

REALIDAD DE DISCURSO EN CERVANTES. HISTORIA DEL INGENIOSO LECTOR DON QUIJOTE

MARÍA LUISA DOMÍNGUEZ
Universidad de Sevilla

1

Leer a Cervantes hoy es, como todo acto de lectura, como toda hermenéutica, focalizar el objeto de interpretación con los parámetros interpretativos que dominan la visión en cada momento. Lo cual no significa negar visiones anteriores, anular lecturas, sino añadir posibilidades de sentido y significación al haz de significaciones que de las grandes obras emana. Cuanto más grandes más potencialmente cargadas de posibilidades, más explícita su inherente condición de signo complejo.

Leer hoy a Cervantes es desentrañar en la complejísima madeja de los hilos cervantinos nuevos trazados –latentes, constitutivos esenciales también– entretejidos con los ya marcados por varios siglos de interpretación. No todas las obras hacen que sus interpretaciones sean siempre insuficientes, incapaces de abarcar la totalidad compleja en que se cifran. Pero algunas hacen de esta incapacidad o insuficiencia hermenéutica la principal nota sustentadora de su realidad última como obras artísticas. Es una suerte de prueba suprema de la solvencia, de la grandeza, de una obra el que siempre resista nuevas lecturas, renovados enfoques. Después de todo un clásico es un texto que no acaba nunca de decir lo que tiene que decir. La interpretación, por lo demás, como han señalado tantos grandes hermeneutas, es siempre un saber subsidiario. “La hermenéutica en el campo de la filología –dice Gadamer– (...) no es un “saber dominador”, es decir, un saber que se apodera y conquista, sino que se subordina a la pretensión de dominio del texto. (...) La interpretación (...) no es, evidentemente, una forma de dominio sino de sumisión.”¹

Por otro lado, si todo proceso de creación literaria tiene una base escondida en la teoría poética que le subyace –quiera para contravenirla– cada obra esconde

1. Hans Georg Gadamer, “Historia de efectos y aplicación”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 88.

además su propia teoría poética, su propio motor de cohesión orgánica. La percepción de una obra alejada de sus contextos inmediatos puede potenciar la puesta en primer plano por la mirada nueva, por la mirada distante, de nuevas coordenadas en las que asentarla como construcción artística. Porque el Cervantes leído por nuestros ojos no es el que leyeron los ojos del pasado. Como dice Cesare Segre:

*Il tempo infatti conferisce alle strutture del messaggio un incremento di significazione; ed è proprio dell'arte la capacità di parlare a generazioni e generazioni, di rivelarsi con l'aiuto del tempo. Ma non sono le strutture semiotiche dell'opera che si trasformano: è l'osservatore che arriva a percepire nuovi rapporti, nuovi visuali, entro una serie di punti di vista che si può considerare inesauribile. La costruzione della critica non è mai, e non può essere, definitiva; nemmeno finita. Diremo soltanto che il critico pone tutto l'impegno all'individuazione delle strutture semiotiche dell'opera, anche per trarne i significati che epoca, cultura e intuizioni personali possono rivelargli.*²

Es, en efecto, el receptor el que llega a percibir nuevas relaciones —que ya estaban en las estructuras de las grandes obras artísticas, cuyo potencial semántico se incrementa con el tiempo —privilegio del arte— y con las nuevas visiones interpretativas.

Pero además, leer el *Quijote* —hoy y antes— es hacerse lector moderno, si leído con la clase de lectura que la obra implícitamente demanda. La naturaleza de la participación del lector en la obra literaria, tan subrayada en la literatura y en la crítica moderna, es algo de lo que, como en tantas otras cosas, hallamos ya conciencia en el magistral logro cervantino. En el origen de la novela moderna en que se ubica el *Quijote* no es el aspecto menos relevante el de su manera de incidir en la índole de la participación del lector en la obra. Los recursos que activa Cervantes para señalar la importancia que concede a la respuesta lectora van desde las directas llamadas de atención al lector para que no olvide que está leyendo una novela —una ficción— hasta la modernísima inclusión dentro de la narración de una embrionaria reflexión y crítica sobre la naturaleza misma de la lectura, pasando por la genial construcción de la obra toda en torno al desatino de su “lector andante” Don Quijote. La *aventura de leer* —la *aventura esencial de Don Quijote*— como trasunto, además, de la *fundamental aventura* narrada en la *Historia del Ingenioso Hidalgo*, la propia *aventura de narrar* —la *aventura esencial de Cervantes y de su ficticio autor*—. Procesos ambos de aguda toma de conciencia del latido del artefacto literario que se tiene entre las manos. O concienciación de un espacio de creación reflejada especularmente en el propio espacio de la creación.

Una de las cosas más sorprendentes de la novela cervantina es precisamente la conciencia que manifiesta de traspasar los límites tradicionales de narratividad, el alarde constructivo que ejecuta para no inscribirse en las formas canónicas de

2. Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 229-30.

novelar de su momento, dinamizando, alterando, ampliando las posibilidades de las construcciones narrativas, verdadera semilla germinadora de la novela moderna. En realidad, todo en Cervantes es un proceso de autoconsciencia, del que, insólitamente para su momento histórico, quiere hacer cómplice al sorprendido lector. Autoconsciencia, autorreflexión, autocrítica, Cervantes toma por las riendas, como no se había hecho hasta entonces, los desbocados caballos de las formas de construir narrativamente, para, dominados, llevados a un terreno en el que se enfrenta críticamente a ellos, establecer un nuevo estado de cosas. Cervantes es el primer creador que mira cara a cara a la literatura, y de su temerario gesto sólo podía surgir algo nuevo.

2

La evolución en las actitudes críticas hacia la genial obra revela muchas cosas significativas. En primer lugar cómo cambian los gustos de lectura al hilo de los cambios englobadores de orden estético e ideológico. Los tópicos de época se ven proyectados inevitablemente en las sucesivas interpretaciones que de la obra se han hecho desde su aparición³, revelando cómo la herramienta de análisis que utilizamos es la que nos ofrece nuestro tiempo, además de la que cada intérprete posee en el arsenal de sus propios talentos. Pero la evolución en la lectura del *Quijote* es, sobre todo, la plasmación —enriquecedora siempre— de las múltiples aristas que confluyen en ese crisol de significados que es la historia del hidalgo manchego. Desde la inicial interpretación de sus coetáneos, que apenas trascendía la visión de lo bufo y grotesco sin darle, por lo demás, las dimensiones que hoy se le dan a la instancia paródica, se han sucedido toda suerte de interpretaciones, unas más superficiales o parciales, otras más hondas. La heterogeneidad de los acercamientos nos habla fundamentalmente, además de la propia condición evolutiva de la doctrina crítica —de los *modos de leer*—, de esa realidad caleidoscópica del texto cervantino. “Sólo una novela hora de responder a intereses, preguntas, cosmovisiones diferentes. “Sólo una novela como la de Cervantes es capaz de generar tantas explicaciones sin desgastarse, y al mismo tiempo, enriquecer con ellas su ya bien nutrido fondo significativo”, constata Rivas Hernández⁴ tras su exploración en el espeso bosque de interpretaciones que acota —sólo hasta el siglo XIX— y que no contempla las fundamentalísimas revisiones del siglo XX, abanderadas por Américo Castro y su apertura de la modernidad crítica sobre Cervantes. Las diferencias entre momentos históricos en la concepción de la novela, muestrario de cómo se accede al texto y se asimila su contenido con una determinada y determinante mentalidad —más evidente en el caso del *Quijote* por ser un texto tan capital y tan sujeto a revisión— nos lleva a ser necesariamente conscientes

3. Cf. Ascensión Rivas Hernández, *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998.

4. A. R. Hernández, *op.cit.*, p. 9.

de nuestro momento y de las claves interpretativas que nos brinda. No se trata de ser refractarios a acercamientos analíticos que partan de premisas diferentes, de repudiar acercamientos al texto desde posturas realistas, románticas, filosóficas, ideológicas, sino, conscientes del lastre –en el mejor sentido– interpretativo que arrastra, de ensayar nuevos modos de leerlo, a partir de diversas incisiones. Sin superar, obviamente, como diría Umberto Eco, los límites de la interpretación: la obra debe decir sí a la propuesta del intérprete.

Una lectura moderna de la novela de Cervantes incide sobre aspectos de la obra que iluminan vastas parcelas de su rico tejido significativo. Explora territorios a los que la novela le da acceso, territorios colindantes con los ya abiertos por la larga tradición crítica. En el proceso algunas vías entran en contradicción, contradicción que no necesariamente las anula –la novela cervantina es siempre más ambigua y plurisignificativa que su interpretación– haciéndonos sospechar que estamos ante el gran “equivoco” que postulaba Ortega y Gasset⁵. Pero también se hallan entre el ingente legado interpretativo voces que ya apuntaban de alguna manera a lo que más tarde se focalizará. Casi todo está siempre ya vislumbrado.

