



La Academia publica este número gracias a la ayuda otorgada por el Ministerio de Educación, que acá agradecemos.

BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nueva época

Lima, 2º semestre del 2005

Número 40

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

PRESIDENTE:	Luis Jaime Cisneros
VICEPRESIDENTE:	Guillermo Lohmann Villena
SECRETARIA:	Martha Hildebrandt
CENSOR:	Estuardo Núñez
TESORERO:	Marco Martos
BIBLIOTECARIO:	Carlos Eduardo Zavaleta

Académicos de Número

Alberto Wagner de Reyna	(1961)
Luis Jaime Cisneros	(1965)
Estuardo Núñez	(1965)
Guillermo Lohmann Villena	(1971)
Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli	(1980)
José Agustín De la Puente	(1980)
Enrique Carrión Ordóñez	(1980)
José Luis Rivarola	(1982)
Manuel Pantigoso	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Jorge Puccinelli	(1993)
Javier Mariátegui	(1994)
Gustavo Gutiérrez	(1995)
Fernando de Trazegnies	(1996)
Fernando de Szyszlo	(1997)
José León Herrera	(1998)
Carlos E. Zavaleta	(1999)
Marco Martos	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Edgardo Rivera Martínez	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban	(2001)

Ismael Pinto Vargas	(2004)
Eduardo Hopkins	(2005)
Salomón Lerner Febres	(electo)

Académicos Correspondientes

- a) Peruanos: Américo Ferrari
 Alfredo Bryce Echenique
 Luis Loayza
 José Miguel Oviedo
 Fernando Tola Mendoza
 Armando Zubizarreta
 Luis Enrique López
 Rocío Caravedo
 Eugenio Chang Rodríguez
 Julio Ortega
 Pedro Lasarte
 Juan Carlos Godenzzi
 Eduardo González Viaña
- b) Extranjeros: Bernard Pottier
 Günther Haensch
 André Coyné
 Germán de Granda
 Reinhold Werner
 Ernest Zierer
 James Higgins
 Giuseppe Bellini
 Marius Sala
 Wolf Oesterreicher

Comisión Lexicográfica

- (Coordinador) Ac. Rodolfo Cerrón-Palomino
 Augusto Alcocer Martínez
 Luis Andrade Ciudad
 Ana Baldoceda Espinoza
 Luisa Portilla Durand
 Marco A. Ferrell Ramírez

Suscripciones: Roberto Vergaray Arias
 General Borgoño 251. Lima, 18
 Casilla 180721. Lima 18
 ce: perubooks@amauta.rep.net.pe

EL QUIJOTE, ELOGIO DE LA LECTURA*

Eduardo Hopkins Rodríguez

A mis padres y hermanos
A Martha y a nuestros hijos

Miguel de Cervantes expone en **El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha** la capacidad de las personas, locas y cuerdas, para crear a partir de la lectura. Es en este primer sentido su novela un elogio de la lectura y lo es, sobre todo, por haber construido un complejo discurso narrativo, cuyos personajes, tiempo, espacio y acciones no solamente están sustentados en el acto de leer, sino que son ellos mismos lectura.

En la España que muestra Cervantes en el mundo de **El Quijote**, todos los personajes leen o desean leer. Si pensamos en la realidad histórica de ese espacio cultural con su 80% de analfabetos (Chevalier 1976: 19), este deseo puede resultar paradójico. Recordemos que el mismo Sancho es un

* Texto leído el 17 de junio del año 2005, con motivo de la incorporación del autor como Miembro de Número de la Academia Peruana de la Lengua.

analfabeto convicto y confeso (256, 316), aunque posee una experiencia literaria que irá incrementándose progresivamente. Roger Chartier ha observado cómo entre los siglos XIV y XVIII “lo escrito está instalado en el corazón mismo de la cultura de los analfabetos, presente en los ritos, en los espacios públicos, en los lugares de trabajo. Gracias a la palabra que lo descifra, gracias a la imagen que lo duplica, se ha vuelto accesible incluso para aquellos que son incapaces de leerlo y que no pueden tener, por sí mismos, más que una comprensión rudimentaria.” (Chartier 2000: 37) Como no hay equivalencia entre analfabetismo e ignorancia, cabe preguntarse de qué manera se compensa el ansia de lectura que se aprecia en quienes no saben leer ni escribir en la novela de Cervantes. Obviamente, mediante formas orales de recepción. Sabemos que la práctica de la lectura en voz alta era parte del sistema pedagógico español desde la Edad Media. También era una costumbre que se asumía como forma social de lectura, la que se mantuvo en España hasta el siglo XVIII. (Frenk 1997: 10, 19) En una pieza teatral como **La Celestina**, el diálogo crea la escenografía y presenta el aspecto físico de los caracteres debido a que la recepción de la obra no se realizaba mediante la puesta en escena, sino a través de la lectura en voz alta destinada a un reducido auditorio. Maxime Chevalier ha constatado la persistencia de “la costumbre de contar novelas en las tertulias españolas” y ha resaltado la importancia de la cultura oral en el siglo XVI. (Chevalier 1976: 46, 61) Hay noticias de que el emperador Carlos V “mandaba que le leyeran novelas de caballerías” y de que la emperatriz también era aficionada a escuchar este tipo de lecturas. (Chevalier 1976: 75-76) Margit Frenk sostiene que “dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluyendo a la población analfabeta.” (Frenk 1997: 25)

La norma generalizada de la audición de textos ha dejado huellas incluso en los textos escritos: “en los siglos XVI

y XVII, a menudo la lectura implícita del texto, literario o no, está aún construida como una oralización, y su “lector” como el oyente de una palabra leída. Así, dirigida tanto al oído como al ojo, la obra juega con formas y procedimientos aptos para someter lo escrito a las exigencias propias de la “performance” oral”. (Chartier 2000: 29)

La relación entre don Quijote y Sancho ilustra con plenitud el funcionamiento de la recepción oral de la literatura. Pese a los equívocos de su receptor principal, don Quijote logra comunicar a Sancho una buena parte de sus lecturas. Frenk llama la atención hacia ciertas declaraciones en el texto de **El Quijote**, como el final de II: 25: “comenzó a decir lo que oíría y vería el que le oyere o viera el capítulo siguiente” y el epígrafe de II: 66: “Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oíría el que lo escuchare leer”. (Frenk 1997: 28)

Es fácil constatar que en **El Quijote** la lectura no solamente es visual, sino que corresponde también al plano de la audición. Si la idea de que hay “magia” en los libros circula ampliamente en la obra, es porque se reconoce que los libros tienen poder. En parte, se trata de un poder persuasivo que se ejerce a través de la argumentación. Pero, mayoritariamente, la lectura tiene el poder de provocar la realización pragmática de sus temas y formas directamente en la realidad. La pastora Marcela no persuade a nadie de su entorno acerca de sus justas razones para vivir sin pareja. En cambio, todos quieren vestirse como pastores y dedicarse a la vida pastoril como ella.

La lectura produce arquetipos de conducta que son asumidos por los personajes de Cervantes, dando lugar a variaciones en sus acciones y discursos. Es frecuente en la sociedad española de la época acudir a situaciones y figuras de la literatura como una forma de enfrentar problemas reales. La literatura española es rica en personajes que se contemplan a sí mismos desde modelos literarios. En **La Celestina**, por ejemplo, que sigue metódicamente un patrón de transgresiones

a las reglas literarias del amor cortés, tanto Calisto como Melibea interpretan sus experiencias amorosas desde múltiples transposiciones literarias. Calisto adopta actitudes típicas de personaje de poemas de amor cortés o de novela sentimental, mientras que Melibea se ve como el sujeto lírico de aventureros romances moriscos, de tiernas albas y de dolorosos poemas de mal maridada. En la lectura es cuando la tradición se recrea, se ratifica, se confronta y relativiza. Bajo tal perspectiva es que se puede entender un lamento de Melibea como el siguiente: “si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer [...] que más vale ser buena amiga que mala casada”. (Rojas 1991: 535; Cfr. Lida 1962: 322)

Don Quijote “lee” la realidad a través de sus lecturas, de tal manera que el arquetipo, el modelo leído, regula su interpretación de la realidad. Félix Martínez Bonati explica que el fenómeno de la lectura problematiza en **El Quijote** el sentido de la realidad. (Martínez 1995) Al mismo tiempo, y como parte de esta problemática, el sentido de la realidad queda intensamente actualizado, lo cual, de acuerdo con Martínez Bonati, constituye uno de los significados particulares de la obra. (Martínez 1995: 247) Personalmente, me inclino hacia la idea de que Cervantes postula un enriquecimiento de la realidad por la vía de la imaginación alimentada desde la literatura. Para Cervantes la realidad es prosaica, informe y carente de estilo, por eso los hombres necesitan de la literatura para otorgarle una dimensión artística y un perfil estilizado. Después de todo, como confiesa Cervantes, **El Quijote** se “engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación” (Prólogo, 7) La cárcel es la platónica metáfora del mundo real que el escritor preferiría ver transformado en un espacio caracterizado por “el sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu”. (Prólogo, 7) Es claro que esta deseada materialización de una realidad amable no es más que una transferencia del paisaje literario arcádico.

Según Américo Castro, “el Quijote debe su existencia tanto a una tradición de formas y géneros literarios como a una tradición de maneras de ser vivida la literatura” (Castro 1967: 372) Como a todos los personajes de la novela les afecta en mayor o menor grado la lectura, Castro define la particular relación de la obra con su recepción: “Los libros aparecen aquí como motivación de la vivencia valorativa de quienes, en virtud de ella se hacen existentes”. (Castro 1967: 373) Por tal razón, continúa Américo Castro, “el libro se incorpora a la experiencia vital de cada uno”, es un correlato “de las vivencias de cada lector”. Es así como la literatura se personaliza y la vida individual puede alcanzar sus “posibilidades poéticas” (Castro 1967: 373)

Propone Castro que uno de los efectos de esta manera de asumir la literatura consiste en que “el contenido del libro se multiplica por la experiencia de los afectados por él, o rebota sobre ella”. (Castro 1967: 374) El supuesto esencial de este fenómeno radica en que la palabra escrita es sentida como “realidad de alguien, vitalizada, y no como simple expresión de fantasías o conocimientos distanciados del lector”. Motivo por el cual en **El Quijote** los libros participan por “su vitalidad contagiosa, y no por ser depósitos de cultura”. (Castro 1967: 374) Castro encuentra que en la tradición oriental el sentido de la palabra como “contenido y transmisor de una revelación” permite “sentir los libros como realidad viva, animada, comunicada e incitante”. (Castro 1967: 376) Y dado que la presencia oriental en el mundo español dejó, entre otros, el legado del “tema de la lectura de los libros, como fuente de bienes y de males”, las obras literarias manifiestan una marcada tendencia a detectar el efecto que produce la experiencia de la lectura en las personas. (Castro 1967: 378) Cuando el Cura cuenta al Oidor la historia del Cautivo, éste observa atentamente las reacciones de su hermano. Efectivamente, podemos constatar que **El Quijote** es una suerte de tratado concerniente a los efectos que la lectura puede generar y genera en el receptor.

Es típica la influencia del gusto de los lectores en el proceso de la producción literaria del Siglo de Oro español, contribuyendo en la reorientación de los proyectos autoriales. Baste mencionar casos tan notables como los de **La Celestina** y **La Araucana**. Este es un aspecto que aparece claramente diseñado en la Segunda parte de **El Quijote**, cuando los personajes lectores de la Primera Parte intervienen en la acción motivados por su lectura. Igualmente, los lectores, reales o empíricos, con sus opiniones obligan al autor a variar su método narrativo. Cervantes, en apariencia cede a estas presiones, cuando en verdad lo que hace es intensificar radicalmente su sistema narrativo digresivo, aunque lo hace de manera encubierta.

Los criterios morales del periodo en torno a la lectura insisten en promover obras de valor edificante: “todos los discursos sobre el libro y la lectura muestran una particular inquietud por los volúmenes etiquetados de “deshonestos, profanos o de caballerías”, es decir, por cuantos se escapan de los cauces de la ortodoxia o se adentraran por los territorios de la imaginación, vistos como indecorosos para la seriedad de aquella sociedad. De modo que si algo se atisba en todas las disquisiciones librescas, incluso más que la vigilancia ortodoxa, es la concepción exclusivamente utilitarista de la lectura”. (Castillo 2003: 127-128)

Carlos Fuentes ve la novela de Cervantes como una crítica de la lectura unívoca y dogmática, a la que se opone la lectura plural. (Fuentes 1976: 19 y ss.) Sin embargo, más que plantear autónomamente este punto de vista, Cervantes observa que frente a las funciones cívicas y morales que las instituciones sociales buscan asignar a la literatura, las personas asumen la lectura de obras literarias bajo principios más espontáneos y libres. El criterio de los moralistas está preocupado por las significaciones de las obras y su influjo en la conducta de las personas. En cambio, los personajes lectores en **El Quijote**, incluso aquellos que postulan una teoría clásica y ejemplarizante del arte como el Cura y el Canónigo, asumen

la literatura como un instrumento que impulsa la dinámica productiva de la imaginación individual y colectiva. Para estos, la significación radica en el efecto sobre la vivencia personal, en las actitudes humanas como portadoras de valores, en el juego emocional desplegado en las obras y, muy especialmente, en la capacidad para enriquecer imaginativamente la vida cotidiana y conducirla hacia rangos intensos de realización personal. Pese a que Cervantes declara explícitamente estar de parte de una concepción edificante de la literatura, su obra propone el principio estético como el dominante en su visión de la novela, con lo cual coincide con la manera de disfrutar la literatura adoptada por un gran sector de sus personajes.

Las elucidaciones de Cervantes relativas a la lectura la muestran como alimento de la imaginación y como medio para darle forma a la vida de acuerdo con principios que pertenecen más al campo de la experiencia humana intemporal y general que a la visión moralizante humanista y cristiana. Lo que le interesa a Cervantes es el escrutinio de las diversas formas de reaccionar de los lectores frente a los textos orales o escritos. En **El Quijote** leer se vuelve actividad lúdica, momento de compensación, apertura hacia lo universal, estímulo para la acción y para la auto representación. Lo que importa es la productividad discursiva y su capacidad de generar nuevos discursos imaginativos y nuevos ejercicios existenciales. La lectura no es solamente una actividad mental, sino que corresponde a un accionar concreto. En este sentido activo, si los discursos se vuelcan hacia la práctica vital y social, es por su potencialidad constructiva, no por su valor moral. El autor lo señala con lucidez en la Segunda Parte, en el discurso que atribuye a Cide Hamete acerca de su gusto por las digresiones y su solicitud de que se preste atención a los relatos intercalados como las novelas del Curioso Impertinente y la del Capitán Cautivo de la Primera Parte: "También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se

mostrara bien al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz; y así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir". (877-878)

En el capítulo XXVIII de la Primera Parte ya se aludía positivamente a las digresiones incluidas en la obra: "Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia". (274) Cuando Cardenio cuenta su historia al Cura y al barbero, establece pautas de lectura específicas respecto a las digresiones en que incurre: "No os canséis, señores, de oír estas digresiones que hago; que no es mi pena de aquellas que puedan ni deban contarse sucintamente y de paso, pues cada circunstancia suya me parece a mí que es digna de un largo discurso". (269). El Cura responde defendiendo las digresiones especificando que "no sólo no se cansaban de oírle, sino que les daba mucho gusto las menudencias que contaba, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y la misma atención que lo principal del cuento". (269)

Si bien, en palabras del narrador, la Segunda Parte se pretende menos digresiva que la primera, la verdad es que en términos de invención narrativa continúa con mayor energía que antes, aunque envolviendo los relatos bajo motivaciones

concentradas en la acción central. Esta es la respuesta que se da a las críticas de los lectores de la Primera Parte, resumidas por Sansón Carrasco en el Capítulo III de la Segunda Parte, en las que se aludía particularmente a *El curioso impertinente* y su falta de justificación con respecto a la historia principal. Por nuestro lado, consideramos que la presencia de este relato se justifica por el tópico de la productividad de la lectura para la representación mimética en el universo de los lectores; por la capacidad ilusionista de la ficción sobre el receptor y por mostrar una variable extrema de la temática de búsqueda obsesiva de la prueba de fidelidad en el amor.

La lectura como actividad de libre elección, comprensión y goce, queda expuesta por el Bachiller Sansón Carrasco cuando deslinda las reacciones de los diferentes lectores de la narración acerca de don Quijote y Sancho: “hay diferentes opiniones como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; este, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquel encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno”. (1009-1010) Como puede observarse, entre los comentarios de lectores no aparece el factor moralizante integrando sus juicios de valor. Además, hay en el citado pasaje la idea de que el significado de un texto no es algo fijo, sino que su estipulación depende de cada receptor. El carácter impredecible de las reacciones de los receptores es otro aspecto involucrado en este comentario. Una posición similar la encontramos en la Primera Parte, en las intervenciones del ventero, su hija y Maritornes, tocantes a lo que cada cual ve, según su sensibilidad e intereses, en los libros de caballerías. Martínez Bonati resalta cómo en la novela de Cervantes el texto escrito “puede ser leído, releído, examinado, discutido”. (Martínez 1995: 249) Es lo que explica Sansón Carrasco a don Quijote y a Sancho: “las obras impresas se miran despacio,

fácilmente se ven sus faltas, y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso". (573) Esto es posible por ser la lectura analítica apropiada a la escritura. Sin embargo, en **El Quijote** ante la recepción oral de los relatos, discursos y poemas los oyentes realizan observaciones analíticas de gran precisión, como si estuvieran ante textos escritos. Es exactamente el mismo fenómeno que uno aprecia en el teatro español del Siglo de Oro, cuya elaborada técnica de escritura exige que los actores ejecuten las obras en escena con tal virtuosismo en la dicción que puedan lograr que el auditorio capte las sutilezas conceptuales, métricas y estróficas del diálogo. Además, dadas las intensas funciones deícticas del texto dramático del Siglo de Oro, para este público, oír es como ver, motivo por el cual era indispensable para ver el espectáculo captar auditivamente todo detalle del diálogo. Lo que podríamos denominar competencia literaria, aunque es un componente teórico discutido en la obra como algo exclusivo de gente educada y negado a la mayoría de las personas, en la práctica no es un factor importante, pues todos los personajes letrados o analfabetos están en disposición de participar con eficiencia en la lectura directa o indirecta, escrita u oral.

