el presente de lo que había sido trascendente en el pasado¹³.

No es gratuita ni azarosa, entonces, puesto que se explica a la luz de la mencionada polémica, la invocación al «Desocupado lector», con que inicia el prólogo al *Quijote* de 1605. Tales palabras, las primeras que el autor dirige al lector, dejan

clara la intención recreativa que se desprende de la naturaleza ficticia de la *historia* que ese prólogo introduce. De igual modo, las expresiones de humildad referidas tanto al autor como a su obra, presentes en el mismo, se entienden también como un gesto relacionado con el requerimiento de vindicar la vocación y el derecho –reconocidos allí además como propios del lector– de optar por la literatura imaginativa. Utilizados en un texto de esta índole, los artificios con los que el género caballeresco buscó acreditar los relatos como verdaderos, se asimilan a la naturaleza ficticia del libro en su conjunto. Es así que la relación entre autor y lector se ve transformada. El primero ahora confía y ejercita con mayor libertad sus capacidades imaginativas y su poder de invención. Tiene la prerrogativa de contar una historia como si fuera verdadera con una nueva actitud moral en relación con la pretendida falsedad existente en el arte, dado que la verosimilitud –la facultad de lo posible, ya no la engañosa historicidad– es hoy el nuevo pacto de lectura. Gracias a dicha categoría aristotélica, puesta nuevamente en circulación, las alas de la imaginación creadora podrán soltar las amarras que aún las atan al dictado de la *verdad* histórica. En adelante, el valor de los relatos residirá en la verdad poética que puedan alcanzar. Cervantes, oteando desde las cimas conquistadas por algunos de sus antecesores, contribuyó sobre manera a liberar muchas de las ataduras. Sin embargo, todavía se conserva la instrucción junto con el entretenimiento, como «las dos funciones gemelas tradicionalmente adscritas a la poesía [...] y las cualidades a ellas asociadas [...], la utilidad y el deleite»¹⁴.

(13) «Poets and dramatists had a great classical body of fiction for precedent; those who wrote stories in prose did not. The notable examples of classical prose are historical, philosophic, rhetorical, or didactic; ancient prose fiction familiar to Renaissance writers is represented by only a scattering of very various works, none of them of the stature of the *Aeneid* and most subject to the accusation of frivolity: the Greek romances, Xenophon's *Cyropedia*, Lucian's *True History*, the Aesopic fables, Apuleius's *Golden Ass*, the *Satyricon* of Petronius Arbiter. Since rhyme was proverbially alternative to reason and poetry the father of lies, prose should naturally be the vehicle of rationality and truth, a medium for instruction and for informing the present of what had transpired in the past». *Ibidem*, pp. 98-99.

(14) Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*. *Op. cit.*, p. 135.

Del mismo modo que la verosimilitud, la *inventio*, así como la *imitatio*, conceptos rescatados de la retórica clásica por el humanismo renacentista, adquieren carta de ciudadanía y se convierten en parte de los pilares sobre los que se sustentan, por un lado, la facultad creadora de los poetas y, por otro, la imitación de la naturaleza, así como de los modelos de la antigüedad clásica. En la teoría literaria del siglo XVII –según Riley–, no se hacía una distinción clara entre imitación e invención –«en cuanto a la fábula, la imitación y la invención son una misma cosa» [l'imitazione e l'invenzione sono una cosa stessa quanto a la favola]– asevera Torcuato Tasso¹⁵. Por la última se entiende [...] primariamente el hallazgo de material [...] Sin embargo, como la invención no significa dejarse llevar por la fantasía desbordada, sino más bien la «excogitatio rerum verarum aut verisimilium», es natural que se requiera cierto ejercicio de discriminación intelectual¹⁶.

En el prólogo al *Quijote* I, el autor manifiesto se refiere a la invención y a otros conceptos asociados como supuestas carencias de su *leyenda*, causadas unas por ausencia de imaginación creadora –«seca como un esparto, ajena de invención»–; otra por defecto de elocución –«menguada de estilo»– y las demás, por insuficiencia de conocimientos –«pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina»– (I, Pról., 52)¹⁷, las cuales, en conjunto, no son más que transgresiones a las exigencias de la retórica neoaristotélica. Sabemos que en dicho prólogo, la imitación servil a los clásicos se vuelve objeto de burla y la imitación a los modelos y recursos caballerescos se ejercita allí y en el cuerpo del relato, de manera paródica. En consecuencia, uno y otro tipo de imitación están supeditados al

principio de la invención –imaginativa o intelectual–, facultad que ahora forma parte básica del caudal del naciente género narrativo que, con el *Quijote*, se está orientando hacia nuevas directrices.