Desde la casi exclusiva valoración cómica o de farsa de la obra, pasando por el fundamental propósito didáctico que le insufló la crítica neoclásica, por las teorías del dualismo trascendental romántico –ideal-realidad– con sus lecturas simbólicas o en clave del texto, y por lecturas más cercanas y tan emblemáticas como la de Ortega que subrayó la ambigüedad esencial de la obra y la condición evasiva, inapresable, de su verdadero ser, o la trascendental de A. Castro por los enfoques que abrió a la visión total de la novela, son tantas las ideas aportadas al complejo núcleo del texto cervantino, que parecería agotada la posibilidad de replantearlo. Pero ni se agota la actividad hermenéutica ni el texto, un texto tan lúdico, tan irónico, tan intelectualizado, y efectivamente tan evasivo que escapa siempre a los intentos de apresarlos de sus hermeneutas. “La ironía es el último recurso que nos abre la intelección del *Quijote*, en su contenido y estructura –dice Fernández Turienzo. La ironía de Cervantes es, en su sentido más hondo, el silencio de Cervantes, cuando Cervantes no se pronuncia, deja de decir la última palabra.”⁶ Este silencio de Cervantes, este su no pronunciamiento último, nutrido de lúdica y distanciada ironía, abre la obra a una lectura plural que admite –demanda casi– posiciones muy divergentes, pero que se resiste –desterrada ya para siempre la insostenible idea del *ingenio lego*– a no conceder al altamente consciente Cervantes una por encima de todas las consciencias: la consciencia artística –con todos los derivados consubstanciales a la compleja interrelación arte-realidad.

5. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 47.
6. Francisco Fernández Turienzo, “La visión cervantina del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XX, 1982, pp. 3-25, p. 25.

Este terreno de indagación de exégesis más recientes ilumina un valor crucial de la inagotable novela, a saber, el de su autoconsciencia y autorreferencia como objeto artístico; valor muy moderno que revela en la obra un movimiento centrípeta, hacia ella misma, hacia su propio ser creativo, al mismo tiempo que un movimiento centrífugo, hacia esos otros espacios de creación de que se nutre, en una plétórica plasmación de conexiones intertextuales, y, en definitiva, de referencias permanentes a su condición literaria. Este doble movimiento de contemplarse a sí misma como creación y de proyectarse fuera de sí, hacia otras realidades textuales –aquellos textos que sin ser ella misma la constituyen– dota a la obra cervantina de un radical contenido metadiscursivo, de una poderosa constatación del ser literario que es. Es más, hace de la exposición de esta consciencia artística materia sustancial de su propia articulación narrativa: la novela se construye en parte fundamental sobre la manifestación y exposición de su propia condición de *fábula construida*. El texto cervantino revela por esta vía un central interés por la *realidad de discurso* que es la creación literaria –la creación literaria toda y en particular la propia realidad creativa.

Ya Menéndez Pelayo, en reacción a ciertas supuestas extravagancias de algunas lecturas filosóficas, afirmó que el auténtico valor del *Quijote* residía en la peculiaridad de su construcción literaria, poniendo el acento en el quehacer artístico del ambivalente Cervantes. También Juan Valera incidió, alejándose de sus contemporáneos, en el mismo punto, al postular que “el fin verdadero del *Quijote* es crear una hermosa fábula”⁷. Lo que no pudo o no supo ver Valera es cómo la construcción de la fábula cervantina se realiza por un consciente constructor de fábulas más que por un fabulador puro. “(...) creo, como decía Walter Benjamin, (...) que se ha perdido un poco la figura del narrador a favor de la del escritor. Ya no se cultiva tanto el gusto de contar por el contar a la manera de *Las mil y una noches*, un libro que releo constantemente y que me recuerda tanto los relatos que me contaban de niño. Ahora quien manda es el escritor, que se enfrenta críticamente a la historia, reflexiona sobre ella, introduce elementos culturales (...)”⁸, afirma, a otro propósito, el novelista Luis Landero. Este dominio del escritor, tan característico de la narrativa moderna, arranca de Cervantes, está ya presente en el origen mismo de la novela en la dimensión autorreflexiva que presenta el *Quijote*⁹. En el *Quijote*, en efecto, *quien manda es el escritor*, el genio creador, el consciente artífice que, además de exponer el control autorial que ejerce, hace de su experiencia creativa centro de atención del producto creado: un producto textual que, por su parte, insiste en su propia realidad de creación del lenguaje, en su propia realidad de *escritura*. Una realidad desvelada, expuesta, abiertamente

7. Cf., *Lecturas del Quijote*, p. 24.
8. Luis Landero, “La escritura es para mí plenitud y desdicha”, *El Mundo*, 3 de febrero de 1994, p. 50.

9. La obra cervantina revela en algunos puntos, como este dominio del escritor en perjuicio del narrador tradicional, líneas de conexión con las formas de la narratividad más contemporánea, que sitúan en medio, a modo de gran paréntesis, a la gran novela decimonónica.

comunicada desde el comienzo mismo de su autoconsciente ficcionalidad: "(...) aún a mí no se me deben negar (alabanzas) —dice el *ficticio* autor— por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia, aunque bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudaran, el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere" (I, IX). Una realidad de *universo escrito* que rubrica la obra, poniendo en boca de la pluma, instrumento de la escritura: "Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir" (II, LXXIV).

3

En el último cuarto del siglo XX se comienza a reflexionar sobre la clase de autoconsciencia que inaugura el *Quijote* en la literatura española, con su puesta en primer plano, en la narración de las andanzas del famoso caballero, de los elementos formales, críticos y nocionales de la propia narración. Una narración que se mira a sí misma como acto de narrar, que se detiene metanovelísticamente en su propia composición, en su *discurso* que, como consecuencia, pasa a integrar la *historia*.¹⁰ La autorreflexión que lleva a cabo la obra se proyecta sobre aspectos varios de su propia creación, que van desde la referencia directa a lo que se está escribiendo, a las convenciones canónicas del propio género novelístico, hasta al hecho mismo de escribir, pasando por la referencia a la experiencia fundamental, especular de la propia escritura, de leer. Esta valencia metafictiva da una dimensión y una complejidad a la historia del patético héroe, imposible ya de obviar o de reducir a simple —externo— recurso formal de construcción. Tras la elaboración metaficcional del *Quijote* se esconde un modo muy concreto de entender la literatura en general y la novela en particular, con el que Cervantes abre el camino a uno de los fundamentales rasgos definidores de la modernidad narrativa: la reflexión sobre su propia naturaleza. O la aventura de escribir superponiéndose a la escritura de la aventura, que trastoca los fundamentos tradicionales del relato y desestabiliza la cómoda, por pasiva, actitud receptiva del lector. La reflexión en el relato sobre la propia esencia del relato, desarticula presupuestos de lectura asentados en la falacia realista —falacia mimética que dice Michael Boid¹¹— y, al poner en evidencia el carácter de artificio de la ficción, deliberadamente denuncia su condición ilusoria, es decir, de artefacto creativo —con el consecuente

10. Además de algunas ineludibles menciones al *Quijote* en la bibliografía crítica sobre la teoría de la metaficción, fundamentalmente focalizada a la metaficción contemporánea, contamos con el estudio específico de Ana María Dotras, *La Novela Española de Metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, que centra un capítulo en el análisis de la específica construcción metaficcional del *Quijote* (cf., pp. 33-65).

11. Michael Boid, *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, Londres-Toronto, Associated University Press, 1975, pp. 15-42.

zarandeo del lector y de sus *ilusiones de realidad* en literatura, cuyo extremo paradigma será Don Quijote—:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso caballero don Quijote con las espadas altas y desnudas (...) y en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba. Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento. (I,IX)

(...) anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco (...) me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mi en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. (II,II)

(...) desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna (...). Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia (...) deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre (...) había guardado (...). (II,III)

La novela en autorreferencia a su condición de tal, a su propio estatuto artístico-literario y a su mismo mecanismo constructivo —tematizados así junto al específico acontecer narrativo— proclama su configuración entre los límites de un acto de escritura. Vale decir, pone de manifiesto su inherente esencia discursiva, desvela su entramado ficticio; y se enfrenta, pues, con su proclamación de ilusión, a los postulados sustanciales del realismo literario:

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 destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, 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. (I,VIII)

— Yo te aseguro Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

— Y ¡cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador, pues (...) que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena! (II,II)

Todo lo cual es, entre otras cosas, una provocación al lector¹². La autodenuncia de ficcionalidad que tan magistral e inauguralmente realiza Cervantes, refractando la *realidad de texto* de su obra, es tanto una llamada de atención al lector como al propio autor: ¿de qué hablamos cuando hablamos de literatura? parece preguntarse modernísimamente Cervantes, al plantear tanto la pregunta como la respuesta a través del mismo material literario. La conciencia expuesta de su propia ficcionalidad y la reflexión sobre su propia esencia que, como consecuencia, realiza la obra, elevando a contenido el propio proceso de creación, está incidiendo en ese nudo gordiano de las preocupaciones cervantinas: qué es la literatura y —obligada instancia— qué relaciones guarda con la realidad. Las implicaciones de estos elementos —arte y realidad extraartística—, planteados a menudo en el topos cervantista y de época de la polaridad ideal-realidad, adquieren en el *Quijote* muchas valencias —fundamental la que enfrenta a Quijote y Sancho como símbolos interrelacionados del binomio— entre las cuales cada vez se vislumbra más constitutiva la que se cifra en la autorreflexividad metadiscursiva de la gran obra. La manera en que el *Quijote* manifiesta su conciencia de ser una novela, la forma en que tematiza sus propios mecanismos, insertando en la narración de la aventura quijotesca la mirada “narcisista” —que dice Linda Hutcheon¹³— sobre sí misma, sobre su manera de ser y hacerse, incluso sobre su manera de leerse, proclama la sustancial preocupación de la primera novela moderna por el estatuto de la ficción. Una preocupación *hecha* materia novelesca, que funde pues en el relato sustancia creativa y discurso crítico, y que, con ello, problematiza, cuestiona, desvela, los límites entre el espacio novelesco —sólo falazmente concebido como propuesta mimética— y el espacio extranovelesco —en que se ubica la realidad extradiscursiva— en el propio ser de la obra. Y este cuestionamiento de los límites del relato, del específico espacio literario —tras el cual late como un corazón impulsor el complejo asunto de la relación entre el mundo real y el mundo ficticio—, llevado a cabo con la implacable mostración de sus propias estrategias constructivas¹⁴, con la autoconsciente exploración de su propio sistema ficticio, delata esa axialidad de la preocupación de Cervantes por la naturaleza de la literatura¹⁵. Y delata la pertinencia magistral de la construcción del personaje de Don Quijote.