Entre las funciones que ejerce la lectura en la novela reconocemos las de dar lugar al conocimiento, al placer estético, la polémica social, la expresión de opiniones, la comunicación intersubjetiva, la mimesis. Esta última, en tanto influjo en la praxis vital, como ejemplo, como modelo, como arquetipo, como identificación entre ficción y realidad, entre lector y ficción, entre miembros del grupo. La función mimética de la lectura es fundamental en la acción de la novela. Gracias a ella se pone en escena numerosas situaciones ficticias basadas en referencias literarias. También posee cualidades significativas múltiples. Entre las significaciones posibles de la lectura en su función mimética encontramos una que es de la mayor envergadura, consistente en la connotada por la voluntad siempre dispuesta para trasladar la ficción de los textos hacia la realidad procediendo a la respectiva ficcionalización de esta. La imitación de Amadís, adoptado como el modelo de

perfección de la caballería, junto a la de otros caballeros de novela, es un ejemplo de combinación de lecturas y prácticas miméticas:

“¿Ya no te he dicho –respondió don Quijote– que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas e hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán [...] parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más”. (235-236)

Esta capacidad de elección es ratificada cuando decide quitarse las armas “y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís”. (237) Don Quijote se muestra libre de elegir entre partículas de modelos preferidos para construir una versión apropiada a sí mismo, una “tan rara, tan felice y tan no vista imitación” (236), cuya singularidad espera que sea consignada textualmente en la memoria de Sancho para ser contada a Dulcinea:

“¡Oh tú, escudero mío, agradable compañero en mis prósperos y adversos sucesos, toma bien en la memoria lo que aquí me verás hacer, para que lo cuentes y recites a la causa total de todo ello!” (238)

Es así como la mimesis de la lectura da lugar a la producción de una nueva escritura.

Un segundo tipo importante de significación de la funcionalidad mimética de la lectura se deriva del transporte de lo vivido hacia la ejecución de actos ficticios, como sucede con Dorotea en su interpretación del papel de la desvalida princesa Micomicona, actuación nutrida por referentes librescos y por los sucesos que ha padecido en su accidentada relación con don Fernando. Precisamente, su invención del gigante que la amenaza es como una proyección de las negativas acciones pasadas de Fernando, así como su caracterización como mujer noble realiza en el terreno de lo ficticio la superación de una carencia social que la apartaba de su pareja. Dorotea ritualiza su angustia en el acto de representación, el que es una suerte de segundo relato de su vida sentimental transfigurado literariamente por la lectura de novelas. Sancho revierte las figuras y nos permite aclarar estas relaciones proyectivas: "la linda princesa Micomicona se le había vuelto en Dorotea, y el gigante en don Fernando". (384)

En **El Quijote** el concepto de productividad de la lectura significa que la lectura genera escritura: por diferencia, por semejanza, por reproducción. La imaginación de los lectores en la novela de Cervantes queda capturada por sus lecturas. Para Cervantes la capacidad de la imaginativa es universal e innata. Solamente basta con provocarla para desencadenar plenamente su actividad.

Uno de tales tipos de productividad lectora consiste en la parodia y la auto parodia, ambas formas narrativas sustanciales en **El Quijote**. Parte esencial de su núcleo paródico concierne tanto a las novelas de caballería como a las novelas pastoriles, la épica, el teatro y la poesía lírica. La parodia es un tipo de lectura deformadora, seria, burlesca o satírica, que es al mismo tiempo una forma de reescritura. Supone una lectura profunda y su respectiva inversión creativa. Pero la escritura paródica solamente es legible desde un horizonte de lecturas comunes, dentro del cual el escritor y su lector pueden desplazarse con soltura y satisfacción. El

placer que produce la parodia concierne a la satisfacción de compartir un conocimiento y una experiencia. En el fondo, la parodia es un elogio de sí mismo, autor y receptor, que implica un elogio de la lectura como espacio de iniciados y de expertos. **El Quijote** no solamente es parodia de cierta clase de libros, sino que es, sobre todo, una gran parodia del libro, con textos preliminares y poemas de homenaje inventados, con fuentes inexistentes, con lectores que parasitan tanto la escritura como la lectura, con pseudo epílogos, etc. Consecuentemente, es una magnífica parodia de la lectura, mediante la cual Cervantes se burla de las maneras en que mujeres y varones pervierten o revierten la lectura.

El Quijote asume radicalmente la celebración del principio paródico de que la literatura es una cita de textos previos, lo que significa una cancelación de la auto-referencialidad de la obra particular para enlazarla con la red literaria y discursiva de su época, produciendo una condición de autoreferencialidad artística general de índole superior a la individual. (Hutcheon 2000: 1-2) Sin embargo, el sentido de parodia excede en Cervantes el campo de las relaciones con la red literaria para dar lugar al espectáculo de las modalidades en que la vida parodia a la literatura. Esto se aplica tanto al personaje don Quijote como a los personajes lectores en su libro. Por eso tenemos parodias internas, como el efecto que produce en sus oyentes la presencia y el discurso, ya paródicos, de don Quijote; las parodias de la Primera Parte en la Segunda; las parodias de lo apócrifo, como en el duque y su mujer, personajes que actúan como “autores” de la segunda parte, y que con su afán de inventar ficciones quijotesas parodian a Avellaneda, autor de un Quijote apócrifo; la historia de Leandra, en tanto parodia de la historia de la pastora Marcela, la cual, por su lado, es una parodia de casos de novela pastoril. Dorotea, al participar en el plan del Cura y el Barbero para recuperar a don Quijote fingiendo ser princesa en busca de un favor suyo, aplica el estilo literario típico de las mujeres desvalidas que ha aprendido gracias a sus numerosas lecturas de libros de caballerías. Toda la escena de su entrevista con

el caballero está moldeada desde la lectura. Para quienes participan del engaño, constituye una forma de lectura observar cómo se desempeñan sus compañeros en el juego. Así ocurre con Cardenio y el Barbero “deseosos de ver cómo fingía su historia la discreta Dorotea”. (302) Lo que se elogia en la realización del engaño es, como dice el Cura, la precisa correspondencia de “estilo y modo” (309) entre la escena y el modelo literario. Estamos ante un caso más en que las acciones de los personajes son una intencional parodia literaria, al mismo tiempo que un traslado de la letra a la realidad. Desde una tonalidad humorística, Maritornes y la hija del ventero, aplican lo aprendido como oyentes de libros de caballerías engañando al hidalgo para dejarlo sobre Rocinante atado de la muñeca a través de una ventana. (452-453) En la “Novela del curioso impertinente”, que se lee en voz alta ante un grupo numeroso (327), las citas y lecturas de poemas y textos en prosa abundan como parte de la argumentación verbal de sus personajes. También, como en la acción central de la novela, en el relato del curioso impertinente se hace uso de complejas y extensas actuaciones fingidas cargadas de materia literaria inyectada en la actividad de los sujetos. (357 y ss.) La escena trágica que desde su escondite ve Anselmo de su esposa Camila junto a Lotario y la criada es una representación dramática elaborada por Camila para engañarlo de acuerdo con calcos y pastiches literarios: “Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra, la cual con tan extraños y eficaces afectos la representaron los personajes de ella, que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían”. (365) Las referencias a Penélope, Lucrecia y Porcia, nos dan la pista de los modelos que sirven de guía a Camila para mostrarse como un “simulacro de la honestidad” (364). Es notable la amplitud de lecturas de que da muestras Camila en su múltiple papel como autora, directora y actriz del espectáculo que ofrece a su marido. Ella, como don Quijote, también se imagina, en el discurso de su patraña dramática, hipotéticamente proyectada en forma textual: “sepa el mundo, si acaso llegare a saberlo, de que Camila no solo guardó la

lealtad a su esposo, sino que le dio venganza del que se atrevió a ofenderle". (360) El engañado Anselmo participa, irónicamente, del deseo de textualización de Camila: "quería que no fuesen otros sus entretenimientos que en hacer versos en alabanzas de Camila que la hiciesen eterna en la memoria de los siglos venideros". Ironía sobre ironía, la promesa de textualidad se extiende hasta Lotario, amante de Camila, quien "alabó su buena determinación y dijo que él, por su parte, ayudaría a levantar tan ilustre edificio". (365)

Es interesante la idea de Steven Hutchinson (1992: 24) acerca de la presencia de la antigua metáfora de la lectura como viaje en **El Quijote**, en la cual el valor de significado reside en el hecho de viajar, y que aplicada a la novela de Cervantes consideramos que implica tanto una transposición del tema del caballero andante a los distintos instantes de lectura durante la acción de la obra, como una transposición del proceso de lectura a la trayectoria del personaje. Bajo esta última perspectiva, lo que hace don Quijote durante su caminar es pasar de una lectura a otra. A veces lee novelas de caballería, en otras ocasiones su lectura es la de la pastoral narrativa.

La dependencia del texto respecto al lector y sus alcances, postulada por la novela de Cervantes, podemos distinguirla en la discusión entablada entre el Cura y el ventero:

"Y como el cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero:

—No sé yo cómo puede ser eso, que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres de ellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos de él más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. A lo menos, de mí sé decir que

cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto y que querría estar oyéndolos noches y días”. (321)

Esta es la expresión de su personal comprensión y gusto alrededor de la lectura auditiva de libros de caballerías. Volverse “loco de placer” (324) es frase del ventero que sintetiza su respuesta en torno a la audición de dichos textos y que remeda en cierta medida lo acontecido a don Quijote.

Maritornes y la hija del ventero, manifiestan igualmente su propia reacción y disfrute ante las lecturas que escuchan de los aludidos libros. La primera, es una receptora sensual, quien dice gustar “mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles”. (321) La hija del ventero, en cambio, es una receptora sentimental, que declara disfrutar “de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo”. (322)

En la metodología de la retórica clásica la memoria es un método para la invención y la ejecución oratoria que sirve para ordenar sistemáticamente por asociación espacial y mediante imágenes los componentes del discurso. Este mecanismo en sus dos funciones inventiva y mnemotécnica aparece en **El Quijote** cuando seres, imágenes y espacios reales provocan su memoria de lecturas gracias a la cual son transfigurados en entidades nuevas modalizadas como tópicos nuevos. Tal procedimiento es puesto en acción de manera consciente por diversos personajes cuando ver y oír a don Quijote funcionan como espacios e imágenes que los estimulan en su memoria de lecturas literarias para decidir inventar y construir de manera consciente nuevos espacios ficticios en los cuales envolver a don Quijote y a Sancho.

La Arcadia constituye el motivo de una de las más impresionantes formas de traslación de lectura hacia la realidad en la vida y en la literatura de Europa durante los siglos XVI al XVIII. Vivir la “pastoral Arcadia” (1061) es una vocación amada en la obra de Cervantes, quien escribió la primera parte de *La Galatea* (1585), una novela lírica de materia arcádica, poblada de personajes cultos disfrazados de pastores. Aunque no dio a conocer la varias veces anunciada segunda parte, jamás renunció a su proyecto. **El Quijote** posee numerosos episodios de corte pastoril. El más notable corresponde a la historia de Marcela y Grisóstomo, en la Primera Parte. Marcela rechaza a sus pretendientes y decide vivir como pastora: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles de estas montañas son mi compañía; las claras aguas de estos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura.” (126) Los jóvenes enamorados se hacen pastores para solicitarla. Entre ellos, Grisóstomo, quien muere de amor por Marcela.

A su vez, la historia de Leandra concluye con cierto aire de humor con sus pretendientes viviendo el amor frustrado en la soledad de la vida pastoril bajo el arquetipo de la Arcadia. La Segunda Parte de **El Quijote** incluye un episodio en el cual los ricos pobladores de una aldea han decidido entretenerse siguiendo las pautas de la tradición mítica y literaria de la Arcadia: “En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos esos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado. [...] Si gustáis, señor, de ser nuestro huésped, seréis agasajado liberal y cortésmente;

porque, por ahora, en este sitio no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía". (991) La precisión de que las églogas mencionadas no habían sido escenificadas declara que el juego pastoril es un acto frecuente en la vida social de los personajes. Para estos, además, fingir la Arcadia implica disfrutar de un momento de alegría, fuera de las preocupaciones cotidianas.

Condenado a suspender por un año sus actividades como caballero andante, don Quijote imagina consagrar este lapso a vivir a imitación de la Arcadia en traje de pastor amante: "Yo me quejaré de ausencia; tú te alabarás de firme enamorado; el pastor Carrascón, de desdeñado; y el Cura Curiambro de lo que él más puede servirse, y, así, andará la cosa, que no haya más que desear". (1063)

Aunque su sueño de vida pastoril no se realiza, el programa narrativo es concebido con tal detalle y aceptado con tanta satisfacción y colaboración por casi todos los personajes convocados a participar que en realidad vemos al caballero, a Sancho, a su mujer e hija, al Cura, a Sansón Carrasco, al barbero Nicolás, metamorfoseados a lo pastoril y en plena acción. Esta hipotética aventura pastoral queda fuertemente inducida en el receptor real por la intensa experiencia de lectura caballeresca y pastoril que la novela le ha hecho vivir durante tantos capítulos. Don Quijote, "pastor por andar", (1098), tiene todas las posibilidades abiertas.

Las alusiones literarias y textuales significan formas de lectura o pistas de lectura, variaciones de lectura o usos de la lectura. Igualmente, la cita real o hipotética constituye un tipo de lectura. Veamos un caso de cita supuesta y, además, anticipada: "¿Quién duda, sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, de esta manera?: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...] cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha,

dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel" (35) Aquí el personaje imagina un texto sobre sí mismo y lee en voz alta sus propias acciones transtextualizadas.

En **El Quijote**, cada personaje lector o auditor de literatura participa en un proceso de anagnórisis o reconocimiento, por medio del cual descubre su verdadera identidad como centro generador de fabulaciones. Los distintos momentos en que los personajes centrales de la novela se encuentran con sus lectores dan lugar a una inmediata intervención del mecanismo de anagnórisis. Los receptores identifican apariencia, gesto y discurso con las imágenes de sus lecturas y trasladan su simpatía de lectores hacia las recién reconocidas figuras de sus héroes. Una forma peculiar de anagnórisis nos remite al lector externo de la novela de Cervantes, quien reconoce las asociaciones, parodias, alusiones, referencias, imitaciones, traslados, duplicaciones.