Como resultado de la creciente confianza y el ejercicio de las propias capacidades creativas, cuyo sustento son los conceptos de verosimilitud e invención, arriba señalados, surge una nueva imagen de creador, el cual ya no está obligado, como los autores del *roman* y de los libros caballerescos, a mantener un precario equilibrio entre su propia fantasía y la verdad instituida –ya fuera doctrinal, de comprobación histórica o de preceptiva genérica–¹⁸. Ante la tensa e ineludible construcción de un autor sometido a los dictados de alguna instancia superior y trascendente –intermediario de la deidad, si no Dios mismo–, en cuya autoridad se sustenta la del autor, ahora son la intención –a la cual se refiere el *amigo gracioso* y *bien entendido* en el prólogo al *Quijote* de 1605– y la conciencia artística del escritor las que conciben, organizan y vigilan el universo ficticio. Frente a las certezas incuestionables, al sometimiento al orden establecido y a los sentidos unívocos de aquellos relatos, se erigen los poderes de la imaginación y la razón, así como la distancia crítica, la capacidad lúdica e irónica, la pluralidad de perspectivas... Como alternativa a las incongruentes relaciones entre historia y ficción y al obligado disimulo de la naturaleza imaginativa de los relatos, se proponen la parodia de tales recursos fraudulentos y su uso conscientemente *engañoso*, las constantes referencias del texto a sí mismo y el desnudamiento del proceso de creación.

Y, como resultado de lo anterior, la instancia autorial ha sido capaz de desdoblarse

(15) Torcuato Tasso. *Apología in difesa della sua «Gerusalemme»*, *Opere*, IV, 185, citado en *Ibidem*, p. 101.

(16) William C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*. *Op. cit.*, pp. 101-102. La cita en latín proviene de *Incerti Auctoris Rhetorica ad Herennium*, trad. de Caplan, Loeb CI, libro I, II, 3.

(17) Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 vols., ed., intr., notas y bibliografía. Luis Andrés Murillo, 5ª. ed. Madrid, Castalia, 1991. Cito por esta edición.

(18) Ello no significa que Cervantes y los escritores de la época hayan desechado o negado este tipo de verdades. Sin embargo, su autoridad en la obra no depende de la aplicación mecánica de las mismas.

se, «ficcionalizarse» y contemplarse a sí misma en el acto creativo –fenómenos que se producen bajo la mirada del lector en el prólogo de 1605 y se reproducen gracias a la intervención de los múltiples autores que colaboran en la *historia*, así como a la irrupción del primer libro en la diégesis del segundo–, nos encontramos, en consecuencia, ante una nueva noción de la institución autorial, la de un sujeto divisible y dividido, múltiple y contradictorio, presente y a la vez distante de su creación y, por tanto, lejano de aquella imagen al mismo tiempo monolítica, ambigua e ingenua que, por subordinación a reglamentos autoritarios impuestos apriorísticamente a su creación, estaba impedida para hacerse cargo de las falsedades y contradicciones en las que incurría¹⁹.

Así, al considerar las diversas funciones que el autor de los géneros narrativos afines va adoptando durante la Edad Media y el Renacimiento, nos hemos podido percatar del itinerario que en manos de Cervantes cumple el complejo de autores, intermediarios e historias. El dispositivo autorial de los libros de caballerías, transformados su intención y su significado bajo la influencia de las poéticas neoaristotélicas renacentistas, en el *Quijote*—con mayor claridad en el de 1615— se convertirá, además, en un artificio conscientemente barroco. Como un primer reconocimiento de este tránsito, baste cotejar los nuevos comportamientos del sujeto-autor, arriba descritos, así como el uso del mencionado recurso, con las observaciones que hace Severo Sarduy sobre las características del lenguaje barroco:

[...] vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda utilidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego²⁰.

Del mismo modo, parece pertinente asociar ahora los avatares del sujeto-autor con el cambio por el que atraviesa el conocimiento cosmológico y las resonancias simbólicas que tal transformación tendrá en la cultura y, de esta forma, considerar la crisis del orden cósmico como una metáfora de la crisis del sujeto. Me valdré, nuevamente, de la manera como lo expone Sarduy: «El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de *lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural*, paso de lo clásico a lo barroco [...]»²¹. Al respecto, Edward C. Riley informa que:

La primera parte del *Quijote* apareció el mismo año en que Bacon publicaba *The Advancement of Learning* y en que Kepler acababa de terminar su *Astronomía nova*. [Esta obra aparece publicada en 1609, o sea, entre las dos partes del *Quijote*]. En tiempos de Cervantes, el acontecimiento que había de tener más importantes consecuencias era el nacimiento de la ciencia, y la característica predominante del pensamiento europeo en los primeros años del siglo xvii fue su ambivalencia ideológica. El universo medieval comenzaba a declinar; su centro había sido desplazado y ahora giraba alrededor del sol²².