12. Sobre todo en el momento en que lo hace Cervantes, ya que actualmente la proliferación de la instancia metafictional ha casi lexicalizado el recurso.

13. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

14. Para el itinerario preciso del camino autorreferencial del *Quijote*, véase A. M. Dotras, *op.cit.*, pp. 33-65. Véase también Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975, capítulo primero. Consideraciones de interés se encuentran también en Robert Spires, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish novel*, Lexington, Kentucky, 1984 y en Bruce W. Wardropper, “*Don Quixote: Story or History?*”, *Modern Philology*, 63 (agosto 1965), pp. 1-11.

15. No tratamos ahora del concepto artístico que traducen las ideas literarias que expone, explícita e implícitamente, Cervantes en su obra (a tal efecto, véase, E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966; “Teoría literaria”, en J. B. Avallé-Arce, E. C. Riley (eds.), *Suma cervantina*,

Una preocupación que se hace, en efecto, sustancia misma narrativa, materia ficcional, textura literaria:

— (...) digo (dijo Sancho) señor bachiller Sansón Carrasco, que infinitamente me ha dado gusto que el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no enfadan las cosas que de mí cuenta; (...) cada uno mire cómo habla o cómo escribe (...) y no ponga a trochemoche lo primero que le viene al magín.

— 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 tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.

— Yo apostaré —replicó Sancho— que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos.

— Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual, preguntándole qué pintaba, respondió: “Lo que saliere.” Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Este es gallo.” Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla. (II,III)¹⁶

Londres, Támesis, 1973; Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton, Princeton University Press, 1970, y Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1975, donde se plantean los puntos centrales de la teoría literaria cervantina y de su concepto del arte a partir de sus propias afirmaciones teóricas) sino de la peculiar conceptualización de lo literario que alumbra la construcción metaliteraria del *Quijote*. Por lo demás, uno entre los elementos activadores de la metatextualidad narrativa es la explícita inclusión de teorización y crítica literaria o artística en la propia diégesis. La directa reflexión crítica en el espacio creativo es una de las formas más elementales de análisis de la ficción dentro de la ficción, es decir, de indagación y exposición del propio ser literario, así como de fuerte intensificación del carácter ficticio —convencional— de la literatura. Interesante es el hecho, ya señalado por Riley, entre otros, de la falta de acuerdo que a menudo se produce entre la teoría literaria que expone Cervantes dentro del universo ficticio y la que se obtiene a partir del propio universo de ficción. Aunque se pueden dar distintas respuestas a las contradicciones cervantinas, entre ellas cabría considerar la del recurso a la teoría como un modo particularmente eficaz de denuncia del artificio de lo literario, una forma muy precisa de focalizar la propia condición de obra de ficción. La crítica literaria analiza los procesos de elaboración de estructuras ficticias, los mecanismos que les subyacen a partir de convenciones, evidenciando así, pues, su disparidad con los espacios de realidad. Punto en el que va a estar centrada precisamente la locura de Don Quijote y uno de los ejes centrales de la novela: la ineludible frontera entre espacio de realidad y espacio de discurso.

16. Nótese la sutil y siempre presente ironía de Cervantes al referir en el propio título —nada en Cervantes es gratuito— la supuesta “impertinencia” de la inclusión en la historia del relato “*El Curioso impertinente*”. Evidente es también la conciencia —igualmente traspasada de ironía— que tiene el autor de estar narrando sobre plataformas narrativas nuevas, que *no se reconocen*, como el gallo pintado por el extraño pintor; como a éste, el necesario, explicativo rótulo *Este es gallo*, a su articulación narrativa habría que añadir un rótulo, es decir un nombre —o un *comento* para entenderla, como dice Don Quijote— que la definiera, ante la imposibilidad de ser reconocida en lo que ya hay: *Esto es novela*. El irónico ataque que realiza aquí se completa con la defensa, también irónica, que opone en otro lugar de la

— Y por ventura —dijo don Quijote—, ¿promete el autor segunda parte?

— Sí promete —respondió Sancho—; pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y, así, estamos en duda si saldrá o no; y así por esto como porque algunos dicen: “Nunca segundas partes fueron buenas”, y otros: “De las cosas de don Quijote bastan las escritas”, se duda que no ha de haber segunda parte; (...)

— ¿Y a qué se atiene el autor?

— A que —respondió Sansón— en hallando que halle la historia, que él va buscando con extraordinarias diligencias, la dará luego a la estampa, llevado más del interés que de darla se le sigue que de otra alabanza alguna.

A lo que dijo Sancho:

— ¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será que acierte; porque no hará sino (...) como sastrero en vísperas de pascuas, y las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren. Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. (...). (II,IV)

Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor y roguéle me viese aquellos cartapacios, todos los cuales trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, (...) pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de un mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere. (I,IX)¹⁷

historia de la misma cuestión del tejido intercalado de relatos (II, XLIV). Todo esto sin menoscabo de la importancia que, como señala E. C. Riley, concede en esta anécdota Cervantes al propósito consciente en todo arte, negador de “lo que saliere”. (E. C. Riley, “Teoría literaria”, p. 296).

17. El supuesto valor histórico, valor de crónica, con que tiñe Cervantes el relato, no es sino referencia a una convención literaria, y por ello, para quien sepa leerlo, igualmente referencia a su propio estatuto; no sólo porque, como dice Dotras, Cervantes “(...) finja que su obra se trata de un documento histórico pero utilice, al mismo tiempo, una gran variedad de recursos metanovelísticos que hacen obvio que se trata de un texto de ficción” (*op.cit.*, p.57), sino porque la referencia en sí misma al recurso heredado de los relatos caballerescos es referencia intertextual y metatextual: me sirvo de convenciones literarias, soy textura literaria, dice el texto, estableciendo además, como apunta Cesare Segre, el peculiar modo de Cervantes de establecer la distancia —el espacio vacío— entre él como autor y su relato, como elemento de profunda significación: “L’espedito di una fonte fittizia, ora usata come (falsa) testimonianza di veridicità, ora caricata scherzosamente della responsabilità di affermazioni incredibili, ha una lunga tradizione nei romanzi cavallereschi (tutti ricordano il Turpino dell’*Orlando Furioso*) e non solo in quelli. Ma Cervantes individuò nel procedimento il modo non solo di mettere un’intercapedine tra se stesso e il suo racconto, ma di commisurare quest’intercapedine alla scala delle sue motivazioni.” (Cesare Segre, “Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel *Don Chisciotte*”, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 187). El enfrentamiento de Cervantes con su propio texto, con su propio material narrativo, más que escudo protector contra afirmaciones comprometidas en una sociedad contrarreformista y peligrosa (como afirman algunos comentaristas) es un consciente posicionamiento de artífice frente a su propio artefacto. La supuesta historicidad del relato, el recurso a la fuente ficticia, no sólo no contradice el marco metaficcional, la evidenciación de la arquitectura ficcional que es, sino que la potencia, subrayando la polaridad autor-obra, y la pertinencia de la misma en la actitud de Cervantes.

El planteamiento metatextual reflexivo, es decir, la exploración en el propio ser artístico¹⁸, implica, pues, una respuesta antimimética —que subraya lo *construido* de lo que se presenta— al interrogante sobre la propia poética que se plantea el *Quijote*. Pues bien, en esa respuesta se alumbra, además, una formulación de la naturaleza de lo literario de índole marcadamente *interdiscursiva*, que comporta, también, una intrínseca reacción contra las falacias realistas: aquellas que ubican falsamente el rostro de la poesía —la verdad poética de la literatura— en el proyecto de representación de la realidad y no en su propia realidad discursiva, es decir, literaria (y hecha de literatura):

A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

— Así es, —replicó Sansón—; pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador (...). (II,III)

La reflexión que realiza Cervantes sobre la índole del discurso literario y de su mundo de ilusión —mundo de ficción, mundo *creado*— descubriendo su andamiaje constructivo, desvelando deliberadamente sus hilos, teorizando —a partir del propio acto de ficción evidenciado— sobre las tensiones mismas de la creación ficcional, proyectando sobre la obra su quehacer mismo de escritor, articulando en su relato la extravagante *historia de un lector*, y planteando un complejo trazado de conexiones intertextuales por el que los textos se muestran *tejidos de textos*, conlleva el esfuerzo, insólito en un narrador de su momento, por transmitir un concepto del universo ficticio como *radical mecanismo discursivo*, que transgrede convenciones y fundamentos literarios de tradición mimético-realista. Que implícitamente niega la equiparación entre literatura e *ilusión de realidad*. Hasta el punto que, como insinúa Michael Boid, el *Quijote* puede verse como una parodia de la novela realista a la que aún le quedaban dos siglos para nacer.¹⁹

4

Esta implícita reacción al proyecto de la “representación” realista inherente al planteamiento metaficcional, es decir, la reflexividad por la que la obra se autocontempla como el acto ficcional construido que es —hecho de palabras, resuelto en discurso— comporta, pues, una manifiesta posición de divergencia con la consi-

18. Autoconsciencia novelística, autorreferencialidad y especularización, ficcionalización del discurso, complejización de niveles narrativos, estrategias de la ironía, teoría literaria internalizada y activación funcional del lector son los ingredientes que analiza Dotras como expedientes fundamentales de la compleja articulación metaficcional del texto cervantino (*cf.*, *op.cit.*, pp. 33-65).