Además de libros de caballería y novelas pastoriles, los personajes demuestran ser receptores agudos de cuentos, teatro y poesía. Ellos son sensibles tanto a la manera de ejecución oral de una historia como al contenido de lo narrado. Después de escuchar el relato del Cautivo, don Fernando dice "Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y extrañeza del mismo caso: Todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara". (439)

Uno de los resultados pragmáticos de la lectura yace en su capacidad para provocar la escritura. El manuscrito en que se encuentra la continuación del relato de la pelea entre don Quijote y el Vizcaíno presenta anotaciones marginales realizadas por algún otro lector que incluyen un dibujo iluminado sobre la escena. En el capítulo 24 de la Segunda

Parte, Cide Hamete se comporta como lector y re-escritor de su propio manuscrito cuando anota marginalmente ciertos reparos al episodio de la cueva de Montesinos: “No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. [...] y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más”. (734) El canónigo que encuentra al Cura y acompañantes llevando enjaulado a don Quijote, pese a que manifiesta haber leído solamente el comienzo de numerosos libros de caballerías, demuestra ser un profundo lector y conocedor del género. Baste recordar la divertida y prolija llamada de atención que le hace a don Quijote: “¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadis y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto Emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafren, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamientos, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bazarria de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen?” (503) No obstante que el canónigo desestima dichos libros porque no calzan con la moral cristiana y con los criterios estéticos classicistas, sí les reconoce una virtud y es la de abrir la posibilidad para el lucimiento personal a través del más amplio desenvolvimiento de la escritura: “Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso”. (492) Lo que está describiendo el canónigo es nada menos que la naturaleza multigenérica y poli discursiva de la novela en general aplicada a los libros de caballerías. Al reconocer que

la novela puede mezclar prosa y verso, establece la doble conexión de la novela con la épica, en consecuencia, escribir novelas implica una cierta dignidad concedida por su filiación con el género heroico. Así se explica que el contacto con la lectura de libros de caballerías haya producido en el canónigo el estímulo para la escritura: “Yo, a lo menos –replicó el canónigo–, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas”. (493)

Para don Quijote el arte vence a la naturaleza. (510) Lo que él busca y halla en sus lecturas es la admiración, el gusto, la maravilla, que no encuentra en la naturaleza. Superar a la naturaleza supone, igualmente, que la lectura significa proscribir la melancolía y recuperar la salud: “lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala”. (511) La lectura como antídoto de la melancolía recibe el testimonio de los practicantes de la nueva Arcadia, en donde “no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía”, o de don Antonio Moreno, quien llega al extremo de defender la locura de don Quijote por “el gusto que da con sus desvaríos”, y por sus gracias y las de Sancho, “que cualquiera de ellas puede volver a alegrar a la misma melancolía” (1050)

El episodio de Leandra enamorada de un soldado fanfarrón es una secuencia paralela al efecto que cualquier lectura literaria desencadena en los personajes. Leandra cae seducida por las apariencias de la ficción que promueve Vicente de la Roca: “Enamorola el oropel de sus vistosos trajes; encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte traslados; llegaron a sus oídos las hazañas que él de sí mismo había referido [...]” (518)

La forma en que la lectura es tratada en **El Quijote** depende de una categoría mayor de la cultura del barroco, la cual consiste en el concepto. Para el período, el concepto es un

proceso asociativo entre objetos de toda índole, concretos o abstractos, reales o imaginados, mediante el cual el sujeto creador expresa su ingenio y su capacidad combinatoria. Fundamentalmente, se trata de un sistema de correlaciones que no depende de enlaces reales o naturales entre los objetos, sino de enlaces inventados. En realidad, un concepto es una metáfora, por lo tanto lo que está en juego en el barroco es un pensamiento puramente metafórico. En **El Quijote** la lectura es un tipo de concepto y, en tanto tal, depende de las invenciones del pensamiento metafórico cervantino. Son estas múltiples metaforizaciones acerca de la lectura las que la novela registra. Principalmente, tienen que ver con las clases de reacción que la lectura produce en los lectores. Naturalmente, en la novela la locura es un concepto en sí mismo, con sus propios enlaces y correlatos metafóricos, pero desde el punto de vista de la lectura es una forma de realización de un caso específico de concepto en torno a esta. Un tipo de asociación conceptual establece los vínculos entre lectura y locura como reacción exclusiva del protagonista. De aquí, a su vez, la poderosa cadena de conceptos acerca de las modalidades en que dicha reacción se concreta en los actos y discursos del personaje. La lectura, en cambio, es una actividad que el protagonista comparte con todos los demás personajes. Es cierto que algunas reacciones ante la lectura están muy próximas a la locura de don Quijote, como las de los duques. Sobre el particular, Cide Hamete dice que “tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos”. (1077) En estos casos, los matices en torno a la locura son formas de conceptos que tienen como eje la lectura.

Como concepto para el desenvolvimiento del ingenio la lectura alcanza su fórmula metafórica mas compleja cuando en la Segunda Parte de **El Quijote**, caballero y escudero intervienen como narradores, receptores y comentaristas de sus propias aventuras. Una forma de recepción auditiva de relatos en la Segunda Parte tiene que ver con el hecho de que

don Quijote y Sancho cuentan sus aventuras ante el público que los acoge como invitados y que recibe con el mayor gusto sus historias. Justamente, haberse enterado por boca de Sansón Carrasco de su lectura del libro en que andan publicados sus hechos, provoca en Sancho y en don Quijote el deseo de volver a la acción en una tercera salida. Nótese la influencia que por vía indirecta tiene la lectura a través de la intermediación del lector Carrasco.

El encuentro con los duques da lugar a una extensa relación de acontecimientos festivos y burlescos, basados en el conocimiento que tienen del libro en que se consignan las actividades de don Quijote y Sancho: “[La duquesa y el duque] por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados”. (781)

Los juegos propuestos por los duques en su castillo, ejecutados con riqueza y eficiencia por sus servidores, ampliados, además, por iniciativa de estos, señalan hasta qué punto los libros de caballerías son conocidos por un amplio sector de personajes de diferentes niveles sociales. En razón de este conocimiento difundido y compartido, no es mucho el esfuerzo que tienen que hacer los duques para lograr que la imaginación mimética de su personal ponga en acción las correspondientes lecturas hasta el grado de sorprender y maravillar con sus incansables maquinaciones a él y a su pareja. Los duques, lectores de numerosos libros de caballerías y de la historia publicada de don Quijote y Sancho, son expuestos principalmente como lectores de las parodias ejecutadas día y noche bajo su dirección o inventadas oficiosamente por sus criados. Así es como se señala que la duquesa lee la intervención final de Altisidora: “Quedó la

duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida de esta burla, creció más su admiración". (983) En todo el prolongado periodo narrativo dedicado al encuentro con los duques, un sector notable de las operaciones de lectura se aplica a las cartas de Sancho, su mujer, don Quijote y la duquesa. Todas ellas son leídas en público y en voz alta para el disfrute de los asistentes.

Las relaciones entre literatura y fiesta definen la detallada elaboración del aparato de diversión que, a costa de don Quijote y su escudero, los habitantes del castillo han puesto a rodar. Esta secuencia de la novela constituye una apoteosis de la lectura y muestra a Cervantes como un artista del análisis de los efectos que genera.

Más adelante, durante el encuentro con los entusiastas pobladores que representan la Arcadia, nuevamente se produce la coincidencia entre personajes y lectores. Dice una de las jóvenes que ha descubierto a don Quijote: "¿Ves este señor que tenemos delante? Pues hágote saber que es el más valiente y el más enamorado y el más comedido que tiene el mundo, si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído". (992) Al invitar a participar en sus fiestas a don Quijote y a Sancho, los arcádicos establecen una fusión entre lo pastoril y lo caballeresco, nada inusual en el plano literario dentro del género de los libros de caballerías. La casualidad ha puesto en mano de los pobladores la forma de incrementar la ficción con más ficción: "Juntáronse en aquel sitio más de treinta personas, todas bizarramente de pastores y pastoras vestidas, y en un instante quedaron enteradas de quiénes eran don Quijote y su escudero, de que no poco contento recibieron, porque ya tenían de él noticia por su historia. Acudieron a las tiendas, hallaron las mesas puestas, ricas, abundantes y limpias; honraron a don Quijote dándole el primer lugar en ellas; mirábanle todos y admirábanse de verle". (992-993)

Una variante de la lectura de los actos de don Quijote realizada en el interior de la novela es la que corresponde al texto de un supuesto autor aragonés, publicado como segunda parte de **El Quijote**. El encuentro con lectores de esta edición de Avellaneda, que al mismo tiempo son degustadores de la Primera Parte, plantea la discusión en torno a la inautenticidad del citado impreso y al correspondiente elogio de la Primera Parte. Don Quijote se niega a leer el libro por considerarlo mentiroso y necio. Como una manera de denunciar públicamente la falsedad de esta obra decide no ir a Zaragoza, como tenía previsto, sino a Barcelona, contradiciendo una de las aventuras que, según le informaban, constaba en el relato del aragonés: “no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira de ese historiador moderno, y echarán de ver las gentes cómo yo no soy el don Quijote que él dice”. (1003-1004)

Don Alvaro Tarfe, personaje del libro de Avellaneda, se encuentra con don Quijote y es convencido por éste de firmar una declaración ante alcalde en la que hace constar “cómo no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada Segunda parte de don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas”. (1092) A manera de una curiosa antianagnórisis, don Alvaro queda declarado y convencido de su propia inexistencia: “vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado”. (1092)

La novela tematiza la lectura, esto es, hace de la lectura una meditación por momentos seria y, la mayoría de las veces, burlona e irónica. Por otro lado, la lectura es, asimismo, la forma constitutiva de la novela. En esta, las acciones reales o fingidas, los relatos interpolados, los personajes, las tertulias, el paisaje, los discursos, las cartas, los manuscritos, los ademanes, hallan su razón de ser en la lectura por su génesis, estructura, intención y destino.

Desde sus inicios, la forma educada de leer un texto escrito ha planteado algunas de las siguientes operaciones: subrayar o resaltar partes del texto, realizar notas al margen o aparte, hacer comentarios y juicios valorativos, plantear dudas, interrumpir la lectura para continuar en otro momento, señalar o marcar el libro, dar un paseo, beber o comer algo, alternar lecturas de diversos textos, buscar datos en otros libros, ir a comprar nuevos libros o solicitarlos en préstamo si la información que se requiere no consta en la biblioteca personal, incluir lecturas de distracción a manera de descanso, etc. (Prieto 1999: 323; Navarro 2003: 243 ss.)

Quisiera mostrar un ejemplo, quizás algo alejado ideológicamente del universo de **El Quijote** –aunque de esto no estoy tan seguro– que puede ilustrar lo que podemos llamar lectura idiosincrática. Nicolás Machiavelo en carta del 10 de diciembre de 1513 dirigida a Francisco Vettori, describe uno de sus días típicos: “Abandonado el bosque, me voy a una fuente, y de ahí a un terreno donde tengo tendidas mis redes para pájaros. Llevo un libro conmigo, Dante o Petrarca o alguno de esos poetas menores, como Tibulo, Ovidio y otros: leo sus pasiones amorosas y sus amores, me acuerdo de los míos. y me deleito un buen rato en esos pensamientos. Me traslado después a la vera del camino de la hostería, hablo con los que pasan, les pido noticias de sus pueblos, oigo diversas cosas y noto diversas fantasías de los hombres. [...] Cuando llega la noche, regreso a casa y entro en mi escritorio, y en el umbral me quito la ropa cotidiana, llena de fango y de mugre, me visto paños reales y curiales, y apropiadamente revestido entro en las antiguas cortes de los antiguos hombres donde, recibido por ellos amorosamente, me nutro de ese alimento que solo es mío, y que yo nací para él: donde no me avergüenzo de hablar con ellos y preguntarles por la razón de sus acciones, y ellos por su humanidad me responden; y no siento por cuatro horas de tiempo molestia alguna, olvido todo afán, no temo a la pobreza, no me asusta la muerte: todo me transfiero a ellos. Y como dice Dante que no hay ciencia sin el retener lo que se ha entendido, he anotado todo aquello

de que por la conversación con ellos he hecho capital [...]” (Maquiavelo 1990: 135-138; Prieto 1999: 331)

Cervantes reproduce la dinámica típica de su estilo de leer textos escritos en la manera de distribuir, interrumpir e interpolar sus múltiples relatos orales; en la búsqueda de manuscritos que completen su suspendida historia; en la alternancia de relatos graves con relatos divertidos; en las dudas y los comentarios e interrogaciones que los lectores y auditores plantean a sus narradores; en los distintos puntos de vista que es necesario atender para llegar a una cabal comprensión de lo leído.

Como formulación homóloga de un esquema de conducta lectora como el que hemos resumido, podemos tomar de **El Quijote** la seriación e interpolación sufrida por el relato acerca de Cardenio y Lucinda. Contado en la Primera parte en los capítulos 23, 24 y 27, con interrupción en 25 y 26, es ampliado por Dorotea en 28, extendido e interrumpido en 29, avanza en 35 y es completado por Fernando en 36. Durante los capítulos 33 a 35 ha sucedido el relato del curioso impertinente, suspendido en 35, por el episodio de don Quijote y su batalla con los cueros de vino, para finalizar luego en este mismo capítulo.

Para concluir, propongo la consideración siguiente. El señor Miguel de Cervantes Saavedra nos invita a leer su novela siguiendo el hilo de una trayectoria que reproduce el ciclo de su manera idiosincrática de leer como hombre educado de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO GÓMEZ, Antonio

2003

“Del Donoso y grande escrutinio”. La lectura áurea entre la norma y la transgresión”. En: Castillo Gómez, Antonio, ed. *Libro y lectura en*

la península ibérica y América. Siglos XIII a XVIII. Salamanca: Junta de Castilla y León, 107-128.

CASTRO, Américo

1967 *Hacia Cervantes.* Madrid: Taurus.

CERVANTES, Miguel de

2004 *Don Quijote de la Mancha.* San Pablo (Brasil): Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. Edición del IV Centenario.

CHEVALIER, Maxime

1976 *Lectura y lectores en España en los siglos XVI y XVII.* Madrid: Turner.

CHARTIER, Roger

2000 *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII.* Barcelona: Gedisa.

FRENK, Margit

1997 *Entre la voz y el silencio.* Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

FUENTES, Carlos

1976 *Don Quixote, or the critique of reading.* Austin: Institute of Latin American Studies.

HUTCHEON, Linda

2000 *A theory of parody. The Teachings of Twenty-Century Art Forms.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

HUTCHINSON, Steven

1992 *Cervantine Journeys.* Madison: The University of Wisconsin Press.

LIDA, María Rosa

1962 *La originalidad artística de La Celestina*.
Buenos Aires: Eudeba.

MAQUIAVELO, Nicolás

1990 *Epistolario. 1512-1527*. México: FCE.

MARTÍNEZ BONATI, Félix

1995 *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de
Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

NAVARRO BONILLA, Diego

2003 "Las huellas de la lectura: marcas y anotaciones
manuscritas en impresos de los siglos XVI a
XVIII". En: Castillo Gómez, Antonio, ed. *Libro
y lectura en la península ibérica y América.
Siglos XIII a XVIII*. Salamanca: Junta de
Castilla y León, 243-287.

PRIETO BERNABÉ, José Manuel

1999 "Prácticas de la lectura erudita en los siglos
XVI y XVII". En: Castillo, Antonio, comp.
Escribir y leer en el siglo de Cervantes. Barcelona:
Gedisa, 313-343.

ROJAS, Fernando de

1991 *La Celestina o Tragicomedia de Calisto y
Melibea*. Ed. de Peter E. Russell. Madrid:
Castalia.

REFLEXIONES SOBRE CERVANTES, QUIJOTE Y SANCHO

Marco Martos

En ocasión del cuarto centenario de la publicación del más célebre libro de Miguel Cervantes Saavedra, el texto reflexiona, siguiendo una disquisición de Jorge Luis Borges, sobre la importancia del punto de vista del lector en la interpretación de la novela. Busca, además tejer vasos comunicantes entre la vida de Cervantes y la escritura de su ficción, se detiene en algunos pasajes importantes, comenta aspectos básicos de la personalidad de Don Quijote y de Sancho Panza, con el propósito de invitar a la lectura o la relectura de la más importante obra de la literatura en lengua española.

UN LECTOR ACTIVO

En *El jardín de los senderos que se bifurcan*, libro concebido en 1941, Jorge Luis Borges nos da en el relato “Pierre Menard autor de *El Quijote*”, un acercamiento a la teoría literaria vigente ahora, a principios del siglo XXI, que pone el acento no tanto en el texto, sino en la manera como se lee e interpreta un escrito. Ese cuento es la apoteosis ficcional del lector.

Pierre Menard, personaje inventado por Borges, es un autor del siglo XIX que quiere escribir *El Quijote*. No como los contemporáneos de Cervantes que desearon continuar con las aventuras del Caballero de la Triste Figura para aprovechar el éxito del libro y hacer escarnio de su autor, tampoco para añadir páginas que se le hubieran olvidado a Cervantes, como fue el propósito del ecuatoriano Juan Montalvo, sino para ser el verdadero autor de *El Quijote* y ofrecer como propio, línea a línea, coma a coma, ese texto prodigioso.

Un volumen así, de un autor del siglo XIX, es para el lector completamente diferente, aunque sea idéntico, en cada palabra, al que publicó Cervantes. Si el texto se lo atribuimos al llamado Manco de Lepanto, el lenguaje utilizado es el natural al de la época que le tocó vivir al escritor español, a fines del siglo XVI y principios de siglo XVII; pero si pensamos que lo escribió un escritor francés del siglo XIX, el lenguaje nos resulta anacrónico, propio de alguien que conoce el castellano como segunda lengua y que tiene que suplir el habla diaria con el conocimiento que dan viejos infolios. En dos palabras, la idea social que tengamos del autor, modifica la interpretación del texto.

Para Borges toda historia, todo texto, es definitivamente original porque el acto de creación no está en la escritura sino en la lectura. El crítico francés Gerald Genette (1966 p. 37) continuando esta idea de Borges, sostiene que la génesis de una obra en el tiempo de la historia y en la vida de un autor, es el momento más contingente e insignificante de su duración. El tiempo de las obras no es el tiempo definido por la escritura, sino por el tiempo indefinido de la lectura y de la memoria. El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás, está en nosotros. Un libro no tiene una interpretación definitiva, no es una revelación que debemos sufrir, es una reserva de formas que esperan un sentido es “la inminencia de una revelación que no se produce” y que cada uno debe crear, basándose en los propios esfuerzos, como decimos en el habla cotidiana. Si esto fuera cierto, como nos parece, la poética de la lectura será

la que predominará al iniciarse el próximo milenio. De manera que lo que se diga en estas cuartillas, será una mezcla, en proporciones difíciles de información conocida, con otra un poco menos difundida, y con opiniones personales, a manera de un ensayo. Ténganse en cuenta, eso sí, que el propósito que anima a esta disertación es uno: rendir homenaje a Miguel de Cervantes Saavedra de la mejor manera que puede ocurrírseles: invitando a leer o a releer su obra más famosa.

REFLEXIÓN SOBRE MIGUEL DE CERVANTES

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) está considerado el escritor más importante de la lengua española. Su libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, conocido popularmente como *Don Quijote*, sigue siendo el relato más leído por sucesivas generaciones de lectores. Y es eso, y no lo que digan críticos o profesores, lo que convierte al libro en clásico. Sus personajes han saltado de las tapas de los libros y circulan por el mundo de boca en boca. Todos sabemos lo que es “una quijotada”, “una actitud sanchopancesca”, “arremeter contra molinos de viento”, aunque nunca hayamos abierto el texto de Cervantes, de la misma manera que a los enamorados les decimos “Romeos” y “Julietas”, a un celoso, “Otelo”, sin conocer a Shakespeare o a un mundo confuso y absurdo lo llamamos “kafkiano”.