Será, pues, en ese pasaje —el del «centro único, irradiante, luminoso y paternal»²³ del

(19) «Para Cervantes —escribe Riley— el autor era la persona más responsable de todas. [...] Una novela es un asunto de orden privado en mayor medida que lo es una obra teatral, y por eso fue con el lector individual con quien Cervantes [...] estableció esos lazos de simpatía en los que nunca ha sido igualado.» *Op. cit.*, p. 185.

(20) Severo Sarduy: *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 52.

(21) *Ibidem*, p. 19, nota 5.

(22) Edward C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*. *Op. cit.*, p. 343.

(23) Severo Sarduy: *Barroco*. *Op. cit.*, p. 56. Véanse los capítulos «La cosmología antes del barroco» y «La cosmología barroca: Kepler», en *Ibidem*, pp.23-83.

círculo que cede el paso al doble centro, el centro en exilio de la elipse— donde deban inscribirse los accidentes del desdoblamiento, la «ficcionalización» y la autocontemplación que experimenta la instancia autorial a partir del prólogo al *Quijote* de 1605.

Con el fin de observar las formas como se dan las multiplicaciones y mutaciones —el *trazo alrededor de lo plural*— que sufre el sujeto-autor —anteriormente *trazado alrededor del Uno*— a lo largo de los dos *Quijotes*, intentaremos definir el tipo de relación que establecen los varios autores entre sí. Los autores del prólogo de 1605 —el manifiesto y el amigo— forman un contrapunto de voces cuya concordancia resuelve la dificultad de la escritura del texto preliminar en cuestión. En el cuerpo de la narración, si bien el autor castellano y el árabe —cuyas *historias* se empalman en el primer libro para dar continuidad al relato— están relacionados por yuxtaposición, a partir del surgimiento del *segundo autor* —quien cumple el papel de enlace—, se origina un vínculo antagonístico entre éste y el autor árabe, dada la desconfianza que, como heraldo de la visión cristiana —misma que implica al lector—, le despierta la palabra del historiador árabe, así como la del traductor morisco. Sin embargo, el enfrentamiento entre dichas autoridades textuales no trasciende al universo representado en la ficción. A pesar de la suspicacia sembrada por el *segundo autor* en el ánimo del lector, la narración fluye sin tropiezos. Con todo, el autor árabe y *su* historia son poéticamente confiables, gracias a un auténtico sentido de verosimilitud que emana del relato y que no es más que el legítimo acuerdo sobre el cual gravitan el autor y el lector. De este modo, tanto las pruebas iniciales como la posterior sospecha de veracidad histórica se vuelven un *divertimento* sostenido por los diversos colaboradores para el disfrute del lector. En cuanto a las funciones crítica y caballeresca que desempeña el narrador, lejos de ser antitéticas son complementarias, dado que su visión jáni-

ca —que da cuenta del plano caballeresco instaurado por Don Quijote y del realista en que suceden los acontecimientos seculares— es obligada a causa de las discrepancias en las interpretaciones de la realidad que tienen lugar entre los personajes y el caballero andante.

En el segundo libro, además de que se multiplican las posibilidades del dispositivo autorial, del que se hace un empleo autoparádico, el enfrentamiento entre los sujetos autoriales emerge a la superficie del relato y alcanza la conciencia de los protagonistas. Allí, el autor árabe, así como la *historia* —ambos ya en el dominio de la opinión pública—, serán enjuiciados tanto por los implicados, como por otros personajes. Lo sobresaliente de la confrontación reside en que el autor real —Cervantes mismo— no sólo permite, sino que provoca una crítica al historiador árabe y a su *historia*, expresada en boca de los personajes y en el terreno mismo en que, habitado por éstos, aquél ha delegado la autoría a Benengeli. De este modo, el enfrentamiento, frontal, se produce entre el autor real y el ficticio —como se sabe, máscara del primero—, lo que significa que la confrontación es protagonizada por el propio escritor consigo mismo. En esta Segunda Parte, la *historia* es invadida por las presencias autoriales y se convierte, así, en el espejo en el cual se reflejan las imágenes de los sujetos entre los que se fracciona la autoridad textual, el espacio en el cual, los mismos establecen relaciones entre sí, haciéndose eco unos a otros.