19. *Cf.*, M. Boid, *op.cit.*, p. 17.

deración de la literatura como hecha de realidad y no sustancialmente de textualidad –de escritura–. De una textualidad que, además, se articula en parte fundamental a partir de las textualidades que la preceden –de la escritura heredada–. En este sentido dice Segre:

*La finzione può essere invenzione di fatti oppure di vicende (...) Queste vicende sono narrate mediante un discorso; ed è attraverso le vicende del discorso che il lettore (...) prende contatto con quelle della favola. (...) la mimesi è spesso mimesi di una precedente opera, di una precedente mimesi, invece che, direttamente, della realtà. In questo caso l'opera imitata diventa modello per un altro "modello" (accettando i due significati della parola), cioè offre, come materiale di reimpiego, una parte delle sue schematizzazioni. Senza contare che qualunque opera letteraria, col suo ricorrere a temi, stereotipi, ecc., è tributaria, di norma, ben più della letteratura (...) che della realtà, la quale si conquista un faticato spazio tra le convenzioni.*²⁰

El *Quijote* se temple y solidifica en esta suerte de mimesis literaria, de reactivación de modelos o motivos textuales –que es también reconocimiento de su propia naturaleza– y que, lejos de ser cuestionamiento de su individualidad como texto artístico, contribuye, con su peculiar proceso de concienciación del sistema literario, al perfilado de su originalidad. En una de las múltiples y continuas referencias literarias con que se teje la novela –aquí la referencia al *Orlando* de Ariosto– se explicita la primordial consideración de Angélica la Bella como material literario y del *Orlando*, entre tantos otros motivos literarios marcados, como texto –pretexto– de reutilización formal y expresiva:

— Esa Angélica –respondió don Quijote–, señor Cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura: despreció mil señores, mil valientes y mil discretos, y contentóse con un pajecillo (...). El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse, o por no querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego (...) la dejó donde dijo:

Y cómo del Catay recibió el cetro,

Quizá otro cantará con mejor plectro.

Y sin duda que esto fue como profecía; que los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir adivinos. Véese esta verdad clara, porque después acá un famoso poeta andaluz lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura. (II,I)²¹

20. C. Segre, "Finzione", *Avviamento all'analisi del testo letterario*, pp. 228-29.

21. El "motivo" de *las lágrimas de Angélica* aparece en otros lugares del texto, como tantos otros esquemas literarios a los que Cervantes hace permanente referencia (crítica literaria incluida), permanente reenvío: "Cansóse el Cura de ver más libros, y así, a carga cerrada, quiso que todos los demás se

La voluntad antirrealista no es sino una marcada primacía concedida a la componente artística de la creación literaria. El espacio de la escritura literaria es un espacio de construcción en el que autor, texto y universo de textos forman un nudo de relaciones. La artificialidad de la ficción literaria, desveladas sus convenciones, desarticulado el reflejo realista de la realidad consustancial al metarelato, manifiesta el trazado inter-discursivo de la *realidad de la literatura* –literatura articulada de literatura– y la posición de "ejecutor" del escritor dentro de ese universo textual.

De la exposición de esta (aguda en Cervantes) conciencia artística de "constructor de textos" literarios –de "tejidos" literarios–, se deriva parte fundamental del significado de la parodia –con su inherente reactivación de textos– y del ejercicio lúdico con preexistentes materiales textuales, que se ejecuta en el *Quijote*, verdadero arsenal de literatura recibida. Personajes de la cuentística italiana, poetas-pastores de la Arcadia, material caballeresco..., la novela cervantina re-pone en escena un interminable legado de textualidades. E incide –como en el movimiento hacia dentro de la indagación metaficcional– con este otro movimiento hacia sus afueras textuales, en el centro de su propio ser. En el específico espacio de lo literario.

Pero para esta prioridad concedida al texto literario como reconstrucción artística –paródica en sentido bajtiniano– adquiere fundamental relevancia la exposición autoanalítica –autocrítica incluso– de la propia experimentación formal y expresiva en que se concreta la propuesta metafictiva del *Quijote*: la evidenciación de ese propio valor de la literatura como producto artístico, y, en tanto que tal, en tanto que producto del lenguaje, su única y auténtica realidad, en efecto, como una realidad discursiva. Y una realidad de discurso es lo que Cervantes, en definitiva, expone con sus planteamientos autorreflexivos y con sus evidencias intertextuales. Aunque la fundamental *realidad de discurso* la va a representar, simbólica, irónica, paródicamente, su universal héroe Don Quijote y su alucinado trastocamiento de los conceptos de discurso y realidad.

La "ficcionalización del discurso"²², rasgo fundamental de la metatextualidad desde la formulación cervantina, comporta pues el desvelamiento en el relato de la propia identidad lingüística y diegética. Esta desviación del plano de la historia al del discurso, este narrar la narración, o historia del discurso mismo, es, sin duda, no una entre otras sino la valencia más significativa de la metaficción. En ella se engloban todos los demás resortes puestos en marcha para la especularización de la propia creación, para la tematización de la literatura misma mediante la focalización

quemasen; pero ya tenía abierto uno el Barbero, que se llamaba *Las lágrimas de Angélica*. –Lloráralas yo –dijo el Cura en oyendo el nombre– si tal libro hubiera mandado quemar; porque su autor fue uno de los más famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio." (I,VI)

22. Cf., A. M. Dotras, *op.cit.*, pp. 38-42.

central del acto creador. Autoconsciencia de autor, autoconsciencia de los personajes, activación del lector, teorización literaria, complejidad de estratos narrativos, sistemática ubicación en la distancia irónica²³, son las diversas caras que adopta esta esencial ubicación del discurso en el seno de la historia. En el *Quijote* todo esto se vehicula, además, de modo particularmente relevante, a través de ese complejo trazado reticular de conexiones intertextuales, esa complicada red de contactos entre textos —o conexiones entre actos de escritura.

Este entrelazado textual se materializa en la novela cervantina de dos modos distintos y que se complementan —todo en Cervantes tiene más de una cara. En primer lugar, a través de los continuos reenvíos del texto a otros textos (referencias y alusiones, a veces veladas, la mayoría explícitas, a veces serias, la mayoría irónicas, a obras literarias anteriores), explicitud cervantina de la inherente dinamicidad dialógica de la literatura, constatación de la multiplicidad de discursos latentes en los que se asientan los textos literarios. Es difícil encontrar una página en el *Quijote* que no esté preñada de estos reenvíos a los materiales textuales que lo preceden. Su diálogo con la materia literaria es uno de los soportes más firmes de su arquitectura narrativa y de su identidad como obra. Pocas obras son tan autofagocitarias como el *Quijote*, que se nutre y se regodea de sí y consigo misma, con su propia realidad de hecho literario. La historia narrada por Cervantes se configura, así, como una exuberante constatación del amplísimo sistema referencial en el que realiza su anclaje la literatura. Pero además, y en segundo lugar, la novela cervantina se construye explícitamente sobre una declarada y problemática relación intertextual: el relato del hidalgo manchego como continuación o reescritura de un texto previo, vale decir, como escritura a partir de otra o en fusión interactiva con otra. Que el recurso al manuscrito hallado y a la fuente histórica sea un recurso tomado de las convenciones caballerescas —otro reenvío pues— no impide que Cervantes, al hacerlo suyo, lo redimensione. Esta conexión entre textos —que insiste en el carácter construido del género literario así como en los mimbres de que se trenza— a través del artificio del texto escrito en arábigo por Cide Hamete, traducido por el morisco y continuado o refundido por el Segundo Autor, plantea en Cervantes una compleja estructura de niveles de intertextualidad, que cifra parte fundamental del verdadero calado y modernidad de la propuesta cervantina. El manuscrito encontrado que posibilita el seguir el relato —con todos los problemas de aclaración de las voces narrativas que se articulan a partir de aquí— introduce la idea del Segundo Autor (explícitamente así denominado), una mano sobre otra en este mosaico textual, que acoge también la mano del traductor en tanto que contribuye parcialmente al texto. Este entrelazado de autores ficticios —a parte de la confusión de voces narrativas y del apasionante problema de análisis narratológico que plantea el trazado ambivalente que dibuja Cervantes— articula

23. Remito de nuevo al análisis que realiza A. M. Dotras de todos estos expedientes de la metaficcionalidad en el *Quijote* (op.cit., pp. 35-65).