Cervantes ha sido traducido a más de ochenta idiomas y el interés de los estudiosos ora se detiene en su obra magnífica, ora hurga en los misterios de su vida trashumante. Si algo, fuera de su talento literario, hay que admirar en el hombre Cervantes, es su tenacidad, la voluntad a toda prueba de llevar adelante sus planes, por encima de las contingencias, las dificultades, que la vida le iba poniendo delante.

En todo tiempo y circunstancia, los escritores aspiran a vivir de su pluma. Hablando sólo de los mejores, son muy pocos los que lo consiguen. Por eso siempre llama la atención

la manera cómo uno verdaderamente grande ha sorteado las dificultades de la vida diaria para reservarse un tiempo secreto que da un fruto valioso, insustituible en algunos casos.

Hay episodios de la vida de Miguel de Cervantes (1547-1616) que son bastante conocidos por el público lector de *El Quijote* y de sus novelas ejemplares, pero hay otros que permanecen en la sombra, que si bien le dieron dificultad, alimentaron su imaginación prodigiosa. Y puesto que es el propio Cervantes, un personaje que aparece en las sombras de todos los demás de *El Quijote*, es que hemos decidido decir unas palabras sobre este “padrastro” del Quijote, frase de alguna manera enigmática que escribió Cervantes juzgándose a sí mismo, que bien puede aludir a una técnica literaria porque atribuyó la obra a un historiador árabe, o más bien a las complejas relaciones entre autor y obra a ese combate que lo hace sentir como ajeno aquello que escribe.

Enhebraremos pues, para comenzar, hechos conocidos, con otros, si bien no ocultos, menos difundidos, y nos detendremos, por parecernos novelesca, en su actividad como recaudador de impuestos. Sabido es que Miguel de Cervantes Saavedra nació en Alcalá de Henares, cerca de Madrid y que fue hijo de un cirujano boticario que tuvo siete vástagos. En esa época abundaban los entendidos en medicina que competían con los propios médicos y la familia Cervantes vivió la pobreza y su dura rutina de casa de empeños, prestamistas, y conflictos judiciales.

También se conoce que Cervantes se incorporó en Italia como simple soldado en un regimiento español y que combatió en la célebre batalla de Lepanto. Está detallado por sus biógrafos su largo cautiverio en Argel, pues fue capturado por los moros cuando regresaba en una flotilla a España con una carta de Juan de Austria, recomendándolo al rey. Existen detalles sobre sus reiterados propósitos de fuga y las peripecias de su familia para reunir el rescate desproporcionado que exigían sus captores. Un soldado italiano canta en *El Quijote*:

*A la guerra me lleva mi necesidad;
Si tuviera dineros, no fuera en verdad.*

Salvo en el terreno estrictamente literario, se ha difundido menos cómo fue el tiempo posterior de Cervantes. ¿De qué vivió? Ganaba algo de dinero con sus actividades literarias, principalmente el teatro, pero pronto como dramaturgo fue desplazado por el joven Lope de Vega, “monstruo de naturaleza”, como lo llamó él mismo, con esa mezcla de admiración y de rechazo que sintió por quien empezaba a ser el autor más importante de las tablas españolas.

Según los astrólogos, el año 1588 habría de ser un periodo de desastre y de ruina; algunos de ellos aseguraban que se trataba del juicio final. En esa época se hicieron públicos los planes de Felipe II de enfrentarse a Inglaterra. Entonces los adivinos anunciaron que la catástrofe les iba a ocurrir a los protestantes y que para los católicos iba a ser un año glorioso. La Muy Católica Majestad pondría de rodillas a la Reina Protestante para recuperar derechos sobre la corona inglesa y para detener de una vez por todas las incursiones de los piratas como Francis Drake que se había atrevido en 1597 a atacar el puerto de Cádiz.

Poco tiempo antes, en 1587, Cervantes fue nombrado como Comisario Real de cereales y aceite, encargado de recoger esos productos para la manutención de la Armada, que compraba el Fisco (y que pagaba tarde y mal, pero siempre), operación que en alguna proporción cumplía el papel de los impuestos ahora, aunque también existían los impuestos directos, como veremos más adelante. La autoridad de un Comisario era grande. Tomaba el cereal y cuidaba de su almacenamiento hasta la llegada de los pagos; luego tenía que pesarlo y enviarlo a su destino. Acabado el encargo, presentaba un informe al Proveedor General de Sevilla. Tenía autoridad judicial; estaba facultado para utilizar la fuerza, confiscar bienes y ordenar arrestos, además de disponer el

transporte de los productos confiscados. Al Comisario se le confiaba una sustanciosa suma de dinero para pagar los gastos, que eran cuantiosos, aunque no para abonar el precio de los cereales, cosa que hacía directamente el Pagador del Reino, una vez que el Comisario presentaba el correspondiente recibo, donde tenía que especificarse meticulosamente todas y cada una de las partidas. La raíz de innumerables dificultades estaba en que el Comisario cobraba cuando lo permitían las partidas del Reino.

Cervantes nunca llegó a tener el temperamento adecuado para su actividad económica, pues le faltaba dureza, y su sensibilidad no le ayudaba en una función que tenía mucho de coercitiva. El pueblo español estaba desesperado por las malas cosechas y colaboraba de mala gana con los enviados del rey. Cervantes aprendió a usar más la persuasión que la fuerza; recordaba a los pobladores las faltas en las que podían incurrir si dejaban de cumplir sus obligaciones y no vaciló en usar el argumento patriótico para variar la voluntad de los labriegos andaluces. Sin embargo estuvo casi siempre a la altura de lo que le exigían las circunstancias y fue adquiriendo un talante que ahora llamaríamos ejecutivo. Sólo el tiempo iba a demostrar que Cervantes no tenía el carácter adecuado para llevar a cabo el meticuloso control de una intrincada contabilidad. Los historiadores han comprobado que muchos Comisarios cambiaron de situación económica, prosperando gracias a los sobornos y a las trampas, pequeñas o grandes. Cervantes, en sus obras literarias de madurez, acusa de ello a sus colegas en más de una ocasión. Conocía como pocos la dificultad de presentar las cuentas en regla, aunque jamás se hubiera beneficiado ilícitamente de tal situación.

Melveena Mc Kendrick, una biógrafa de nuestro autor, en su libro *Cervantes* (Madrid. Salvat. 1970) señala que la primera visita como Comisario la hizo a Ecija el 20 de setiembre de 1587. Un documento municipal refiere con cierto patetismo que era intención del Comisario llevarse todo el

cereal de la ciudad, dejando sólo el suficiente para comer y sembrar, quitándoles, en cierta manera, el medio de vida. El ayuntamiento decidió mandar al rey por escrito sus quejas y de otro lado intentó convencer a Cervantes para que se contentase con la menor cantidad de cereal posible. La situación era enrarecida pues Antonio de Guevara, el Pagador del Reino, había ordenado la operación por segunda vez en el año. Para salvar las cosechas, los ecijanos las llevaron al almacén del deán del cabildo de la catedral de Sevilla. Según las leyes, la Iglesia también podía sufrir requisas y Cervantes no titubeó en hacerlo. Sin duda, un hombre de mayor experiencia habría actuado con circunspección, por lo menos inicialmente, pero el novel Comisario ingresó en el granero repleto de cereales en medio en un tumulto impresionante promovido por los hacendados más ricos. Tomó los granos y fue excomulgado.

La decisión eclesiástica fue publicada en todas las iglesias de Ecija, pero no disminuyó la actividad de Cervantes. Finalmente se llegó a un acuerdo entre la Corona y los pobladores de Ecija, que tuvieron que ceder a las demandas reales.

La siguiente misión de Cervantes fue a La Rambla, en la provincia de Córdoba, en busca de más cereales y aceites. Su actitud fue conciliadora y en veinte días consiguió reunir una importante cantidad de cereales, pero luego hubo resistencias y se vio obligado a detener a algunos recalcitrantes. Los pobladores escribieron a las autoridades de mayor rango solicitando la libertad de los detenidos, comprometiéndose a entregar más granos.

Cuando Cervantes llegó a la ciudad de Castro del Río, ya tenía cierta experiencia. Como los suministros habían sido escondidos por la propia Iglesia, Cervantes ordenó el encarcelamiento del sacristán y luego tomó el cereal de los almacenes. Resultado: fue excomulgado por segunda vez. La excomunión era la única arma que tenía la Iglesia contra las decisiones del Estado; quien la recibía la consideraba una afrenta y

dedicaba grandes esfuerzos a conseguir su revocación. En este aspecto, Cervantes no fue una excepción y batalló largamente hasta que consiguió que le fuesen levantadas las dos penas. En sus escritos posteriores, Cervantes se mostró sumamente cauto y ligeramente irónico con la Iglesia. Ese "con la Iglesia topamos" que se dice en *El Quijote* muestra bien su actitud frente a la jerarquía eclesiástica. Conviene señalar, sin embargo, que los personajes religiosos que aparecen en sus escritos, son vistos bajo la luz de la simpatía. El propio hidalgo de la Mancha tiene en alta consideración al cura que es su amigo.

Cuando se empezó a saber de la derrota de la Armada, Cervantes, como tantos otros españoles, estuvo muy sorprendido. Había escrito una canción llena de fervor patriótico y leal confianza en las valientes espadas católicas, pero cuando tuvo el convencimiento del desastre de la expedición que había sido considerada invencible, y que había sido destrozada, no por la habilidad de los adversarios, sino por la furia de la naturaleza, Cervantes pergeñó otra canción, no recriminatoria ni derrotista, sino consoladora, compasiva, donde se combina un optimismo mesurado, con una pizca de desengaño, que sería la tónica de su obra de ficción más célebre.

El gran conocimiento que Cervantes mostró en sus cuentos y novelas del pueblo español lo adquirió principalmente en la rica experiencia de alternar con los más variados individuos en los caminos polvorientos del sur de España. Poco a poco fue mejorando sus relaciones con los pobladores de Ecija, donde volvió innumerables veces. Pero en una ocasión, por lo que podrían llamarse celos profesionales, tuvo dificultades con el representante de la Corona en esa ciudad Francisco Moscoso, quien ordenó el arresto del Comisario en Castro del Río, porque, según él, se había excedido en sus atribuciones disponiendo la prisión del sacristán. Se le acusó al novelista de haber vendido trigo sin autorización, de haberse apropiado de una gran cantidad de cereal sin ningún certificado y de una irregularidad menor referente a diez días de sueldo

que debía o no incorporar a sus cuentas. Cervantes, quien más adelante se pintó a sí mismo como más versado en desdichas que en versos, y combinaba un extremo rigor en las cuentas con descuidos inexplicables, no pudo responder atinadamente a los cargos, a pesar de su acrisolada honradez, reconocida por muchos. Fue sentenciado a devolver el cereal, lo que era imposible, o a restituir su valor en dinero, lo que tampoco estaba a su alcance.

Más tarde el escritor fue puesto en libertad bajo fianza y poco a poco fue saliendo de la dificultad. Moscoso nunca pudo probar que Cervantes se hubiese apropiado de algún dinero, pero éste tampoco estuvo en capacidad de aclarar completamente el asunto. Finalmente las autoridades judiciales consideraron que el Comisario debía una pequeña cantidad que le fue descontada de sus haberes. Esta fase de la vida de Cervantes terminó en 1594, cuando la Corona decidió que en el futuro el dinero para los suministros se entregaría por adelantado y que éstos se pagarían y trasladarían cuando se recolectasen. El complicado sistema de certificados y pagos centralizados fue interrumpido y todo la organización desmantelada. Cervantes presentó sus últimas cuentas que felizmente fueron juzgadas satisfactorias y se marchó a Madrid, en busca de fortuna, como toda la vida.

En Madrid Cervantes obtuvo un empleo en el Tribunal de Cuentas como recaudador de impuestos. Provisto de poderes judiciales que incluían el derecho a confiscar y a vender los bienes de los deudores, empezó su tarea. Podía considerar que había ascendido, la paga era mejor y la consideración también. Cobró impuestos en Gadix, en Baza, pero tuvo dificultades en Granada, donde el tesorero de la ciudad aseguraba (con razón) que los impuestos ya habían sido abonados. Cervantes resolvió el asunto consultando al rey y mostrando celo profesional. Como recaudador de impuestos visitó Motril, Salobreña, Almuñécar, Ronda, Sevilla, siempre exhibiendo las cartas del rey y consiguiendo sus propósitos. Se había transformado en un funcionario diligente.

En una ocasión, como viajar a Madrid, llevando los impuestos que iba cobrando, no era muy seguro, entregó el producto de los cobros, junto con una suma de su propiedad, a Simón Freire, un comerciante sevillano, quien a cambio le dio una orden de pago para cobrarse en Madrid. Tomó el camino de la capital, feliz e ignorante del desastre que le iba a llegar. En Madrid no encontró a Freire, ni tuvo a quien cobrarle, por lo que le escribió a Sevilla. Freire le contestó dándole instrucciones para recibir el dinero de manos de un agente suyo, Gabriel Rodríguez. Cuando al fin Cervantes pudo ponerse en contacto con Rodríguez, éste no tenía dinero suficiente para cancelar la deuda. De Sevilla informaron después que Freire se había arruinado, debía sesenta mil ducados, lo que era una suma fabulosa, y había huido.

¿De dónde iba a sacar quinientos cincuenta ducados que debía a la Corona? Cervantes hizo una breve visita a la ciudad de Sevilla, donde se habían reunido los acreedores de Freire, pidió que se entregara a la Corona el dinero de los bienes del comerciante prófugo e hizo un informe jurado en el que relataba todo lo sucedido. El 7 de agosto de 1595, el rey escribió al doctor Bernardo de Olmedilla, Juez del Tribunal Supremo en Sevilla, ordenándole que confiscara el dinero de los bienes de Freire para satisfacer la deuda, si no existían reclamaciones prioritarias sobre dichos bienes, y que averiguara si existían tales reclamaciones. Quedaba claro que Felipe II no absolvía a Cervantes de la responsabilidad de haber perdido el dinero, ni tampoco de tener que pagar todos los gastos necesarios para recuperarlo.

Cervantes nunca cobró su sueldo completo mientras trabajó como recaudador de impuestos; y aunque la Corona recuperó el dinero, él perdió mucho, —tiempo, ducados suyos— y ganó disgustos con el episodio Freire. Las autoridades decidieron que el que sería el más grande novelista de la lengua castellana, era más un estorbo que un buen funcionario, pues estaba poco ilusionado con el trabajo, lo que mermaba su capacidad. Entonces, con muy buenos modales, fue

despedido. Brillante no había sido, pero tampoco un mal recaudador. El dinero sería siempre escaso en su vida, pero ahora, eso es lo que creía, iba a tener más tiempo para escribir. No sabía que todavía le faltaba otra estancia en la cárcel. Pero esa es una historia para otra oportunidad.

Cervantes nunca cedió al infortunio. Viejo, raído, oscuro, llegó a vivir en una casa de vecindad donde paradójicamente encontró sosiego para aferrarse a su vocación literaria. Uno de los temas que más le interesaba era el de la locura. La afición por las escenas serenas estaba cediendo pasó a un afán por lo extraño y desusado. Se le ocurrió entonces la idea de escribir un relato breve sobre un loco divertido que se imaginaba ser un caballero andante que realizaba las hazañas consignadas en los libros de caballerías. Se supone que eso ocurrió alrededor de 1597. Tenía entonces cincuenta años.

EL LIBRO MÁS IMPORTANTE DE LA LENGUA ESPAÑOLA

La primera parte de *El Quijote* apareció en 1605. Ni antes ni después ha habido un golpe de fortuna como ese. El libro concebido inicialmente en prisión daba rienda suelta a la melancolía y el enfado de su autor, pero era sobre todo una reflexión de vida. Cuando nos internamos en sus páginas, nos divertimos y aprendemos. Don Quijote tenía, cuando se lanzó en busca de aventuras, la misma edad que Cervantes y también su mismo aspecto físico. La pareja Quijote-Sancho, al principio símbolos de los sueños y de la realidad, se ha convertido en la más popular de las ficciones literarias. Como lo han dicho varios autores como Américo Castro o Gerald Brenan, Cervantes expresa lo más profundo que tiene en sí y lo hace con distintas máscaras, obteniendo así una gran libertad para expresarse. El resultado es una ambivalencia de actitud que discurre por todo el libro y aumenta su complejidad. El caballero y su escudero deambulan por España en busca de aventuras, siguiendo el capricho de Rocinante, el único caballo en la literatura que tiene personalidad.

En el texto se establecen una serie de contrastes fijos que determinan los niveles de tensión, uno de ellos es una situación real y lo que ésta parece al Quijote. Existe también una expresa diferencia entre los sentimientos nobles y exaltados del caballero y la astucia y egoísmo del campesino Sancho y, de otro lado, una oposición entre los sensatos y agudos argumentos de Don Quijote (loco cuerdo lo llaman algunos) y sus virulentas fantasías cuando el asunto de la caballería preocupa a su magín. Cada situación hace entrar en juego dos de estos contrastes por lo menos y el lector queda con el ánimo en suspenso, hasta saber precisamente cómo se decidirá el conflicto.