Y, puesto que de duplicaciones se trata, antes de terminar, me valdré una vez más de un comentario de Sarduy, en el cual destaca la manera como coexisten las dos culturas, los dos credos antagonísticos —el islamismo y el cristianismo— en la estructura especular de la obra cervantina, en una de las ya proverbiales comparaciones que algunos críticos han hecho entre el *Quijote* y el más famoso lienzo de Velázquez:

El *Quijote* se encuentra en el *Quijote* —como *Las Meninas* en *Las Meninas*— vuelto

al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus «embelecadores, falsarios y quimeristas» son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España. (Los subrayados son del autor)²⁴.

La imagen del espejo que engendra el doble, por medio de la cual se construye el *Quijote*, puede ser ampliada para dar cabida a otras estructuras en las que se manifiesta la duplicidad de distinta manera en las dos partes de la obra. El texto castellano visible –dice Sarduy–, al que tiene acceso el lector, encierra un doble en árabe, su reverso, oculto a los ojos de quien lee. (Descubrimos aquí la presencia del doble centro de la elipsis, uno de los cuales se encuentra velado)²⁵. Podemos reconocer esta misma imagen especular en el desdoblamiento del autor del prólogo de 1605 quien, igual que Velázquez en *Las Meninas*, se representa a sí mismo en el acto de escribir. De igual forma, en la Primera Parte, así como en el prólogo, la lectura de documentos efectuada por el autor-narrador inicial con el fin de componer la historia de Don Quijote, supone un número de textos encubiertos detrás de la versión terminada, de los cuales el lector ignora el verdadero contenido: palimpsesto, punto ciego y perturbador que vuelve problemáticas las certezas de y sobre la *historia* que emerge a la superficie. (Casi –*avant la lettre*– la metáfora freudiana del *iceberg* para representar el inconsciente que, por añadidura, está estructurado por capas y capas de lenguaje que nos preceden; múltiples historias que nos cuentan y nos contamos a nosotros mismos). De allí también las fluctuaciones de la crítica –incluida la presen-

te– en cuanto a la identidad del autor inicial y la relación que guarda con la *historia* de Cide Hamete Benengeli.

En el *Quijote* de 1615, la *historia*, el autor, los lectores y el público reales cuentan con un doble ficticio. De tales dobles, sin embargo, el único cuyo reflejo se origina en un objeto de la realidad –palpable y plenamente identificable– es el libro que narra la historia de los andantes manchegos, puesto que, en efecto, se trata de la Primera Parte que circula tiempo atrás, misma que todo lector puede identificar como tal, debido a que tiene noticia de su existencia. En torno a este objeto proveniente de la realidad –igual que el puñal de Ramón de Hoces, el Sevillano, del que supone Sancho es el mismo con el que Montesinos extrajo el corazón de Durandarte–, se organizan los demás elementos del conjunto –el autor, los lectores y el público, incluida la opinión crítica– que, si bien, forman parte del universo de la ficción, son imágenes en las que pueden contemplarse los correspondientes sujetos reales (de tales invasiones de planos, que se vuelven bastante inquietantes por el trastorno de naturalezas que implican, se ha ocupado Borges, tanto en sus comentarios a la obra cervantina, como en sus relatos de ficción).

Es de este modo que el *Quijote* de 1605 se introduce en el universo ficticio del segundo libro con su enorme repertorio de recursos y, al encontrar allí un espejo en el cual reflejarse, puede verse con suficiente objetividad y emitir un juicio crítico sobre sí mismo para reconocer y enmendar errores y conseguir magnificar el potencial de sus propias virtudes. Por su cuenta, la misma Segunda Parte –sin detenerse en el goce que procura al lector– manifiesta su conciencia autocrítica

(24) *Ibidem*, p. 80.

(25) La elipse –comenta Sarduy– «opone a ese foco visible [el centro del círculo] otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del *yang* germinador del Sol, el ausente.» *Ibidem*, p. 56.

cuando considera apócrifas las ponderadas palabras que emite Sancho Panza en la conversación a solas con su mujer, como uno de los ejemplos.

Este sería –creo– el sentido de la lectura atenta, a la vez crítica y amorosa, así como la lección de vida que nos lega –no sin coquetería, no sin humildad– el genio del inmenso lector Miguel de Cervantes. A partir de esta imagen, podemos permitirnos parafrasear al escritor cubano antes de poner punto final:

El *Quijote* se encuentra en el *Quijote* –como *Las Meninas* en *Las Meninas*– vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, vemos su reverso: imperfecto; su propia conciencia crítica, lectora de lo que tiende a ocultarse, subvierte las miradas autocomplacientes y se vuelve su imagen especular; el *Quijote* espurio y sus *embelecadores, falsarios y quimeristas*, ausentes de todo sentido autocrítico, son también el reverso, su propio otro, el bastidor de la obra magnífica.