en el *Quijote*, frente al recurso tradicional, y más allá incluso de la rotunda presencia del autor junto a los personajes, inmiscuyéndose entre la historia y el lector, la trascendental puesta en duda de la génesis autorial de la obra y la manifestación de los problemas o conflictos entre los autores. Cervantes hace un problema del recurso. Sobre la plataforma metaficticia sobre la que se sustenta a su vez esa arquitectura de intertextos que es la novela —textos que se superponen, o se funden o se condicionan, tanto los textos previos de toda una historia literaria como, en este segundo nivel, los textos del Primer Autor, del Segundo Autor, y del traductor—, sobre ese efectivo collage de textos, hecho de un juego interdiscursivo en el que cada uno se proyecta sobre los otros, sale de sí hacia los otros, el *Quijote* problematiza las relaciones intertextuales y la propia consideración de génesis de un texto. Y así, se produce un cuestionamiento del texto o autor de base que afecta tanto al moro Cide Hamete como al morisco traductor. Cide Hamete, infiel y mago, está puesto, ya sólo por ello, irónicamente, en tela de juicio: "(...) desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna (...)" (II; III).²⁴ El cuestionamiento de la escritura del moro corre paralela a la del infiel traductor con insinuaciones sobre la dolosa alteración del texto original.²⁵ En definitiva, con este *traduttore traditore* son dos los *infieles* situados en la base o génesis intertextual de la obra. Pero sobre todo, con este andamiaje constructivo intertextual se traza también un dibujo de complejas transparencias textuales que ahonda en el mismo concepto de escritura que se apoya en escritura, de textos latiendo debajo de los textos. Dice Carlos Fuentes: "Si es cierto que en la literatura no se repite el milagro del génesis, sino que toda obra escrita se apoya en formas previas, más que comenzar prolonga y más que formar transforma, entonces lo interesante es considerar, en primer lugar, cómo se apoya la escritura en una forma previa." ²⁶ Cómo se apoya el *Quijote* en una forma previa es un asunto paralelo a la propia consideración de este apoyo que realiza la obra, a la consideración y concienciación de que, en efecto, no se repite el milagro del génesis en literatura: toda la literatura está marcada por huellas de escritura. Y esta realidad de la que nace, radical, autoconscientemente,

24. "—Y ¡cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador, pues (...) que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!" (II, II). "Si a esta (historia) se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos (...)" (I, IX). Sobre la incredulidad que va implícita en la construcción del Primer Autor dice Segre: "Questa costruzione alla Borges permette a Cervantes di dare scherzosamente nel nome di ciò che è narrato a un miscredente (perciò immeritevole di fiducia; quanti giuramenti nel nome di Allah siamo implicitamente invitati a non credere) e mago (perciò depositario di notizie irraggiungibili a un comune mortale). Cide Hamete ha dunque a disposizione l'immensa distanza tra attendibilità e inattendibilità (...)" (C. Segre, *Le strutture e il tempo*, p. 187).

25. "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" (II, XLIV).

26. Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 27.

el *Quijote* se ofrece en toda su poliédrica extensión.²⁷ Aunque es sobre todo la malla de *pretextos* literarios articulada la que muestra con más rotundidad su singular rostro interdiscursivo, y todo lo que hay de juego en su planteamiento narrativo.

El relato del hidalgo loco nos presenta de este modo una narración poderosamente intertextual –manierista– además de metatextual, organizada en torno a discursos que se superponen y confunden constantemente; y, en este sentido, traspasada de un radical ludismo constructivo cargado de intelectualísima ironía –que es distancia, conocimiento y control, que es parodia moderna, y que va a ser evolución literaria. Los materiales narrativos traspuestos al contexto de la odisea quijotesca (materiales épicos, pastoriles, cultos, populares...) reflejan la misma motivación cervantina por la propia literatura que las coordenadas metafictivas sobre las que se asienta. La propia poética narrativa, cómo y de qué se construye el texto literario –temática poetológica que atraviesa como una espina dorsal el cuerpo todo de la obra– es pues, también, el objeto de focalización y exhibición de esta pletórica interdiscursividad con que se teje la obra. Y el tejido discursivo que ejecuta Cervantes es –como se sabe– el umbral de un nuevo espacio. El *Quijote* crea un nuevo espacio narrativo por aglutinación y transformación de materiales literarios, en el que lo que surge es ya otra cosa: la novela moderna. En este trasvase de materiales de todo tipo –desde la epopeya clásica al cuento folklórico– a un espacio más libre, heterogéneo, poliédrico, Cervantes nos abre las puertas de la modernidad narrativa. Su producto es *contra-hecho* con arreglo a norma. Su ironía –que esconde obviamente una enorme seriedad– le lleva, como al pintor de Orbaneja que pintaba “Lo que saliere” y a lo que saliere había que ponerle nombre²⁸, a identificar en boca de Don Quijote el extravagante modo de pintar del pintor de Úbeda, “de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese [el nombre] junto a él” (tan poco enraizado, pues, en el referente real extrapictórico o en códigos representativos de la plástica), con su propio extravagante trazado: “así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla” (II, III). El conglomerado de sistemas literarios de referencia y el juego interdiscursivo son latidos del mismo corazón impulsor del texto cervantino: el nudo poetológico que el manierista escritor intenta disolver y en lo que alcanza el grado supremo de su modernidad.²⁹

27. No serán abordadas ahora otras extensiones de esta postulación interdiscursiva del *Quijote* que son, sin embargo, fundamentales. Tales la relación intratextual entre las dos partes de la obra o la inclusión de su propia prolongación en el *Quijote* falso, ambas presentadas también en Cervantes como conexiones entre actos de escritura. Actos de escritura refractados en otros.

28. Remito a la nota 16 de este texto.

29. La delimitación de las coordenadas de la propia poética textual, el trayecto metafictional y la reflexión sobre la escritura misma, se extienden en el *Quijote* al espacio todo de creación del autor. En el texto se encuentran referencias autoalusivas y autocríticas que se inscriben dentro de estas coordenadas: tales el reconocimiento de la imperfección de su proyecto pastoril *La Galatea*: “Pero qué libro es ese (...). –*La Galatea* de Miguel de Cervantes –dijo el Barbero. –Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención;

De hecho, la autoconciencia textual, el trayecto metaliterario, va a ser manifestación clave de la literatura *posmoderna*.³⁰

Intertextualidad y metatextualidad son pues en el *Quijote* procesos literarios combinados que manifiestan movimientos de la textualidad literaria al mismo tiempo iguales e inversos. En ambos se va de la literatura a la literatura, como caballo de noria se parte de lo mismo a lo que se llega, se recorre un círculo cerrado que es el de la realidad literaria de lo literario; pero las direcciones de ambos movimientos son, como ya apuntamos, contrapuestas. En ambos, el reflejo realista de la realidad externa está sobrepasado –radicalmente desterrado en los casos más extremos del experimentalismo posmoderno, *problematizado* en el caso del paródico relato cervantino³¹– por la literatura reflejándose a sí misma. Pero la instancia metatextual, en movimiento hacia su propio centro, indaga en sus propias vísceras: la problemática sobre la propia composición expuesta a partir del final del octavo capítulo de la primera parte, la especularidad autoconsciente de la obra y de los personajes que se ven, en la segunda, como los entes de ficción que son, el análisis crítico y teórico sobre el funcionamiento del sistema ficticio, de la acción escrita y la acción leída que lo constituyen; en definitiva, todos los autoanálisis y autorreferencias que configuran esa *mirada interior* en la que está implícita la autodenuncia de ficcionalidad: “Yo te aseguro, Sancho –dijo Don Quijote–, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir” (II, II). Pero el canal metatextual que plantea cómo funciona la propia construcción, acoge también la mirada al funcionamiento de obras de ficción precedentes, de donde la reflexión

propone algo, y no concluye nada (...)” (I, VI); o la que puede entenderse como alusión al proyecto mismo del *Quijote*: entre “los libros de caballerías que de nuevo se compusiesen, sin duda podría salir alguno con la perfección que vuestra merced ha dicho, enriqueciendo nuestra lengua (...) dando ocasión que los libros viejos se escureciesen a la luz de los nuevos (...) para honesto pasatiempo (...) pues no es posible que esté continuo el arco armado, ni la condición y flaqueza humana se puede sustentar sin alguna lícita recreación” (I, XLVIII).

30. Sobre las diferencias entre la metatextualidad moderna, al modo cervantino (fundamentalmente autoconsciente), y la posmoderna (más radicalizada en la ontología del relato y en la ficcionalidad de la ficción), que arranca en su radicalización de la toma de conciencia textual que le precede, y cuyas máximas expresiones la representan el *Quijote* y el *Tristan Shandy* de Sterne, véase, Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York-London, Methuen, 1987, Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1984, Robert Alter, *op.cit.*, Linda Hutcheon, *op.cit.*, y A. M. Dotras, “Metaficción: ayer y hoy”, en *op.cit.*

31. La ontología de la realidad es problema fundamental en Cervantes; el difícil conocimiento de la verdad y de lo real se esconde entre los intersticios de sus planteamientos sobre el arte y la literatura. En definitiva la oposición artificio-realidad traduce la de literatura-vida. O, dicho más radicalmente, traduce, en última instancia, el complejo problema del conocimiento y de la propia naturaleza de la verdad. No sólo el grotesco Don Quijote sino todos los personajes de la novela se hallan ante el problema del conocimiento y la *interpretación* de la realidad, ante la polar interrelación apariencia-esencia. Pero esta componente epistemológica es otra componente de la compleja obra, que no excluye sino que se suma y dota de diversa trascendencia a la indagación en la esencia del arte.

teórica se presenta fusionada con el universo ficcional, amago, además, de teoría novelística³² En este recurso metaficcional de remisión al género mismo y a concretas e individuales obras, el texto cervantino, a la vez que continúa por esta vía la indagación en su propio ser—su viaje al centro de lo literario³³— inicia su movimiento hacia fuera, hacia aquello que sin ser él mismo lo constituye. Vale decir, ese movimiento hacia otros textos o discursos que, si por un lado mantiene la tensión poetológica de qué es y cómo opera la literatura, por otro explora y manifiesta abiertamente la valencia interdiscursiva del espécimen literario, su inherente condición de *entretajido*. Altamente significativo es, en este sentido, el siguiente pasaje del famoso escrutinio:

Tomando el Barbero otro libro, dijo:

— Este es *Espejo de caballerías*.