Cervantes tenía, como bien se sabe, una desmesurada vocación literaria, y *El Quijote* ocupaba un lugar preferencial en sus preocupaciones, pero tal vez hubiera demorado la segunda parte, o no la habría terminado si tenemos en cuenta su periplo vital, si no hubiera aparecido un libro apócrifo, el llamado ahora *Quijote* de Avellaneda, que pretendía continuar las hazañas del hidalgo manchego. Espoleado por su imitador, Cervantes dio esa segunda parte de su libro en 1615, que redondea las aventuras de sus dos héroes.

Cuando Cervantes llegó a la literatura, el castellano había evolucionado, se puede decir que a gran velocidad, en cinco siglos. A partir de él y gracias a él en cierto modo, adquiere ya su contorno definitivo. Cualquiera que lea *El Quijote* sentirá seguramente el sabor de lo antiguo, y no se equivocará, pero también está ahí lo más moderno, sintaxis moderna, concepción moderna de la literatura que hasta ahora perduran.

Cervantes era un hombre positivo y sanguíneo por temperamento, con un gran deseo de vivir y altas ambiciones. En Lepanto y en Argel tuvo temerarios despliegues de valentía, pero en España el abismo entre lo que era y lo que quería ser, comenzó a ensancharse. Fracasado en amores, fracasado en la literatura, fracasado como funcionario, estaba hundiéndose

cada vez más en la sordidez y en el descrédito. Tuvo sin embargo, muy avanzada ya su edad, suerte, talento y valor para expresar el sentido trágico de la existencia humana en una novela, que muchos consideran la mejor.

Volvamos al principio. La primera parte del libro, aquella de 1605, se tituló *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y la segunda de 1615, *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Poco se ha reparado en esta ligera diferencia en el título y el rótulo de la primera el que ha prevalecido para denominar a la novela completa. Existen suposiciones que hablan de la existencia de una edición de 1604 que se atienen a ciertos indicios porque en la novela *La pícara Justina* de fray Andrés Pérez, publicada en 1605, con privilegio firmado el 23 de agosto de 1604 se hace referencia a Celestina, Lazarillo, Guzmán de Alfareche y a don Quijote, lo que supone ya conocido y famoso el personaje creado por Cervantes. De otro lado, en una carta de Lope de Vega a una persona desconocida, firmada en Toledo, el 4 de agosto de 1604, se encuentran las siguientes palabras: "De poetas no digo: buen siglo es éste. Muchos en cierne para el año que viene; pero no hay ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote". Una referencia tardía, en el mismo sentido, nos viene del morisco Juan Pérez, llamado Zaibilí en cuya obra *Contradicciones de los catorce artículos de la fe cristiana*, escrita en 1637 explica que presencié en una librería de Alcalá de Henares, en 1604, cómo un cliente ponderaba las excelencias de los libros de caballerías, a lo que un estudiante que allí se encontraba comentó: "Ya nos remanece otro don Quijote". Lo dicho hace presumir que en 1604 ya se conocía la primera parte de don Quijote y que tal vez existe una edición de ese año. Sin embargo, obsérvese que en ninguno de estos testimonios se habla de obra impresa. Lope de Vega cita a Cervantes hablando de los poetas, y podemos entender que sabe que Cervantes prepara alguna obra que tiene como protagonista a un personaje llamado don Quijote. Recuérdesse, de otro lado, que la imprenta, llevaba poco más de un siglo de existencia y que su difusión no había

alcanzado las proporciones que iba a tener precisamente a partir de las ediciones del *Quijote* y que subsistía la costumbre de las lecturas en cenáculos. Siendo, de otro lado, Lope de Vega un autor muy conocido, resulta fácil presumir que leyó los originales de Cervantes en la propia imprenta donde se editaban. En cuanto a Zailibí o Juan Pérez, en 1637 resulta fácil confundir fechas de más de treinta años atrás. El testimonio de *La pícaro Justina* no es tan decisivo porque en realidad no se publicó hasta 1605, y los versos en que se alude a *Don Quijote* se pudieron intercalar después de concedido el privilegio. Lo que hace dudar más de una edición del libro de 1604 es que en la edición de 1605 del editor Juan de la Cuesta falta el pasaje del robo del rucio a Sancho que se incorporó a la novela en otra edición de Juan de la Cuesta del mismo año. Un error tan grueso lo habría advertido el propio Cervantes en la supuesta edición de 1604, de la que, además, nadie ha encontrado un solo ejemplar hasta el día de hoy.

Todo hace pensar que Cervantes empezó a escribir la novela en 1598. Comienza de un modo curioso: en la dedicatoria al duque de Béjar calca frases enteras que estampó Fernando de Herrera, el ilustre poeta de la estirpe de Garcilaso, en la edición de las poesías de su admirado antecesor *Poesía de Garcilaso* de 1580. Ese plagio, si bien no insólito en la época, ni tal vez en la nuestra, no deja de sorprender, sostiene Martín de Riquer, pues se trata de la primera página de una de las obras más célebres de la humanidad. La explicación bien puede estar en la poca importancia que daba Cervantes a las, en la época, indispensables dedicatorias y a un espíritu comunal, propio de la edad media, que no había desaparecido del todo. A guisa de divertimento, compárese esta situación con la airada respuesta de Cervantes al anónimo Fernández de Avellaneda, que no plagió una página ni dos, sino que se apoderó de los personajes que el novelista de Alcalá de Henares había inventado. En el primer caso, Cervantes actúa como un hombre ligado al pasado, indiferente a los derechos de la autoría; en el segundo, actúa como un novelista moderno, celoso de sus derechos. Pero no nos olvidemos que Cervantes

solo plagia una introducción de un poeta que jamás iba a reclamarle nada puesto que había fallecido en 1597. Su atrevimiento, comparado con el de Avellaneda, era un pecado venial.

Después de la dedicatoria, nos encontramos con un prólogo en el que se dilucida el propósito de ofrecer una invectiva contra los libros de caballerías; también hay pullas contra Lope de Vega, que había adelantado opinión contra el libro, como queda dicho. En la época se acostumbraba que los autores de obras literarias pidiesen a escritores de fama poesías laudatorias para encabezar sus libros. El propósito irónico de Cervantes quedó claro para los lectores desde el principio, pues inserta a continuación del prólogo una serie de poesías burlescas firmadas por fabulosos personajes de los mismos libros de caballerías que se proponía parodiar, lo que también era, a nuestro juicio, una manera de convocar a las musas líricas que le eran tan esquivas, como queda dicho supra. Hallamos sonetos firmados por Amadís de Gaula, don Belianís de Grecia, Orlando el furioso, el Caballero del Febo. Así, el lector de la época, más que el de ahora seguramente, advertía que tenía entre manos una obra de intención satírica y paródica. Y si es necesario poner un grano de sal en toda afirmación rotunda, hay que decir que de tanto convocar a la inspiración poética, Cervantes logra en ocasiones versos destacados, inclusive cuando hace alarde de conocimientos de versificación poco comunes. Poco conocido es el hecho de que es el introductor de la estrofa llamada ovillejo; en el capítulo XXVIII del Quijote, canta Cardenio tres ovillejos. El ovillejo es una novedad que bien podemos atribuir al propio Cervantes y que consiste en una estrofa de diez versos que se compone de tres pareados y cuatro versos agrupados en los que se llama redondilla. Los pareados se componen de octasílabo y tetrasílabo o trisílabo y la redondilla de octasílabos. Leamos el primer ovillejo escrito por Cervantes:

¿Quién menoscaba mis bienes?

Desdenes.

Y ¿quién aumenta mis duelos?

Los celos.

Y ¿quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

De este modo, en mi dolencia

ningún remedio se alcanza,

pues me matan la esperanza,

desdenes, celos y ausencia.

Pese a lo que venimos diciendo que sólo describe un matiz del gran arte de Cervantes, en el siglo XIX, Gustave Flaubert, uno de los más finos estilistas de la lengua francesa escribió: “Lo más prodigioso que hay en *El Quijote* es la ausencia de arte y la perpetua fusión de la ilusión y la realidad, que hace de él un libro tan cómico como poético”. Por cierto Flaubert, que tan buen escritor es, no destaca por sus juicios críticos. Es evidente que su concepción del arte es bastante limitada, seguramente restringida a lo que más le gustaba y conocía, pero acierta sin duda, cuando advierte la fusión entre lo cómico y lo poético.

DESCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE DON QUIJOTE

La narración se abre con una descripción de las costumbres y estado del protagonista Alonso Quijano, Quijada, Quesada o Quejana. Algunos consideran esta fluctuación de apellidos, como uno de los habituales descuidos de Cervantes, pero existe otra interpretación, aquella que considera más bien la familiaridad con un personaje que necesita ser ubicado, pero por el que no se guarda especial consideración. Tratándose de un personaje de alta alcurnia, Cervantes no se habría permitido esas vacilaciones. Sin embargo, conforme va avanzando la narración, prevalece Alonso Quijano por encima de otras denominaciones.

Este hidalgo tiene cincuenta años, una mediana posición, menguadas rentas que gasta en la compra de libros de

caballerías, cuya lectura lo ha conducido a la locura. Obsérvese que desde las primeras líneas del libro, hasta casi el final, don Quijote tiene observaciones llenas de sensatez sobre los más variados asuntos. Es, lo que, acomodándonos al espíritu del libro podemos llamar un loco “temático”. Don Quijote no distingue entre realidad y fantasía tratándose del tema de la caballería, y por consiguiente, cuando se trata de su amada, la sin par Dulcinea; pero en cualquier otro asunto, discurre como el más sabio de los mortales. Como sostiene Gerald Brenan, Cervantes ha hecho a su caballero no sólo más noble, y, pese a sus ansias de renombre, más desinteresado que cualquiera de las personas que nos presenta como cuerdas, sino más inteligente. Un buen ejemplo se hallará en los deliciosos pasajes en los que don Quijote multiplica los argumentos sutiles y convincentes en apoyo de una opinión que todo el mundo puede ver que es errónea. Su inteligencia trabaja más lúcidamente cuando la tesis es difícil de defender. El tema de la locura del Quijote ha hecho correr ríos de tinta. Bástenos decir por ahora que se engarza con una característica de Cervantes que es una de las claves de su modernidad: el desinteresado deleite en lo absurdo, que se complementa con una afición al doble sentido, voluntad de sugerir más que de declarar, gusto por la ambigüedad y la sutileza, en sí mismas. El humorismo más corriente en la época, inglés o francés, tenía implicancias morales, por lo que ahora nos parece menos gracioso. Un poco arbitrariamente puede compararse también a Cervantes con un escritor irreverente de los tiempos actuales, un vanguardista aficionado al disparate puro.

Cervantes escribe con el propósito explícito de satirizar y parodiar a los libros de caballería cuya acción transcurre en países exóticos y lejanos (Gaula, Constantinopla, Trapisonda, Tartaria), por eso nos sitúa desde las primeras líneas en una anónima aldea de La Mancha, de vivir monótono y apacible donde jamás ocurre nada extraordinario. El personaje principal es presentado en distintos pasajes de la novela como de “complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro... alto de cuerpo, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz

aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos". La descripción corresponde a las características que en la época se atribuían a los hombres de temperamento "caliente y seco", ricos en imaginación e inteligencia, coléricos, melancólicos y maniáticos.

Cervantes era un profundo conocedor de las enfermedades mentales, como lo pueden advertir los lectores de *El licenciado vidriera*, e hizo corresponder la fisonomía de su protagonista a su especial temperamento. Alonso Quijano pierde el juicio a raíz de leer libros de caballerías y su insensatez lo lleva a dos conclusiones falsas: que todo lo que lee en esos fabulosos y disparatados libros es verdad histórica y fiel relación de hechos que realizaron auténticos caballeros del tiempo antiguo, y que en su tiempo, a principios del siglo XVII, era posible resucitar la vida caballeresca en defensa de los ideales medievales de justicia y equidad.

Es así cómo en la novela Alonso Quijano decide hacerse caballero andante y salir por el mundo en busca de aventuras. Limpia lo mejor que puede unas viejas armas que habían sido de sus bisabuelos, y, como no tenían celada, las completa con unos endebles cartones. He aquí el primer grueso desacomodo que llama la atención del lector de esa época. Don Quijote a principios del siglo XVII sale con una armadura que corresponde a finales del siglo XV. Pero no solamente ocurre con la vestimenta. El espíritu arcaico está sobre todo en la manera de comprender la vida y en el lenguaje arcaizante de los libros de caballería. Pero no se tome esta frase al pie de la letra. Conviene matizarla. Cervantes adorna el lenguaje de su época con frases que corresponden a otra, pero el libro en su conjunto responde a las necesidades expresivas de la época en que fue escrito. Quijote habla de un modo arcaizante, pero todos los demás personajes usan el lenguaje corriente en aquellos días.

Alonso Quijano toma como montura un viejo rocín de su propiedad al que bautiza como Rocinante, nombre que le

pareció “alto sonoro y significativo” y adopta el nombre de don Quijote de la Mancha, para lo que antepone el don, al que no tenía derecho, y desfigura su apellido, Quijano, con el cómico sufijo “ote”. Todo esto es difícil de advertir ahora, pero basta una meditación ligera para advertir la intención de Cervantes. Percibiendo que todo caballero andante debería estar enamorado de una dama a la que se podría encomendar en los trances peligrosos y a quien debería ofrendar los frutos de sus victorias, decide hacer dama suya a una moza labradora “de muy buen parecer” llamada Aldonza Lorenzo, de la que tiempo atrás había estado algo enamorado sin llegar a darle cuenta de sus sentimientos. Y así se va construyendo el imaginario erótico de nuestro héroe. Dulcinea, si reparamos bien, no aparece un solo instante en las páginas de la novela. Don Quijote, en cuya mente se ha verificado la identidad entre Aldonza Lorenzo y Dulcinea, mantendrá esa yuxtaposición celosamente en secreto. Sólo una vez se lo comunica a Sancho cuando necesita enviarle un mensaje a Dulcinea. Recién entonces el rústico escudero sabe la verdad de lo que pasa en la imaginación de su amo, Sancho, en este asunto, engaña dos veces a don Quijote, primero inventándole una escena entre él y Aldonza y después, en la segunda parte del libro, haciéndole creer que Dulcinea es una zafia labradora con la que se encuentran en el camino. Podemos concluir en que si bien Aldonza Lorenzo no aparece nunca en el relato, está muy presente en el imaginario de los dos personajes principales. Don Quijote hablará y obrará siempre como si se tratara de una nobilísima princesa llamada Dulcinea del Toboso. Aldonza Lorenzo es un personaje desfigurado en dos direcciones: idealizada por Don Quijote que la convierte en paradigma de dulzura y nobleza está degradada por Sancho que hace de ella un monstruo de fealdad y una hembra zafia y soez. Pero todo esto ocurre en el transcurrir de la novela.

Al principio sale don Quijote por la puerta trasera de su casa e inicia su vagabundeo cabalgando a Rocinante. Sin rumbo fijo, como los caballeros andantes de las novelas que había leído, va hablando consigo mismo con un lenguaje

colmado de arcaísmos. Descubre de pronto que jamás ha sido armado caballero y se propone hacerlo en la primera ocasión que se le presentase. Después de un día de errabundaje llega a una venta o mesón que su mente enfebrecida transforma inmediatamente en castillo. *El Quijote* acomoda la realidad corriente a lo que le dicta su desenfrenada fantasía. A dos mozas campechanas que estaban a la puerta de la venta se las figura graciosas damas y el sonido del cuerno de un porquero lo confunde con el clarín de un enano que anuncia su llegada a los moradores del castillo. Al dirigirse a las mozas, don Quijote lo hace con un castellano arcaico. Como es de presumir, don Quijote confunde al socarrón ventero con el dueño del supuesto castillo y le pide que lo arme caballero. Este acepta por conveniencia y para burlarse de aquel pobre loco. Por la noche se hace una grotesca imitación de la vela de armas y el ventero le da a don Quijote el espaldarazo en presencia de las dos rústicas mujeres que no pueden contener la risa ante tan cómica ceremonia.

Según Martín de Riquer, este episodio es la clave de todo el equívoco en que se basa *El Quijote*, pues pone de manifiesto que su protagonista jamás fue caballero, lo que comprendían los lectores del siglo XVII que sabían perfectamente que no podía llamarse caballero a quien no lo era. Ya el rey Alfonso el Sabio había legislado en la segunda de sus *Partidas* lo siguiente: “E non deve ser cavallero el que de una vegada oviesse recebido cavallería por escarnio... et por ende fue establecido entiguamente por derecho, que el que quisiesse escarnecer tan noble cosa como la cavallería, que fincasse escarnescido della de manera que non la pudiese aver”. Alfonso el Sabio legisla además, que no puede ser caballero el que está loco ni el que es pobre. De esta manera Alonso Quijano, con su disminuida hacienda y su menguado juicio, estaba excluido de la caballería y aunque se hubiese enriquecido y hubiese recobrado la razón no hubiese podido ser armado caballero porque una vez había recibido la orden de caballería por escarnio.

Toda la novela se basa en un error, producto de la locura del protagonista que como se ha dicho supra es sensato y prudente en todo lo que no roce con su desviación monomaniaca.

Vivaz y satisfecho sale de la venta Don Quijote en la creencia de que ha sido armado caballero, e inicia su periplo de desfacedor de entuertos. Encuentra a Juan Haldudo, el rico, azotando a su mozo Andrés porque perdía las ovejas de su ganado, razón por la cual había decidido no pagarle la soldada que le debía. Don Quijote interviene a favor del desventurado y exige a Juan Haldudo que deje en paz al mozo y le pague lo que le debe, que son nueve meses a siete reales. Hizo la cuenta don Quijote y halló que la suma era setentitrés reales, así consta en la primera edición. Las demás han corregido y dan la cifra exacta, sesentitrés reales, ¿quién se equivoca? ¿Cervantes o el Quijote, hombre poco versado en números, o fue un error de imprenta? Nunca lo sabremos. Pero en estos detalles se regodean los especialistas. Don Quijote se marcha convencido de que ha reparado una injusticia. Apenas lo pierde de vista Juan Haldudo, el rico ata al mozo Andrés a una encina y lo azota hasta dejarlo medio muerto. Don Quijote había actuado de acuerdo a su experiencia de lector de novelas de caballería y había imaginado que Juan Haldudo podía actuar como uno de los tantos caballeros perversos que pese a su maldad eran fieles a la palabra empeñada. Más tarde Don Quijote queda descalabrado cuando quiere obligar a unos mercaderes a confesar que Dulcinea del Toboso es la doncella más hermosa del mundo. Ellos lo apalean y don Quijote se cree Valdovinos, un personaje del Romancero que se halló en parecido trance. Así se encuentra con Pedro Alonso, un labrador de su lugar con quien tiene un disparatado diálogo. Quijote se imagina luego que él es otro personaje Abindarraez y Pedro Alonso, don Rodrigo de Narvaez. Pedro Alonso, compadecido lleva a don Quijote de regreso a su pueblo. Este recurso de la suplantación de la personalidad no lo volvería a utilizar Cervantes; habría sido señal de facilismo. Don Quijote en adelante será siempre el mismo. Los críticos

han advertido cómo el presunto Avellaneda, autor de la segunda parte apócrifa de *El Quijote* seguiría esta técnica. Su don Quijote se creará Bernardo del Carpio, El Cid, Fernán González, Aquiles, Fernando el Católico, etc. Al regreso, mientras don Quijote se repone de la paliza recibida, sus amigos, el cura y el barbero, ayudados por su ama entran en su biblioteca y se disponen a quemar los libros de caballería que han ocasionado tan extraordinaria locura. Los textos escogidos son quemados en el corral de la casa de don Quijote y solamente logran salvarse de la condena *El Amadís de Gaula*, *El Palmerín de Ingalaterra* y *El Tirante el Blanco*. Realmente una buena selección, inclusive desde la perspectiva de críticos contemporáneos.

Se conjetura que Cervantes había planeado al principio hacer con *El Quijote* otra de sus novelas ejemplares. Esos primeros capítulos tienen unidad y la narración bien pudo acabar ahí. La obra se hubiera parecido al *Licenciado Vidriera*. No sabemos bien porqué ni en qué momento Cervantes percibió que la novela podía continuarse con la incorporación de un personaje básico, que fuese al mismo tiempo complemento y oponente circunstancial del Quijote. Pensó, tal vez, que si el personaje de Don Quijote merecía tener más aventuras, no podía ir en permanente soliloquio por los caminos polvorientos de España. Fue entonces que tuvo la ocurrencia de ponerle como compañero de aventuras y desventuras a un labrador del mismo pueblo innominado, Sancho Panza, personaje que a lo largo de la narración va adquiriendo fisonomía propia mientras acompaña a don Quijote en calidad de escudero. Sancho no tiene razones poderosas para acompañar a su amo, ni siquiera sabe muy bien qué significa el término ínsula, que tenía un sabor ligeramente arcaico ya en esa época, y que era lo que don Quijote le promete que gobernará algún día después de pasar los trabajos que pasan los escuderos al lado de sus amos. Empieza así un diálogo permanente en toda la novela. Sancho, con su rusticidad, su avidez y sus miedos y sus sandeces, es un polo que sirve de contrapunto a las divagaciones metafísicas y amorosas de don Quijote. Al

principio es un campesino rudo y hasta cierto punto tonto que no sabe a qué tipo de aventuras se ha metido, pero poco a poco va adquiriendo picardía, familiaridad con el mundo fantástico de don Quijote, e inclusive cuando llega a ser gobernador de la deseada ínsula, tendrá certeros y sanos juicios, dictaminando con propiedad en casos verdaderamente complicados. Querrá entrañablemente a su amo, pero no renunciará a su egoísmo y al morir don Quijote, se alegrará pensando en la herencia que le ha legado.

Pero, como ha dicho Salvador de Madariaga, la línea general de la evolución de Sancho Panza es que su ambición material se va elevando y ennobleciendo, puesto que sueña con echar censos, fundar rentas y vivir como un príncipe, es decir trasladar su deseo de riqueza al de poder. Escribe: "El poder es para Sancho lo que la gloria para don Quijote. Como Dulcinea personifica la gloria para don Quijote, la ínsula personifica el poder para Sancho. Y así como don Quijote tiene que creer en Dulcinea, a fin de creer en sí mismo, Sancho tiene que creer en don Quijote para creer en la ínsula. De este modo, la fe del caballero va a nutrir el espíritu del criado, después de haber sostenido el espíritu propio". Si no hubiera creído, Sancho habría visto desvanecerse la ínsula de sus sueños. De ahí que, junto con don Quijote, también sin saberlo y junto con su conciencia, vaya buscando razones que fortifiquen su fe, entre los que sobresale la admiración hacia las dotes de su amo, a quien por eso mismo se resiste una y otra vez a reconocer del todo como un loco.

A partir de la aparición de Sancho Panza, la novela cobra un brío que solo las grandes narraciones tienen. George Steiner se preguntaba en una ocasión por qué los novelistas rusos nos parecen tan grandes. Se respondía diciendo que en los relatos de Tolstoi o Dostoievski hay tantos personajes que se mueven en escena que el escritor deja la sensación en el lector de que sus encuentros no son casuales, como si fueran decenas o centenas de elementos en el espacio que tienen más probabilidades de colisionar simplemente por razones estadísticas.

Aparte de lo que pueda decir Steiner, una de las características de la novela del siglo XIX, en el caso de los novelistas franceses como Balzac o Stendhal, es que la narración ocupa grandes espacios y numerosos personajes. En *El Quijote*, como explica Gerald Brenan, encontramos aquello tan indefinible pero realmente existente que es el sabor de la España de fines del siglo XVI y principios de XVII. La mayor parte de los escenarios por los que se desplaza la inmortal pareja de Quijote y Sancho son las caminos, las ventas y posadas, que el propio Cervantes conocía a la perfección pues los había recorrido innumerables veces en su condición de recaudador de impuestos. Ese espacio inmenso, proteico, le permitió incluir en su narración a todos los tipos humanos imaginables: clérigos, alguaciles, pastores, comerciantes, condes, barberos, bachilleres, forzados, damas, aldeanas, venteros, mozos de cuerda, doncellas, dueñas, que van entrando y saliendo de la narración sin ser olvidados por los protagonistas. Si la narración da en un primer momento la impresión de ser lineal y que el autor para evitar la monotonía que suele atribuirse a las novelas largas, va intercalado relatos que distraen al lector como el relato hermosísimo de *El curioso impertinente* u otras historias que cumplen la misma función, descubrimos después, especialmente en la segunda parte, que el recurso más extendido y mejor utilizado por Cervantes es de otra laya: los episodios, inclusive los más apartados de la trama central, se relacionan por un sistema de lo que llamaremos de “ecos” con las peripecias de Quijote y Sancho. Dicho de otro manera, los episodios considerados secundarios en una primera lectura, no están puestos en cada lugar sólo para dar coloratura, indispensable para evitar desmayos en la lectura; son filamentos, delgadas venas de un torrente sanguíneo central, del cual viven y al cual alimentan. Tanto es así que el lector cuando cierra el libro, después de terminarlo, tiene la sensación, de que nada falta y nada sobra en esa narración prodigiosa.

Hay algunos episodios que transcurren en lugares solitarios, en la inextricable maraña de montes y valles que se conoce como Sierra Morena. Pero estemos donde estemos,

lo recuerda otra vez Gerald Brenan, a pesar de que Cervantes no se deleita como otros autores en las descripciones, tenemos la impresión de que el paisaje español con sus llanos sin árboles, ríos bordeados de álamos o valles tachonados de acebos, toda la espaciosa y triste España de fray Luis de León está mirando, así se diría, por encima de nuestro hombro.

Las mejores partes de la novela, es difícil dudarlo, son las conversaciones entre Quijote y Sancho. Mientras uno representa el altruismo, el otro encarna el propio interés; mientras uno sabe las cosas que dicen los libros, el otro conoce lo que le enseña la vida. Esta es la entraña de los dos personajes, pero a medida que el libro avanza ambos se influyen recíprocamente. El zafio Sancho se va tornando sensato y el soñador Quijote termina por renunciar a la caballería. Nada ocurre de un momento a otro. Salvador de Madariaga ha hablado de la sanchificación de don Quijote y de la quijotización de Sancho. Esa opinión ha sido aceptada por los críticos y también, al parecer, por los lectores. Este fenómeno es de tal naturaleza que hay momentos en que parece que han cambiado entre sí sus papeles. Para Brenan tales son los efectos de vivir juntos. Pero el hechizo, la ideología que los liga es también importante. Ambos viven el presente pero tienen la mirada puesta en el futuro. Los podemos imaginar como socios de una firma que negocia valores futuros o como los dos miembros de una secta que debe recoger las recompensas de su fe en este mundo —la gloria pura y simple para uno; la riqueza y el poder para el otro—, avanzar hombro con hombro, hablando todo el tiempo, con las miradas puestas en la lejanía. Esta situación se refuerza en la segunda parte donde la importancia que Sancho se atribuye aumenta hasta momentos en los que se siente igual o superior a su amo. Es entonces que aparecen los celos y las rivalidades que habrían sido inexplicables al iniciarse la novela. Don Quijote se muestra displicente cuando Sancho recibe su ínsula y Sancho descubre los placeres quijotescos de la fama y la gloria. En ese sentido se trata de un libro humanísimo.

Gerald Brenan, verdaderamente un maestro del estudio de la literatura española, llega a una conclusión audaz sobre la naturaleza de las relaciones entre don Quijote y Sancho Panza: se parece a un matrimonio. El largo diálogo que constituye la parte principal del libro evoca, en una clave más ceremoniosa, el diálogo familiar de marido y mujer, con los mismos altercados que no terminan en nada, las mismas recriminaciones, los mismos recuerdos y ejemplos que se sacan del pasado para remachar un argumento. Así, el hecho de que Sancho fuera manteado en una de sus primeras aventuras y de que su amo fracasara en el empeño de librarlo, y, para ocultar su impotencia, atribuyera todo lo sucedido a obra de encantadores, es traído a colación por el escudero cada vez que se suscita la cuestión de los encantamientos en el curso del libro. Es uno de los peñones, cuando su ánimo se inclina a no creer, se apoya. Como en la vida de los casados, cada desacuerdo lleva a algún clásico precedente: "tú dijiste esto y esto".

Como queda dicho antes, estas vidas enlazadas, vivifican y ayudan a diversificar toda la narración, constituyendo un par inmortal que camina por el mundo. Existe un instante crucial en la vida de Sancho y Quijote: es el momento en que Sansón Carrasco informa al amo y a criado de que su historia anda ya impresa en libros. La reacción ante la fama de don Quijote y de su escudero es diversa: el amo, que la ha creado de la nada, pura y sin mancha en su propiamente, la recibe receloso, temiendo que la gloria real no sea tan limpia y bella como la soñada. Sancho, en cambio, se entrega con ingenuidad al goce de este nuevo placer, sentimiento preparado por el novelista con mano maestra.

Un profesor de San Marcos, Francisco Carrillo, fallecido ya, solía decir que para medir la importancia de un autor se pregunta cuántas clases resiste, algunos duran una, otros dos, otros todo un curso. Cuando piensa en Cervantes o Shakespeare, la respuesta es todos los cursos.

Habiendo transcurrido ya buena parte de esta exposición, la sensación que vamos teniendo es de algo incompleto. La narración se ha interrumpido o ha ido a saltos. Enumeramos ahora las principales peripecias. Después del escrutinio en la biblioteca, se van sucediendo las aventuras que han dado al libro justa fama; el episodio de los molinos de viento, la de los frailes benitos, la del vizcaíno que Cervantes deja en suspenso según dice, por falta de información. Ocurre entonces lo del hallazgo de la historia de don Quijote, escrita en arábigo por Cide Hamete Benengeli, misterioso cronista que tanto ha dado que hablar, y que permite terminar el relato de la victoria final contra el vizcaíno. Sigue luego la aventura de los yangüenses, las peripecias de la venta donde don Quijote prepara el bálsamo de Fierabrás y Sancho es manteado, la aventura de los rebaños de ovejas que toma don Quijote por ejércitos, la del cuerpo muerto, la liberación de los galeotes, la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena, los complicados sucesos de la venta y el encantamiento de don Quijote que es conducido en una jaula por el cura y el barbero de su pueblo hasta su casa. Estas aventuras, como queda dicho, se mezclan con otros relatos relacionados más o menos con la historia de don Quijote. En las narraciones episódicas del *Quijote* se hallan todos los tipos de la precedente producción novelística. Detenerse en esos episodios ahora sería redundante. Bástenos recordar que en la segunda parte, específicamente en el capítulo XLIV Cervantes explica su temor de que al reducirse las aventuras a sus dos personajes principales faltase variedad a su novela y produjese fastidio al lector. Por boca de Cide Hamete se lamenta de “haber tomado entre manos una historia tan seca y limitada como ésta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo insoportable cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las del *Curioso impertinente* y

la del *Capitán Cautivo*, que están como separadas de la hisotria, puesto que las demás que ahí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de contarse”.

Habían trascurrido diez años después de la aparición de la primera parte de *Don Quijote* cuando Cervantes, en 1615 dio a la imprenta la segunda parte. Un año antes, en 1614, un autor desconocido, Alonso Fernández de Avellaneda, cuya identidad no se ha podido determinar, publicó en Tarragona una continuación apócrifa de la novela cervantina con el título de *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, en cuyo prólogo atacó descomedidamente al autor que estaba plagiando. A la distancia, sin embargo, podemos interpretar la aparición de la novela espúrea, como un sesgado homenaje a Cervantes. La aparición de ese libro que se apoderaba de sus personajes causó desazón al gran Cervantes, pero no le hizo perder el hilo de lo que venía pergeñando, antes más bien aprovechó algunos episodios de su emboscado antagonista, para aclarar la verdadera autoría de *El Quijote*.

En la segunda parte, el bachiller Sansón Carrasco, vecino del pueblo de don Quijote, para curar a éste de su locura, lo anima a una tercera salida; disfrazado de caballero, primero llamado del Bosque y después de los espejos, se hace el enconradizo con el Quijote y lo desafía, pero queda vencido. En un segundo intento y bajo el nombre de Caballero de la Blanca Luna, derrota al Quijote y le pone como condición que vuelva a su aldea y renuncie a sus aventuras durante un año. Don Quijote regresa a su pueblo y muere poco después de llegar, luego de recobrar la razón. En medio de esta aventura central, están toda una serie de peripecias que han vuelto inolvidable a este segundo tomo, prueba palpable del talento enorme de Cervantes. A diferencia de lo que ocurre en la primera parte, todos los acontecimientos están enlazados unos con otros, con una maestría inigualable.

Antes de salir don Quijote desea ver a Dulcinea y se encamina a El Toboso, pero Sancho inventa su encantamiento haciéndole creer que Dulcinea es una labradora que se encuentran en el camino. Después de la victoria sobre el caballero de los Espejos, acontecen otra serie de aventuras, la del caballero del verde Gabán, las bodas de Camacho, la aventura de la cueva de Montesinos, la del rebuzno, la de maese Pedro y su retablo, y la del barco encantado que tiene lugar al llegar al Ebro, ya en tierras de Aragón. A continuación se encuentra el Quijote con los duques, se hospeda en su palacio y suceden algunos de los acontecimientos más notables de la novela, entre ellas el gobierno de Sancho de la ínsula Barataria, lo que no es sino una sarcástica broma de los duques, que gastan tiempo y dinero en embaucar al buen Sancho. Entre las bromas que se inventan los duques está la de que Dulcinea sólo podrá ser desencantada si Sancho se da tres mil quinientos azotes, a lo Sancho se niega, aunque acaba por aceptar porque el duque le advierte que no será gobernador si no se azota. Hay un momento en que don Quijote llega a una venta donde se habla de que existe impresa una segunda parte de *Don Quijote*, entonces cambia su rumbo, se niega a entrar en Zaragoza y se dirige a Barcelona, en cuya playa es vencido por Sansón Carrasco, como ya se contó.

Todo lo que es humano en sus más ásperos contrastes se hace una misma trama en *El Quijote*. Abrimos el libro al azar y hallamos tesoros sobre los que a veces se pasa de largo. Así, en el capítulo XX, del segundo tomo, donde se narran las bodas de Camacho, de pronto aparece un actor que representa a Cupido y recita:

Yo soy el dios poderoso
En el aire y en la tierra
Y en el ancho mar undoso,
Y en cuanto el abismo encierra
en su bátrato espantoso.

Nunca conocí qué es miedo;
Todo cuando quiero puedo,

Aunque quiera lo imposible,
Y en todo lo que es posible
Mando, quito, pongo y vedo.

Luego aparece el Interés y dice:

Soy quien puede más que Amor,
y es Amor el que me guía;
Soy de la estirpe mejor
Que el cielo en la tierra cría,
Más conocida y mayor.

Soy el Interés, en quien
Pocos suelen obrar bien,
Y obrar sin mí es gran milagro;
Y cual soy te me consagro
Por siempre jamás, amén.