— Ya conozco a su merced—dijo el Cura—. Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos, más ladrones que Caco, y los doce Pares, con el verdadero historiador Turpín; y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejíó su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual (...) si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza. (I,VI).³⁴

La fuga hacia otros espacios textuales, al mismo tiempo presentes y ausentes, al mismo tiempo constitutivos y ajenos, no es, pues, alejarse del texto, sino desmenuzarlo también, descubrir de qué está hecha la red intertextual en que se articula. En el desarrollo y en la esencia misma del relato cervantino se manifiesta esta radical

32. Cf., E. C. Riley, *op.cit.*, A. K. Forcione, *op.cit.* “—¡Válame Dios!—dijo el Cura, dando una gran voz— ¡Que aquí esté Tirante el Blanco! (...) Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo este es el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen.” (I,VI). “Son (...) dignos de reprehensión los que hasta aquí han compuesto semejantes libros, sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni arte y reglas por donde pudieran guiarse (...)” (I,XLVIII). “Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados (...)” (I, XLVII).

33. Ya indicamos más arriba cómo el análisis de la convención genérica comporta también un subrayamiento del carácter o esencia de ficción. Véase nota 15.

34. El pasaje es suficientemente explícito—explicita también, como se ve, el origen convencional, de puro recurso al artificio literario (de pura re-proposición de un material textual) de la fuente ficticia, con la referencia al Turpín del *Orlando Furioso*—. En la defensa—tras el ataque— de los libros de caballerías y de la libertad creadora que ofrecen, se dice también: “(...) con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma (...). Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor (...). Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuera posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosa muestre (...)” (I, XLVII).

construcción a base de reenvíos a discursos preexistentes. Más allá del discurso caballeresco, preexistente como textualidad de base a la escritura del *Quijote*, el cuerpo del relato muestra todo él, en efecto, esa condensada sustancia interdiscursiva que es. Y si es cierto que todo texto se refracta en otros, que toda escritura es reescritura, la historia del caballero manchego se presenta como ejemplo supremo de reescritura *resemantizadora*; escritura que, a la vez que muestra la polifonía literaria en que se sustenta—ese movimiento centrífugo hacia otros discursos— dota de nuevo sentido a aquello que repropone. La reactivación de modelos es re-significación puesto que la propia poética del texto, que perspectiviza, superpone y funde lo que acoge, densifica semánticamente lo que recibe, le da un diverso significado. El *Quijote* es, efectivamente, el ejemplo supremo de esto. No, obviamente, porque resignifica la escritura cabaleresca, sino porque resignifica la escritura narrativa.

La “imitación” de modelos en las auténticas grandes obras no es, pues, nunca imitación, sino invención: “Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención (...) sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida” (I, XLVII). Aquí adquiere todo su sentido la parodia cervantina, que no es evidentemente sólo parodia cabalresca. La parodia literaria en el *Quijote*, su juego constructivo con la realidad literaria que le precede, trasciende con mucho la reproposición del modelo que le sirve de base, de plataforma para su genial, irónico, intelectualísimo y lúdico *collage* discursivo. La obra de Cervantes, como decíamos, evidencia como pocas esta realidad del dinamismo literario, permanentemente autoaludiéndose, permanentemente auto-resemantizándose. Y además postula la conciencia que tiene de ello.

Plantear todas las conexiones intertextuales del magno logro cervantino sería, además de apasionante, arduo y laborioso³⁵. Requeriría un espacio propio. Las réplicas continuas de materiales heredados son ese aliento constante del texto que siente todo lector familiarizado con la tradición literaria. El *Quijote* respira literatura. En su sistemática recurrencia a configuraciones temáticas de su legado discursivo—desde la paródica imitación de los patrones petrarquistas de la dama ideal, en el retrato de Dulcinea (sobre todo la Dulcinea degradada de la *visión* final de Don Quijote, evidente desmitificación del modelo literario) hasta la desacralización del héroe epopéico (Don Quijote, Montesinos), materia de la que se teje toda la obra, pasando por referentes míticos de acrisolada presencia en la literatura, como el simbólico descenso

35. “Empeño difícil y de claras limitaciones apriorísticas—dice Francisco Márquez Villanueva, refiriéndose a la manera de entrever cómo el poso literario actúa sobre el autor y la obra— (...) La complejidad absoluta de tantas interacciones como yacen en la obra es también, en rigor, inabarcable, dado que sólo nos es dado asir algunos cabos del ovillo en los puntos donde se dejan venir más a la superficie”. Muchos y precisos son los cabos del ovillo que ofrece el profesor de Harvard para desentrañar los hilos de la compleja madeja cervantina (Cf., F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, p.14).

a los infiernos en el que Don Quijote se hermana bajando a la sima con Ulises, Eneas, Orfeo, Dante, modelos textuales de esta bajada del héroe a las profundidades de algún misterio— el *Quijote* (y nos hemos referido sólo a ese episodio clave en la obra que es el de la cueva de Montesinos) exhibe el perspectivismo polifónico, entramado de referencias, que lo constituye. La materia arcádica —no sólo en episodios de explícita repropósito como el de Marcela y Grisóstomo, sino en múltiples guiños bucólicos a lo largo del relato, permanentemente traspasado de ecos pastoriles— muy concretos, muy conscientes e irónicos, absolutamente intertextuales—³⁶, el cuento italiano, la tradición hispana, hasta la configuración del antitético Sancho “compuesto de retazos de los innumerables bribones de la literatura” como dice Vladimir Nabokov³⁷, todo liga al *Quijote* a un *universo de discurso*. Todo en él repropone un universo de discurso —una manierista y conscientísima tela inter-discursiva. Todos sus resortes, el metatextual, el intertextual, —y, por supuesto, la profundísima ironía— están orientados para hacer blanco en la misma diana.³⁸

Los hilos con que Cervantes trenza su caleidoscópico crisol literario, su *continua cita*, su parodia, son multicolores, y trascienden con mucho ese sistema referencial clara y explícitamente delimitado del canon caballeresco. Su amplísima —constitutiva— remisión a la materia literaria que le preexiste sitúa su parodia, más allá de la incorporación intertextual de las convenciones de la épica y la caballería, en parodia —imitación, reconstrucción lúdica y transformación irónica— de la literatura misma, con prioridad estructural por el discurso heroico, y en no poca medida por el pastoril. La parodia cervantina de los cauces discursivos de lo literario, en conjunción de

36. “Y abriendo uno, vio que era *La Diana* de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo que todos los demás eran del mismo género: —Éstos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho; que son libros de entretenimiento sin perjuicio de terceros (...) soy de parecer que no se quemé, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de el agua encantada y casi todos los versos mayores, y quedesele en hora buena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros.” (I, VI).

37. Vladimir Nabokov, *Curso sobre el Quijote*, Barcelona, Ediciones B, 1987, p. 49. O, como dice Márquez Villanueva —que se ha detenido como nadie en la amplia génesis literaria del escudero— la construcción de Sancho revela “el árbol (sin duda frondoso) de su ascendencia” (F. Márquez Villanueva, *op.cit.*, p. 20).

38. “(...) don Quijote dijo a Sancho: —Este es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh, Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo *el pastor Quijotiz*, y tu *el pastor Pancino*, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos. Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas (...) gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos (...)” (II, LXVII). La obra de Cervantes y su genial personaje son la misma cosa; la misma cosa invertida, como veremos.

imitación y transformación —por ineludible resignificación de los materiales reactivados— lanza el dardo a la diana de la realidad literaria y a su central *juego constructivo*. Igual que su metaficcional evidencia de *ilusión creada*, su intertextual construcción de *tela tejida* —que no otra cosa significa texto sino tejido— supone el desvelamiento del auténtico interior del objeto literario. Las postulaciones cervantinas “esto es una novela” y “aquí evidencio la red textual en que me ubico” constituyen pues una suerte de radiografiado del propio cuerpo artístico, tras el que se filtra el potente control de un designio creador.

El proceso de desocultamiento de la *realidad literaria de la literatura* —metafictiva especularización de su artificialidad, postulación intertextual del acto de escritura literario— no sólo va a significar la conceptualización de la literatura como acto de escritura, como acto de re-escritura, sino como original y postrero *acto de lectura*. Acto de lectura en su origen, pues el escritor es primero lector, es más, en la formulación cervantina, es escritor en tanto que lector, y acto de lectura en el fin: escribir para leer, escritura destinada a la lectura. A la esencial realidad de *universo escrito* que Cervantes construye, analiza —y en la que se regodea— se va a enfrentar una reflexión que Cervantes construye, analiza —y en la que se regodea— se va a enfrentar una reflexión de *universo leído*. Y aquí nos encontramos con la configuración única del personaje de Don Quijote. Don Quijote va a desmontar el *pacto de inverosimilitud* en el que se había asentado Cervantes, en el que se asienta el *Quijote* como novela.