Finalmente habló la Poesía:

En dulcísimos conceptos,
La dulcísima poesía,
Altos, graves y discretos,
Señora, el alma te envía
Envuelta en mil sonetos.

Si acaso no te importuna
Mi porfía, tu fortuna,
De otras muchas envidiada,
Será por mí levantada
sobre el cerco de la luna.

Todas estas disquisiciones líricas tienen como telón de fondo la gran comilona de las bodas de Camacho. El cocinero le había ofrecido a Sancho tres gallinas y dos gansos para que se entretuviera mientras llegaba la hora del yantar. En un momento discurren don Quijote y Sancho que ha ganado ya su derecho a ser escuchado y éste dice, hablando de la parca: "A buena fe,

señor, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual también come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres. Tiene esta señora más de poder que de melindre; no es nada asquerosa: de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hincha sus alforjas. No es segador que duere las siestas, que a todas horas siega y corta así la seca como la verde hierba; y no parece que masca sino que engulle y traga cuanto se le pone delante, porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuanto viven, como quien se bebe un jarro de agua fría”. En uno de esos contrastes tan típicos de Cervantes, Quijote le recomienza a Sancho que tome un púlpito para ir predicando lindezas.

Otro de los episodios más conmovedores del libro ocurre en el capítulo XXI del primer tomo, cuando don Quijote y Sancho se encuentran con una comitiva formada por doce hombres encadenados que caminan custodiados por guardianes que los conducen, como delincuentes que son, a cumplir la condena remando en las galeras del rey. Don Quijote los detiene y toma conocimiento de las fechorías que han cometido. Entre los galeotes está Ginés de Pasamonte, el más cargado de delitos. Don Quijote, interpretando sesgadamente uno de los fines de la caballería medieval –dar libertad al forzado o esclavizado– aunque ello suponga el olvido de los principios de justicia y de castigo de los malhechores que constituía uno de los puntos esenciales del código caballeresco, da libertad a los galeotes. Cuando Ginés de Pasamonte y el resto de forzados, son liberados, el Quijote les pide que se presenten ante Dulcinea del Toboso, en nombre del Caballero de la Triste Figura, que es como lo había bautizado Sancho a don Quijote, con su anuencia. Al negarse los galeotes, montó en cólera don Quijote y trató de don hijo de puta a Ginés de Pasamonte, llamándolo Ginesillo de Paropillo. A caballero y escudero les llovieron las piedras y quedaron descalabrados. Viéndose tan mal parados don Quijote dijo a su escudero:

—Siempre, Sancho he oído decir, que el hacer bien a villanos es echar agua en la mar.

Los dos ejemplos propuestos, entre tantos otros ricos episodios del libro nos dan indicios de que *El Quijote* surgió de las largas y penosas experiencias de frustración y fracaso de Cervantes. La desilusión es uno de los grandes temas de la literatura española y el que mejor la encarna es Cervantes. Gerald Brenan dice que los españoles, que ponen sus esperanzas muy altas, esperan un milagro que las realice, se sienten con frecuencia decepcionados por la vida y que Cervantes también se había iniciado con mucho optimismo, pero la renunciación era ya parte y considerable de su naturaleza. Todo esto es verdad, pero acaso no corresponda exclusivamente a los españoles, sino a la especie humana, que asocia madurez con postergación del deseo y con la acepción de la realidad. En todo caso, quisiéramos rescatar también el otro lado del Cervantes y de su don Quijote: la desaforada capacidad de la idealización de la mujer amada y la fe insobornable en la literatura como vehículo de comunicación entre los hombres.

Terminemos citando a Antonio Machado: “Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoi en Rusia”. (La cita figura en el artículo de Martín de Riquer). Es el milagro de los genios de la palabra. Y ese milagro, solamente sucede con nuestra colaboración, cuando abrimos el libro de Cervantes y lo ligamos con nuestra propia vida.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, Juan Luis.

1967 *Historia de la literatura española*. Tomo II.
Madrid, Gredos.

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo
2004 *Cervantes, genio y libertad*. Madrid. Temas de hoy: biografías.
- BRENAN, Gerald
1958 *Historia de la literatura española*. Buenos Aires, Losada.
- CERVANTES, Miguel de
2004 *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. San Pablo.
- GENETTE, Gerard
1966 *Figures*. Paris. Editions du Seuil.
- MAC KENDRICK, Melveena
1970 *Cervantes*. Madrid. Salvat.
- RIQUER, Martín de
1959 *El Quijote*. En *Diccionario literario*. Editado por González Porto-Bompiani. Tomo VII. Barcelona. Montaner y Simón.

EL QUIJOTE, NOVELA EXPERIMENTAL Y AFORTUNADA

Carlos Eduardo Zavaleta

Primero es lo primero, felicitar a los organizadores y participantes de este Congreso sanmarquino en homenaje a la primera aparición de Don Quijote, personaje a quien podemos llamar también, parodiando al Palmerín de Inglaterra y al Amadís de Gaula, llamarlo, digo, Palmerín de España y Amadís de la Mancha, y a su creador, Miguel de Cervantes, al hombre maltratado en su tiempo, pero dueño del otro reino infinito de la imaginación, incluso de los sueños, así como del asombroso proceso de la creación literaria.

Pedirle a alguien que hable ahora, en el año 2005, sobre Cervantes y el Quijote es crearle una de las situaciones más difíciles para el orador. Uno piensa que ya se ha dicho todo, aunque para mí sea una suerte la conyuntura actual en que preparo una antología crítica sobre el tema, donde figuran espléndidos ensayistas europeos y latinoamericanos, e incluso peruanos, por supuesto.

Tratándose de nuestro medio, creo que los ensayos más importantes sobre dicha obra son los de José Jiménez Borja, Raúl Porras Barrenechea, Aurelio Miró Quesada y Wáshington Delgado, dedicados específicamente a las virtudes literarias del gran libro; y luego los de Carlos Gutiérrez Noriega y José

León Barandiarán, por analizar la contribución del estudio del personaje de Don Quijote a la psicología y a la psiquiatría, especialmente en el tema de la locura. Como sabemos, la primera edición peruana sólo se publicó en 1992, a propósito del quinto centenario del descubrimiento de América, con un prólogo de Aurelio Miró Quesada e ilustraciones del pintor Fernando de Szyszlo.

Cuando uno se siente acorralado por ideas ajenas, siempre, quizá por instinto, halla un resquicio para liberarse. Lo curioso es que, si sale, sale envuelto en lo que ya se dijo, y además, sería curioso preguntar qué va a decir cuando se crea libre.

Pero hay un consuelo. No vale mucho sentirse libre cuando uno ha leído a exquisitos lectores del famoso libro. Una obra clásica es un enorme edificio de muchas puertas y ventanas. Hay siempre alguna ventana inesperada. A este gran libro, como se dijo del *Ulises*, de James Joyce, se puede entrar por cualquier sitio, ya que es un libro abierto a los lectores como ningún otro.

Esta noción de “libro abierto” a lo que piense o diga el lector, ya se abordó en el *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita. Voy a modernizar el castellano de un fragmento del texto antiguo y el poema escogido y resultante sería éste:

De todos (los) instrumentos, yo, libro, so (y) pariente:
Bien o mal, cuando (a) puntares tal diré ciertamente...
Cualquier home (hombre) que l’oya (oiga este libro), si
bien trovar sopiere,
Puede (no) más añadir e enmendar, si quisiere*.

* Citado por Américo Castro en “Cervantes y el Quijote a nueva luz”, *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 63

He aquí el libro como instrumento para tañer y oír, además de para ser leído en voz alta para analfabetos o eruditos, sólo por el gozo de la palabra, digo, del lenguaje. Para Cervantes, como para el Arcipestre de Hita, el castellano era algo así como un instrumento musical, y por ello se esmeraban en el plano sonoro, en el léxico, en la entonación, en la exquisita adjetivación, en las imágenes o metáforas, o mejor diré en las voces de los autores (pues hay más de uno, no olvidemos a Cide Hamete Benengeli), o en la inolvidable voz de los personajes, tan distintos según la región, el carácter, el humor, el nivel social, la educación, los hábitos individuales, en suma, según el momento, el aquí y ahora, tema tan interesante como lo es también la estructura narrativa de las partes con respecto al todo. Saber escribir es saber asimismo ordenar sonidos.

Como segundo punto, bueno es recordar cuántas clases de novelas se publicaban en España por entonces y por cuáles modelos se decidió Cervantes, quien, finalmente, en un acto de experimentación notable, y a fin de lanzar algo de veras nuevo, nos dio una variante espectacular de los géneros ya conocidos, asimilándolos y aprovechando de ellos, para luego trascender lo ya escrito, en una estructura original y sorprendente. Había por entonces varias clases de novelas: la de caballerías, la pastoril, la morisca o andaluza, la italiana y la picaresca. Respecto a la de caballerías, dicen que la censuró y atacó, pero sin duda la difundió mejor que nadie, aunque sometiéndola a una severísima crítica o escrutinio, digno del mejor escolástico. Salvador de Madariaga profundiza en esta labor, primero, de crítico, y luego de creador en esa clase de novela peregrina que Cervantes o un docto personaje, el canónigo de Toledo acepta con reticencia burlona de perdonavidas.

En la primera parte se unen en la acción central varias novelas cortas que en conjuntos vienen a ser un modelo de los géneros narrativos en boga: así tenemos la historia de Marcela y Grisóstomo (novela pastoril), la del Cautivo (morisca), la de

Cardenio y Luscinda (sentimental), la del Curioso impertinente (psicológica) o el episodio de los galeotes (picaresca).

En la novela pastoril vemos el predominio de la vida sentimental entre pastores que sabemos bien que no lo son, sino cortesanos, gente letrada y culta, que de modo temporal y a fin de divertirse, elige esa otra vida imaginada como si fuese real. El poeta Pedro Salinas, con ánimo sonriente, nos dice que esta clase de novela fijó rápidamente una fórmula, un método de repetición con cuadros de pastores enamorados y no correspondidos, y también de pastoras enamoradas y no correspondidas.

“El pastor A está enamorado de la pastora B, la cual está también enamorada, pero no del pastor A sino del pastor C, el cual a su vez está enamorado de... Estos pastores se entregan a lamentaciones, a quejas, en prosa o en verso, y representan otro sector, otra forma parcial de lo humano, lo sentimental...”¹

Hubo, asimismo, otro tipo de novela, muy española, la novela morisca, o granadina, en esencia histórica, que busca una coexistencia amistosa entre árabes y españoles, una especie de secuela natural de tantos años de cultura árabe asentada y difundida en España. Todavía aquí no se habla de los cuentos árabes, porque, sólo un siglo y medio después, unos eruditos franceses traducirán y publicarán *Las mil y una noches*, obra también universal como el Don Quijote. Recuerdo que Jorge Luis Borges considera estos cuentos árabes, de amor y aventuras, como una extraordinaria variante de los viajes y dificultades de Ulises que hemos leído en *La Odisea*, de Homero. Él llama a *Las mil y unas noches* una versión árabe de *La Odisea*, donde no se trata de los siete

¹ Pedro Salinas, “Lo que debemos a Don Quijote”, reprod. en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1964, p. 63.

viajes de Simbad el Marino, o de las dificultades para volver al hogar, sino que es en sí un admirable relato de aventuras².

Pero sobre todo influyó en el Quijote la picaresca, con la cual ingresaron por fin en la literatura hombres (o adolescentes) de condición baja, pobre, insignificantes para muchos, pero que en verdad constituyen la presencia del pueblo llano, de la verdad social, de la pobreza necesitada de justicia. El *Lazarillo de Tormes*, por un lado, y los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, por otro, son las obras de arte que cobijan a estos personajes antes despreciados, y ahora ricos, al describirse su intimidad, y además valiosos para aquilatar el mundo moral de la obra.

Pues bien, Sancho Panza no será la versión varonil del jovenzuelo Lazarillo, pero Sancho es el gran personaje de la llamada baja ralea, incomprendido e ignorado por ciudadanos, por cortesanos, y aun por venteros, y un poco desconocido también para Don Quijote, quien debe pasar todavía por un lapso de aprendizaje para convivir con un hombre pobre, rústico, áspero, brusco, fiel y apegado a la verdad terrena, y el cual aprenderá a su vez de su amo a concebir las cosas que no se ven, ni siquiera en el aire.

Asimilando, pues, a su modo esta considerable tradición literaria, el libro de Don Quijote nos ofrece a la vez, en un valioso y logrado experimento, una visión caballeresca, pastoril, sentimental, psicológica y picaresca, trascendiendo sus herencias y alcanzando una “summa”, una visión humana y humanista.

A su turno, Américo Castro, dice que Cervantes se lanzó en contra sólo de la deformación picaresca de Mateo Alemán, en el *Guzmán de Alfarache*, y por ello escogió y prefirió la

² Jorge Luis Borges, “El arte de contar historias”, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 64.

novela caballeresca como la más idealista, algunos de cuyos títulos, como el *Palmerín de Inglaterra* o *Amadís de Gaula*, no sólo fueron elogiados sino salvados de quemarse tras el famoso escrutinio de la primera parte.

Respecto a la teoría literaria que ejercía Cervantes, pudo ser incipiente en su formulación racional, expuesta en comentarios desordenados, pero no en su aplicación. Si en el siglo XVI y principios del siglo XVII, España carecía de una teoría novelística, y si el primer libro analítico sobre la ficción en prosa fue la introducción de Francisco de Lugo y Dávila a su *Teatro popular* (1662), se entiende que Cervantes parezca demasiado simple en sus formulaciones teóricas. Antes bien, reconcilió principios en conflicto, y sin juzgar la novela de modo abstracto, la tuvo por el escenario en que el autor exhibe sus intenciones y el lector sus reacciones. Los efectos de la literatura sobre el público eran una preocupación del siglo XVI. La obra narrativa debía comprender al artista, la obra misma y la audiencia.

En Cervantes coexisten lo ideal y lo posible, dos aspectos de la verosimilitud, cuyo tratamiento es impar. Según E.C. Riley, en *La ilustre fregona*, por ejemplo, vemos en una “coexistencia desintegrada”, de aquellos dos mundos, revelados por la doctrina tradicional de los estilos que podían convivir en un mismo libro. Cada vez más, Cervantes se muestra flexible en el tratamiento de temas e ideologías, lo que favorece la novedad. El centro de gravedad de *Don Quijote*, el primer gran libro suyo, está en lo “históricamente posible”; el de *Persiles*, su última obra, en lo “poéticamente ideal”. Para Riley, el hecho histórico más importante acaecido en vida de Cervantes fue el surgimiento de la ciencia; el rasgo notable del pensamiento europeo a principios del siglo XVII era su ambivalencia ideológica. El universo medieval decaía; su cambiado centro giraría ya en torno al sol de Newton. El antiguo punto de vista era poético; el nuevo, científico. Las oscilaciones de Cervantes entre dos mundos de ficción reflejan su incertidumbre ante aquellos dos puntos de vista. Quizá, en

última instancia, Cervantes haya preferido en *Persiles* juntar la novela con la poesía, aunque siempre su mejor contribución será el haber fundado la novela en la experiencia cotidiana, en la sociedad viva y real, conquista que Ángel del Río confirmará en un memorable ensayo. Por lo demás, mientras su época buscaba iluminar las relaciones entre la historia y la poesía, él parece decirnos que dicho debate pertenece a la filosofía: Finalmente, la posición irónica del narrador, el desapego ante su tema, su capacidad de ponerse “fuera” de *Don Quijote* y decir que es padrastro, y no padre, de esa obra (en la novela aun se menciona a sí mismo como escritor “amigo” de sus personajes), para luego meterse en lo que antes había dicho que era ajeno, dan ejemplos de la singular ubicuidad del narrador, para el cual los miradores pueden variar, así como los puntos de vista de los personajes, cada uno de los cuales contempla un mundo aparte³.

Deseo señalar todavía más esta excepcional situación del autor y de los personajes. La suposición de que cada libro tiene un autor cae por los suelos. En *Don Quijote* hay el Autor reflejado detrás del narrador, pero hay otro Autor, Cide Hamete Benegeli, erudito árabe que no sólo ha escrito asimismo una historia del Quijote, sino que, cuando sucede un episodio y el Autor la cuenta, surge enseguida la versión del segundo Autor, en el momento exacto en que el pasaje se está viviendo. Esa palpitación conjunta, extraña y admirable de la vida, y de la historia de esa vida, provoca varios sentimientos, desde la duda y la perplejidad, hasta la aprobación y el aplauso. La historia del Quijote se eleva al nivel de la leyenda, y luego nos damos con que el hombre puede vivir y escribir su historia al mismo tiempo, y que además, el futuro ya está escrito, y que la fama de ese hombre lo precede en la vida real. El personaje, pues, sabe que es un personaje y no un ser vivo. Aquí está el difícil ser que persiguió Pirandello. Y ya en el colmo de las

³ E.C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 221-225.

situaciones, hay el Autor intruso, Avellaneda, quien resulta expulsado por impostor. ¡Qué inmensa y simbólica mezcla de vida e ilusión, de sueño y verdad! ¡Cervantes y Calderón de la Barca regocijándose junto a Pirandello y a Borges!