El planteamiento que hace el *Quijote* de la realidad de la ficción, mostrando la *realidad interior* del texto, implica que a la vez que se reconoce la propia ficcionalidad se afirma la propia realidad, una de las maneras en que la metaficción como propuesta artística entronca con la realidad empírica, enlaza la literatura con la vida, como muy bien ha señalado Linda Hutcheon sobre la condición de lo metafictivo.³⁹ Rota la *ilusión de realidad*, desenmascarada la realidad de que lo que se narra es pura ficción, puro artificio creado, se adquiere una poderosa conciencia de creador y de lector. El escritor y el lector se perciben como el escritor *real* y el lector *real* que son ante la literatura. Y en consecuencia perciben la realidad de sus propias construcciones mentales, emociones y ensoñaciones ante el objeto literario, como escritores y lectores reales. Aquí va a estriar el drama de Don Quijote y la altamente metadiscursiva construcción del personaje del visionario caballero. La separación entre literatura y vida —subrayada la esencia discursiva de la primera, la pactada inverosimilitud del

39. Cf., L. Hutcheon, *op.cit.*, p. 140. “Ante la creciente falta de fe en la capacidad del lenguaje para reproducir la realidad, la ficción lingüística y diegéticamente autoconsciente afirma la autonomía y validez de las creaciones del lenguaje y la importante función “vital” de esa acción creativa en sí misma, tanto para el autor como para el lector. La novela es experimental o “vitalmente” significativa *porque* insiste en su propia realidad enfrentándola a la del lector, construyendo e incluyendo la experiencia de éste, e influyendo en su conciencia” (traducción de A. M. Dotras, *op.cit.*, p.171).

esta sintomática presentación de un abigarrado mundo de lectores. Distintas y complementarias, estas dos fundamentales consideraciones del acto de leer acogen la dual naturaleza de la lectura: desde la perspectiva de la producción, *no hay escritura sin lectura*, y desde la perspectiva de la recepción, *no hay obra sin lector*⁴⁵. Si en lo primero van implícitas todas las valencias intertextuales que venimos señalando —ese no repetirse el milagro del génesis en literatura—, en lo segundo se subraya el diálogo entre texto y lector, en lo que Cervantes intuye asombrosamente que el espacio de la obra artística es la convergencia entre obra y receptor. Porque el Segundo Autor es lector para la escritura material —como el propio Cervantes lo es de su pasado textual para la escritura de su obra—, pero Don Quijote es sólo —o prioritariamente— lector, y a través de él, eje absoluto del relato, a través de su acto de lectura —de su personal diálogo con los textos— se va a subrayar incontestablemente y de nuevo —y de nuevo irónicamente— el concepto que el autor tiene del artefacto literario. La convergencia entre literatura leída y Don Quijote es todo un alegato contra el concepto literario de Cervantes; el que todos sus montajes metatextuales e intertextuales trazan. En un giro de tuerca Cervantes refracta en su lunático personaje la imagen invertida de lo que propone.

Con Don Quijote la autoconsciencia se ha convertido en inconsciencia. Una consciencia metatextual —reforzada con la fuerte dosis que le inyecta la tematización de la lectura— que juega al equívoco de mostrar su otro lado. Autor y personaje se contraponen como las dos caras de una misma realidad. Escribir bien, leer mal. Cómo el *Quijote* está asentado en la lectura al igual que en la escritura lo evidencia el hecho de que leer el *Quijote* es leer la aventura de un lector tanto como la aventura de un escritor. La novela narra la historia de un escritor que narra la historia de un héroe que delimita sus coordenadas heroicas —lo que es y lo que hace— en el marco de su condición de lector; de errado lector. El planteamiento, sobrepasando la metatextual consciencia de la *obra escrita*, se orienta pues hacia cómo se constituye la obra literaria en la consciencia del lector: la *obra leída* (o la extravagancia lectora de Don Quijote). La modernidad del *Quijote* es ciertamente sorprendente. Ante la odisea lectora de su apasionado héroe —como ante la de su autorreflexivo autor— no podremos sino reconocernos lectores, lectores plenamente conscientes, frente al ingenuo, patético Don Quijote, de lo que significa la lectura de la ficción. La consciencia literaria de Cervantes —consciencia de artífice— se trasmuta (se dilata mejor) en la consciencia que impone a su lector. Cervantes nos enseña a leer literatura con su magistral y lúcido artefacto literario, y desde este ángulo su paródica narración es también un superponible monumento a la lectura. Si es cierto que a la escritura de la aventura se superpone la aventura de la escritura, no lo es menos que, latiendo al unísono, el *Quijote* proclama la esencialidad de la aventura de leer, alimento de toda aventura de escribir; y ambas,

45. "El texto se actualiza (...) sólo mediante las actividades de una consciencia que lo recibe (...) La obra de arte es la constitución del texto en la consciencia del lector", dice Iser ("El proceso de lectura", p. 149).

corazón y motor de la gran aventura de la literatura. Una aventura vital en tanto que consciente delimitadora del espacio de lo literario frente a los extratextuales terrenos de la realidad, allí donde se cifra precisamente como aventura original, es decir, como aventura textual.

El genuino Don Quijote va a trasmutar la aventura literaria en aventura vital de un modo, en efecto, errado, sobre todo con arreglo a los presupuestos de su creador. En el proceso de lectura quijotesco la interpretación de los discursos literarios circula por raíles falsos. Don Quijote lee sin conciencia de dónde se ubica lo leído, interpreta por raíles falsos. Don Quijote lee sin conciencia de dónde se ubica lo leído, interpreta un mundo de palabras transfigurándolo en actos, reconstruye con realidad lo que es discurso, resignifica texto en contexto. La simbiosis de lectura y locura es verdaderamente ejemplar. Lo leído y lo vivido han de encajar, aun a costa de perder el sentido de la realidad y, por supuesto, el sentido de la literatura. Lo que destila la aventura quijotesca lo expresa bien Marthe Robert que destaca la absoluta coherencia de la construcción ficcional o poética de este personaje único: "(...) es la coherencia de su locura la que le obliga a ser, frente a Cervantes, no ya un semejante o intérprete suyo, sino el más extraño de los extraños, el "desemejante" perfecto caído de no se sabe bien qué cielo para admiración de todos."⁴⁶ Cervantes se va a servir de este insólito ser⁴⁷ para plantear la metáfora perfecta de la no apreciación o asunción de la literatura, de la pérdida de la realidad de la ficción. Don Quijote se convierte así en el paradigma de la interacción inconveniente entre texto ficcional y lector, aquella en la que al constituirse la obra artística en la consciencia del lector se traspassa el espacio que la obra concede como juego de posibilidades⁴⁸. Es decir, de cómo un

46. Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973, p. 147.

47. "(...) ¿qué hay que pensar de la manía de ese Don Quijote que, con razón se dice inimitable? (...) de cualquier modo que la juzguemos (...) no existe en el repertorio de las anomalías o virtudes observables. Ningún ser humano se vio jamás afectado por ella. Tal manía es algo inédito, inaudito, lo que menos admisible puede resultar. Pues mucha gente tiene una vergonzosa predilección por la mala literatura novelesca; muchos alimentan quiméricas esperanzas acerca de la vuelta de la Edad de Oro; muchos sueñan con el pasado y creen fanáticamente en su propio ideal. Pero ningún visionario, ni aun el más delirante, soñó jamás con obligar a los vivientes a conducirse como héroes de papel. Nadie fue tan loco que quisiera realmente dar la vida a cambio de historias impresas. A pesar del uso que de su nombre se hace en el lenguaje ordinario, Don Quijote no tiene nada que ver con los enderezadores de entuertos (...) los ascetas místicos e idealistas maniáticos, por patrón de los cuales es tenido. Se distingue de ellos por ese "realmente" que lo coloca más allá de todas las posturas morales y espirituales localizables, en la última frontera de lo humano. Ciertamente excéntrico, no como otros (...) —sino en un sentido en el que ninguna tipología, ninguna definición puede explicar su retrato—, el Caballero sigue plantado en medio de la novela como el jeroglífico de una lengua indescifrada o como el signo mismo de lo inverosímil (...) espécimen único de una especie inverosímil (...)" (M. Robert, *op-cit.*, p. 150).

48. "Actualizamos el texto mediante la lectura. Pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actuación" (W. Iser, "La estructura apelativa de los textos", en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, pp. 133-48, p. 134).

lector puede —como nos han mostrado las modernas teorías de la lectura literaria—⁴⁹ sencillamente *salirse* de la ficción, de su espacio conceptual y artístico; y perder no sólo la fruición estética de la obra sino la auténtica experiencia vital que el discurso literario le ofrece. Don Quijote es expresión extrema de este extravío del horizonte y la ontología de lo literario. El iluso caballero no sabe participar en el juego constructivo que demanda, también al lector, la literatura; no sabe ser lector, no sabe *reconocerse lector*. Por ello le es imposible reconocer la realidad vital de sus propias ensoñaciones, emociones y elaboraciones mentales ante la incitación textual; sólo al final, derrotado, lo intuye. Su conciencia de lector en este sentido contrasta con su permanente referencia al mundo de lectura en que vive y que lo constituye como singular ente de ficción. Don Quijote es la insuperable manifestación del personaje novelesco del lector que es un no-lector. Enfermo de literatura no llega sin embargo a alcanzar la experiencia literaria. El errante caballero lector se manifiesta errante tanto en la oscuridad de su lectura como en la de su realidad. Atrapado vitalmente en las redes de la ficción, se le escabulle la ficción. Y por ello el loco hidalgo es un extranjero de la realidad tanto como de la literatura. En los dos mundos está perdido.

Cervantes redondea con la construcción de su héroe su coherente recorrido por la poética de lo literario. Construir un personaje como Don Quijote es seguir focalizando la literatura misma, y, de hecho, Don Quijote es la pieza más rotundamente metaficcional de la obra: “solos los dos somos para en uno” (II, LXXIV). Pieza metaficcional y pieza clave intertextual, pues la figura del caballero andante se articula, como ninguna otra, como repropósito paródico de esquemas literarios, como tejido de modelos textuales. Modelos heroicos resemantizados como todos los del fascinante tapiz interdiscursivo en que se muestra la novela, ese paño a la vista de patrones de amor idealizado, épicos esquemas, bucolismos literarios, textuales modelos de bibronería, recibidos discursos míticos... Don Quijote es la más sobresaliente pieza del conglomerado que hace Cervantes de su tradición textual; y la pieza central indiscutible de la postulación de la índole de la literatura que se ejecuta en el *Quijote*. La manera en que se refracta en la aventura lectora la aventura creadora para incidir en lo mismo, dota de una coherencia compacta al producto creado y de un claro designio al proyecto todo. La *Historia del Ingenioso Hidalgo* no es sólo la historia de un loco lector escrita por un consciente autor, sino la historia de un ser nacido de la lectura, cifra de la lectura, tanto desde el punto de vista de su creador —que lo teje de textos leídos— como

49. Véase también, Karlheinz Stierle, “¿Qué significa “recepción” en los textos de ficción?”, en J. A. Mayoral, *Estética de la recepción*, pp.87-143. Stierle analiza detenidamente los dos modos fundamentales de recepción de los textos de ficción: “(...) la recepción ingenua, que también es posible en ellos; ésta concibe el texto de ficción como cuasi pragmático, y de este modo lo resuelve en ilusión. Frente a ella (...) la posibilidad de una recepción que brote de las condiciones de la ficción misma.” (p. 91).

desde el punto de vista del propio personaje, que es, al mismo tiempo que resultado de las lecturas de su creador, ser de lectura, metáfora crítica de la lectura.⁵⁰

El drama de Don Quijote es no haber sabido distinguir hasta extremos máximos lo que el autor se empeña en señalar: los límites entre los que se incluye la realidad de lo literario, el estatuto de la ficción, la naturaleza del arte. La simbiosis indiscriminada de vida y literatura, de realidad y creación artística, amalgama locamente la sustancia de la que está hecha la ilusión creada con la sustancia de la vida. Don Quijote funde, del modo más rotundo y ejemplar a los propósitos autoconscientes de Cervantes, la realidad de discurso y la realidad extradiscursiva. El soñador hidalgo teje realidades de distinto paño, y se convierte así en la contrafigura genial —rotunda, radical, perfecta— de la exposición deliberada de conciencia en que se manifiesta su creador. El planteamiento metaficcional, desarticulador de la ilusión de realidad de lo literario al enfocar su condición de puro artificio, se refuerza así drásticamente con el trazado antimodélico de este héroe novelesco que elabora un todo inconsciente con realidades diversas; que, en suma, *lee mal*, tanto la realidad como los libros: no sabe qué es la literatura, ni tampoco qué es el mundo. Don Quijote no percibe la realidad, *lee* en ella lo que ha leído en los libros⁵¹. Y puesto que *lee la realidad* ha trasmutado a un espacio impropio el acto de leer.

Con este emblema de la no-lectura de la ficción, esa interacción errada entre obra y lector que impide distinguir y separar el discurso de ficción del discurso ligado a la acción, que altera tanto la lectura de los textos como la lectura de la vida, Cervantes incide de lleno en el problema de las fronteras que determinan el espacio específico de realidad del producto artístico. La asunción equivocada de una realidad

50. El interesante libro de Carlos Fuentes *Cervantes o la crítica de la lectura* enfoca el asunto desde un ángulo distinto al que empleamos aquí. Siendo la crítica de la lectura para Fuentes la esencia misma de la obra y Don Quijote su emblema, lo que el escritor mejicano contempla es la apertura de la obra cervantina al nuevo ámbito nocional de la pluralidad de lecturas posibles (contra la lectura única de Don Quijote), que es reflejo, resultado y expresión artística del paso cultural e histórico desde el mundo de la certeza unitaria (el mundo de la lectura única, el mundo de la fe) al nuevo mundo de lo posible, múltiple, equívoco o ambiguo: “En el nuevo mundo de la crítica, don Quijote es un caballero de la fe. Esa fe proviene de una lectura. Y esa lectura es una locura. (...) se empeña, física y simbólicamente, en la lectura única de los textos e intenta trasladarla a una realidad que se ha vuelto múltiple (...)” (p. 73). Esta crítica trascendente de la lectura —que es lectura del mundo— sumada a la crítica inmanente que contemplamos aquí —centrada en el espacio de lo literario— nos muestra una vez más la cualidad poliédrica del texto cervantino.

51. “Como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído” (I, II). “Don Quijote —dice Fuentes— viene de la lectura y a ella va (...) Y para él, no es la realidad la que se cruza entre sus empresas y la verdad: son los encantadores que conoce por sus lecturas. (...) “Mire vuestra merced, dice continuamente Sancho... Mire que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento.” Pero don Quijote no mira: don Quijote *lee* y su lectura dice que aquellos son gigantes” (C. Fuentes, *op.cit.*, pp.74s).

de discurso que abandera Don Quijote –contramodelo del verdadero lector, extremo y radicalización del precario receptor del objeto artístico, extrafalario fundidor de discurso y vida, insuperable desarticulador del *pacto de inverosimilitud* en que se asienta su autor–, lo convierte en cifra de la reflexión autocrítica que es la *Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Cifra compleja, que no se des-cifra sin entender toda la propuesta metadiscursiva de la obra que lo narra. Paralelo del fundamental interrogante sobre la escritura que atraviesa el relato, de la expuesta conciencia de la textualidad que se está generando, la abismal inconsciencia de Don Quijote, su desvío en el acto de leer, su extravío de la textualidad leída, es la puerta de acceso a un mundo alucinado en que se han alterado los códigos que corresponden a los diversos planos del texto vital y del texto literario: “dijo don Quijote (a Sancho) (...) vamos con pie derecho a entrar en nuestro lugar, donde daremos vado a nuestras imaginaciones, y la traza que en la pastoral vida pensamos ejercitar.” (II, LXXIII). Su error de lectura, y su reclusión en un mundo de significados que es sólo suyo, producto de esa desatada fusión de códigos que no discrimina realidad vital y realidad textual, es una muy precisa incisión en esa herida abierta en el cuerpo de lo literario que representa el *Quijote*. Polarmente enfrentadas la conciencia de escritor y la no conciencia de lector, la toma del pulso del mecanismo creativo ficcional y la desintegración de artefacto artístico que es la literatura, enfrentados Cervantes y su héroe, el *Quijote* cierra sin vacíos su aventura poetológica. Una aventura poetológica que es también una aventura de la ironía.

La conciencia de estar escribiendo literatura y la no conciencia de estar leyendo ficción convergen pues en esa condición inapelable de ficcionalidad que es una de las más expresivas notas de la respiración literaria de la obra. Si el pacto de inverosimilitud se ha promovido y destruido, si se han mirado cara a cara la realidad de la literatura y la falaz literatura de la realidad, si se ha establecido la naturaleza de lo literario como germen de la indagación de la obra en sí misma y como matriz del delirio de su personaje, si la aventura de leer y la aventura de escribir se han refractado y no se han reconocido, todo ello ha apuntado a un mismo centro neurálgico. La conciencia artística de Cervantes ha focalizado en todo momento una sola diana: el ser del objeto literario. Por ello es tan certera la afirmación de Wardropper de que el *Quijote* es una novela sobre el problema de escribir una novela⁵², como la de Spires de que el gran mecanismo cervantino es una novela sobre la lectura de novelas⁵³. En ambos casos se establece la ineludible fractura entre espacio de realidad y espacio de discurso.

“Se ha señalado –dice Vladimir Nabokov– que Cervantes y Shakespeare fallecieron el día de San Jorge de 1616 “tras haber dado muerte entre los dos al dragón

52. B. Wardropper, *op.cit.*, p. 6.

53. R. Spires, *op.cit.*, p. 23.

de las falsas apariencias” (...) con frase caprichosa pero incorrecta: lejos de dar muerte al dragón, tanto Cervantes como Shakespeare, cada uno a su modo, pasearon a la hermosa bestia atada a una correa, para que de sus escamas irisadas y de su ojo melancólico se disfrutara para toda la eternidad de las letras.”⁵⁴ Y empleando la misma hermosa metáfora en un sentido diverso afirma Ortega y Gasset: “La realidad acecha constantemente al artista (...); ¡Cuánta astucia supone la fuga genial! (...) Cuando logra escapar un momento a la perpetua acechanza no llevamos a mal en el artista un gesto de soberbia, un breve gesto a lo San Jorge, con el dragón yugulado a los pies.”⁵⁵ La hermosa bestia mostrada, controlada por la mano que la domina, tiene, en efecto, muchas escamas irisadas –tantas y tan distintas en el *Quijote*– y no es la menos fulgurante la que en la historia del desventurado hidalgo muestra cogida por las riendas a esa hermosa bestia de falsas apariencias llamada literatura, para su disfrute y conocimiento por “toda la eternidad de las letras.” Don Quijote, patético y sublime ser literario, entra en acción para ayudar a su creador a yugular a sus pies la falsa apariencia realista de la hermosísima bestia.

54. V. Nabokov, *op.cit.*, p. 27.

55. J. Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, en *Obras Completas*, Madrid, 1983, vol. III, p. 366.