Y respecto asimismo a los personajes, ese Autor del libro (supongamos que sólo hay un Autor), omnisciente, ubicuo y omnímodo como es, no sólo inventa a sus personajes, no sólo parece mimarlos, sino también llega a terribles límites extremos, como cuando por ejemplo humilla y ensalza a su héroe, cuando el Quijote, en su máximo desafío, reta a pelear al león que está en su jaula, pero con la puerta abierta, y ante las dudas del león, el hidalgo vuelve a desafiarlo a gritos, y milagrosamente esa fiera parece despreciar el combate y acaba enseñándole sus “traseras partes y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula”⁴. He aquí la máxima burla al insigne caballero, aunque por supuesto Cervantes halla el modo de salvar el orgullo de su héroe, y así cuando Don Quijote, molesto y burlado, mandó al leonero (al cuidador del león) que le dé al león de palos y le irrite para echarle fuera, entonces el buen hombre, que también ha leído libros de caballería, responde que ya el caballero mostró suficiente grandeza de ánimo, y añade “ningún bravo peleante, según a mí se me alcanza, está obligado a más que a desafiar a su enemigo y esperarle en campaña; y si el contrario no acude, en él se queda la infamia”⁵. ¡Vaya modo –repito– de humillar y salvar al mismo tiempo al protagonista!

¿Y qué personaje puede ser más tenue, vago y maravilloso que Dulcinea, a la cual el modesto y magnífico Azorín llama “peligrosa”? ¿Y por qué? “En el Quijote la mujer domina al hombre... Había de trazar Cervantes el retrato de la amada de Don Quijote. Había de trazar Homero el retrato

⁴ Citado por Thomas Mann, *Cervantes, Goethe, Freud*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 50-51.

⁵ *Op. cit.*

de Penélope. ¿De qué modo habría de pintarnos la figura de Dulcinea? Estando establecido el predominio de las mujeres en el Quijote, a poco que Cervantes insistiera en su retrato, se produciría el desequilibrio. Dulcinea, por ley natural, obedeciendo a la ley natural de España, Dulcinea, y no Don Quijote, sería la heroína de la novela. Deliberada o instintivamente, Cervantes ha evitado ese peligro: Dulcinea, lejos de ser una figura de carne y hueso, es simplemente un nombre. No existe Dulcinea; no podía existir Dulcinea”⁶.

Ignoramos si Cervantes leyó a Dante Alighieri; de hacerlo, quizá se habría impresionado tanto como el mundo entero frente a esa figura múltiple de Beatriz, divina y juiciosa, a esa guía angelical, perfecta, hacia el paraíso, a ese consuelo y felicidad del narrador dantesco, mientras realiza el viaje en compañía de ella. El lector, animado por el narrador, llega a concebir a Beatriz como la culminación, digo, la increíble recompensa por haber superado el viaje a través de las sombras, los pecados y culpas, las heridas y pústulas. ¿Acaso no era imprescindible la figura opuesta, llena de luz y dicha? En el mundo religioso de Dante ella no solo es la luz, sino el amor, la felicidad, la única recompensa que busca un ser humano, capaz de la vida espiritual. No es una diosa ni una santa expresamente, pero por sus virtudes es alguien muy semejante a ellas. Por encima de Beatriz sólo está Dios, ella es la Amada y la anticipada Esposa por antonomasia, la compañera ante los ojos de Dios, la mensajera de la felicidad suprema que vive de la luz de Dios.

Dulcinea, en cambio, es la luz de un héroe de caballerías, una diosa que protege al caballero, cuya honra consiste en amarla y defenderla de quienes duden de ella. Es el vínculo del Quijote con la Virtud y el Bien, con los paradigmas de la Divinidad, pero ella es mucho más espiritual y benigna que

⁶ Azorín “Dulcinea, peligrosa”, *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 113-114.

los dioses apasionados y fieros de la Antigüedad. Dulcinea, inexistente, obra como el refugio de una santa católica en los momentos de peligro y de nostalgia amorosa. Beatriz y Dulcinea, en suma, no están lejanas una de otra.

Según Azorín, Dulcinea no existe, no podía existir. Pero ¿quién decidió privar a Dulcinea de la vida real, o así sea encarnando a un personaje visible? Pues fue el Autor, que humilla y ensalza, humilla o sublima a sus personajes, incluyendo a Dulcinea. Thomas Mann opina que estos dos conceptos de humillación y sublimación, representan la sustancia de la sensibilidad cristiana, y precisamente en su conjunción psicológica y en su confluencia humorística se evidencia Don Quijote como un producto de la cultura cristiana, del conocimiento cristiano, y por ser éste quizá el primer drama del hombre individual frente a la sociedad⁷.

Si ésas son las muestras o reflejos de una cultura cristiana, quizá tengamos razón al suponer que ahora, en medio de tanta violencia, y de humillación de muchos pueblos, hundidos gran parte de ellos en la miseria y en el abandono, en la negación del bienestar a corto plazo, entonces quizá podamos preguntar si en verdad ésta sigue siendo una cultura cristiana, o que talvez desde hace algún tiempo dejó de serlo, y por tanto debemos corregir nuestra propia era, si somos capaces de hacerlo.

Se nos dice que el Quijote es una obra única, publicada en dos partes. Será única por sus virtudes literarias, pero está de veras trabajada de modo distinto en dos partes. Si bien al final de la primera anuncia la posibilidad de un segundo volumen, cada tomo se entreteje como una unidad mayor, que por supuesto tiene grandes vínculos entre sí, pero, en el momento de la estructura, ese tejido se hizo de modo diferente en cada parte.

⁷ Thomas Mann, *Op. cit.*

En la primera, repito que se ven claramente las diversas clases de novela existentes en la época. Ese modo de incluir fragmentos o historias más o menos completas, introduciéndolas en el flujo narrativo, de hecho lo interrumpe y luego hay que recomenzar de nuevo; pero también acostumbra al lector a este juego de enlazar episodios del libro mayor con otros que son ejemplos de estilo o de estados de ánimo. Con esa alternancia se va tejiendo el mosaico que dibujará la obra, digo, la primera parte, como si el libro del Quijote fuese un río formado por afluentes que, por su heterogeneidad, no opacan sino más bien resaltan los episodios más importantes, que son los ligados a las aventuras del héroe Don Quijote.

Wáshington Delgado, entre otros, postula la idea de que la intención original fue escribir otra novela al modo de las llamadas “ejemplares” y que se proyectó como una narración breve, donde la “locura” de Don Quijote se apoyaba más en los romances viejos que en las novelas de caballerías. Cervantes habría imaginado escribir sobre una sola salida de Don Quijote, cuya descripción hubiese abarcado toda la novela corta. Pero que justamente la redondez y el acierto del primer viaje, habría incitado al Autor a continuar las salidas y a corregir la soledad de su héroe, buscándole la compañía de otro personaje, opuesto a él casi en todo, menos en su condición de español viviendo en una misma época dada⁸.

Esa primera parte destacó por sus diversos estilos, por su encanto pasadista del caballero memorioso de sus lecturas, que nos llevan a una época venida a menos, y también por el logro de un ambiente cómico, alcanzado a base de un contraste de situaciones o caracteres.

En la segunda parte, el estado de ánimo varía aún más, y forja no sólo un *pozo* emotivo (digo *pozo*, que ahora mismo

⁸ Wáshington Delgado, “Cervantes y el Quijote”, *La casa de cartón* N° 9, 1996, Lima, pp. 33-42.

en España significa riqueza de la intimidad personal), sino algo que Delgado llama *densidad filosófica*, la cual surge asimismo por la extrañísima circunstancia de que en el intervalo de las dos partes apareció el Quijote Apócrifo, que, desde el punto de vista de la estructura, significa otro autor más que compite en describir las aventuras del héroe cervantino, cuyo éxito es incluso el motivo principal del semiplagio.

Con este nuevo texto como intermedio, en la segunda parte cambia en verdad la índole de los personajes, cambia la perspectiva de Cervantes para reubicar su estilo, y el resultado es un libro que se corrigió a sí mismo de un modo que ahora llamamos interactivo, y el resultado sucede en un ambiente ambiguo, tenue, vago, siguiendo una época de fantasías barrocas.

La obra de Don Quijote exhibe, pues, las propias huellas del tiempo, de la vida que va haciéndose cada vez más realista, el tiempo encarnado en el destino misterioso de los personajes. En suma, la construcción de fragmentos y cambios de estado de ánimo del autor, reflejados en los personajes, y las modificaciones en el estilo y en la apreciación de los libros de caballerías, significa en total la presencia, ahora, de la realidad con sus marcas de sorpresa, la risa dentro del dolor, el revés de las cosas mostrándose finalmente. Así, tenemos una obra hecha con personajes que se modifican por el camino. Ninguna otra puede exhibir tal construcción, mostrando sin ambages "el taller" del artista y escritor. He ahí un vasto antecedente para Joyce, Gide y Huxley.

Y en fin, no olvidemos los prólogos, las novelas no suelen traer prólogos narrativos, quiero decir que sean importantes para la narración misma. Era la época de los elogios y ditirambos, dedicados a varios prohombres, considerados como protectores a fin de lograr los engorrosos permisos de publicación. Ése sería el caso del prólogo a la primera parte. Pero el de la segunda es de veras memorable y consustancial

con la obra, dándonos detalles de la composición del libro, y es de veras rico, lleno de noticias y muy polémico (en respuesta al Quijote apócrifo), y nos trae de regalo el espléndido autorretrato de Cervantes y aun la postura del escritor español de fines del siglo XVI y comienzos del XVII. He aquí, por ello, un nuevo enriquecimiento del texto.

Con la estela de años transcurridos entre 1605 y hoy en día, es verdad que a la obra entera del hidalgo y del caballero Don Quijote se le ha colmado de elogios meceridos, por encima de los habituales dicterios.

Sin embargo, yo quisiera subrayar algo que debiera decirse más. *El Quijote* hizo dar un enorme giro en la historia de las formas literarias castellanas. Ese libro ganó un lugar especialísimo, siguiendo a su modo el variado camino del *Lazarillo* (1554), del *Guzmán de Alfarache* (1599) y del *Buscón* (1603); así, se obtuvo por fin el prestigio limpio e independiente de la prosa narrativa o novelesca, aparte de la prosa poética, digamos el ejemplo de un Fray Luís de León, en *La perfecta casada* (1583), pues Cervantes, ya sea en el Quijote o en las *Novelas ejemplares* (1613), cincela lo que todo escritor persigue, la amplitud de los matices de una lengua donde lo ideal, lo fantástico, lo real, lo grotesco, lo cómico, lo onírico se mezclen en una gama muy diferente de los arco-iris pintorescos y relucientes; aquí se logra densidad, profundidad, contraste, niveles sucesivos de estilo y de significación. Aquí está la novela total, no en las de caballerías, y en torno a esta obra narrativa impar de Cervantes hay una corte de espléndidos lectores que a su vez nos han dado notables obras propias, como son, entre otros, Dickens, Víctor Hugo, Dostoyevski, Tolstoi, Flaubert, Zola, Conrad, Joyce y Proust, en suma, he aquí juntos los clásicos que han moldeado nuestra juventud. Algunos ciudadanos tendrán héroes de barro, nosotros tenemos los auténticos.

CARLOS OQUENDO DE AMAT (1903-1936)

Xavier Abril

La Academia Peruana de la Lengua, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la revista *Dedo Crítico*, han realizado en Lima, durante los días 17, 18 y 19 de agosto de 2005, un Congreso Internacional en homenaje a Carlos Oquendo de Amat y a Xavier Abril, en ocasión del centenario del nacimiento de ambos poetas. Gracias a la gentileza de Carlos Meneses, podemos ahora difundir un texto casi desconocido de Xavier Abril sobre Carlos Oquendo de Amat. Estas páginas fueron enviadas por Xavier Abril al propio Meneses. No hemos podido hallar la Breve antología de la Poesía Moderna Hispano-americana a la que alude en el texto.

El estridentismo de Carlos Oquendo de Amat no fue desnudo personal sino de "escuela", mimético, el mismo que se resolvió en un ingenuo alarde tipográfico. Su pureza imaginativa se daba la mano, contradictoriamente, con un ingenio fácil, algo pueril y deportivo. Superada esta primera falsa etapa, Oquendo desechó el lastre de frustrados vanguardismos teóricos y programáticos. Había confundido en demasía los términos de la emoción poética con el sentimiento estético, prefiriendo en veces el artificio engañoso de la simulación al puro venero del espíritu. Por esto, su único libro ofrece una

contradicción flagrante: de un lado, la fantasía caprichosa, anárquica, de otro, la creación pura y sencilla, sin complicaciones ni manifiestos literarios.

Tenía como el gorrión el corazón de suspiro

dijo de él Martín Adán.

El aspecto del delirio corresponde a su carácter y a un momento de transición de su obra. Oquendo no sobrevivirá por el desvarío deliberado de su imaginación, a la que puso en jaque, sino al contrario, perdurará por el tono íntimo, secreto y desgarrado de su voz humana. Existencialista innato, su poema del manicomio —revelador de un experimento lúcido de última profundidad ontológica—, pertenece a los tributos de su psiquismo esencial y perdurable. Al mismo tiempo de que se trata de una página magistral, proporciona los datos más agudos y descarnados de su autoanálisis a la ciencia psiquiátrica. El desolador y trágico regreso de la locura, comporta, además, la prueba increíble y precisa de la disociación personal, expresada en las formas del círculo, de la gama y del ritmo.

Oquendo de Amat estuvo enterado de ciertos y limitados aspectos de la tendencia dadaísta y superrealista de la poesía francesa de un Tzara y un Bretón. Con el primero de los nombrados guarda una relación muy especial, advertible en aquel poema que casi finaliza, en puro juego de palabras e invención idiomática, arrastrando un cierto dejo arabista y exótico:

Mouí abel tel ven en el té

(“Poema al lado del sueño”)

El apego a Tzara es indudable ya que, en efecto, podría compararse la licencia de Oquendo con esta otra proveniente de “Le géant blanc le preux du paysage”:

Bonjour sans cigarette tzantzantza ganga

(“Vingt-cinq Poemes” Collection Dada- Zurich. 1918).

Pero aún más que en el vanguardista Tzara, Oquendo parece haberse inspirado, posiblemente, en un inseparable vanguardista de la Edad Media como es el Dante, quien en el canto Trentesimoprimo Dell’Inferno escribe:

Rafél mai améche zahi almi

(La Commedia, v.67)

sembrando el desconcierto incluso entre los sabios dantófilos hasta el punto de que menudean las intepretaciones encontradas en cuanto a su sentido así como también a su carácter idiomático, el cual se hace oscilar del árabe al siríaco.

Pero, en lo contemporáneo, con la figura que más se sentía identificado, no solo en la letra sino en el destino, fue con la del nuevo poeta “maldito” Jacques Vaché, precursor del *surrealisme*. El intuicionismo de Oquendo estaba interesado en algo que excedía el orden poético de Vaché: le atraía en éste el sentido de fatalidad que había abrumado su existencia, consciente tal vez de lo que le iba a deparar la suya propia a corto plazo.

Oquendo amaba la aventura mental sin la cual la poesía no puede descubrir nuevos mundos de creación. Por esto, precisamente, sus dioses mayores fueron Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé y Rimbaud. En el Perú sólo consideró a Eguren y a Vallejo. Con éste último tenía algún punto de contacto en la estimativa de los asuntos, la visión de las cosas y la comprensión del lenguaje. Es afín en la estructura de la sensibilidad al poeta de Trilce. Por ello, quizás, desconoció, sistemáticamente, los módulos que repetían, desmayados, las recetas antiguas y anacrónicas, sin salida, del tradicionalismo español, del que rechazaba su conceptualidad lógica y su métrica caduca.

Se preferirá siempre en Oquendo lo simbólico a lo transitorio y excéntrico de la pose y el truco. De ángel rebelde que era, vino a dar en hombre sumiso y tiernamente efusivo, aunque cauto y malicioso. Cantó a la madre con palomas, rosas, lágrimas y ausencia. Habló del tiempo, y la locura, y la muerte, con su experiencia antigua. Algunos de sus poemas, breves e intencionados, aseguran su permanencia, ágil y austera en nuestra memoria, no quisiera decir en el Parnaso, porque de lo que fue la frágil criatura lírica y combusta, queda la esencia de su lírica, más que la anécdota de su persona que tan poco duró temporalmente.

Lima, 1948, Montevideo, 1959

DOS POEMAS DE CARLOS OQUENDO DE AMAT

LA PUERTA

¿DÓNDE estará la puerta? ¿Dónde estará la puerta?
Y siempre nos damos de bruces
Con los espejos de la vida
Con los espejos de la muerte.
Eterna juventud vejez Eterna.
Ser siempre el mismo espejo que le damos la vuelta
Se agitan las manos amarillas
Y se pierden las otras manos
Y en este todo-nada de espejos
Ser de madera
Y sentir en lo negro
Hachazos de tiempo.

POEMA DEL MANICOMIO

Tuve miedo
Y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser
una rueda
un color
un paso (1)

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
Veo a la calle que está mendiga de pasos

(De *5 metros de poemas*. Editorial Minerva, Lima, 1927)

- (1) Estos seis versos, dentro del asunto, no tienen par en la poesía peruana, sudamericana, como tampoco en la española contemporánea. Preciso será remontarse a Hölderlin y evocar el más doliente de los suyos:

la plenitud del espíritu se le tornó locura

NOTA.- La publicación de dos poemas constituye una excepción, pero que está justificada, en este caso, debido a la brevedad de los mismos y por el hecho de que la obra de Oquendo de Amat, de restringida circulación en el Perú, es casi desconocida en el extranjero. Los lectores de esta **Breve Antología de la Poesía Moderna Hispanoamericana**, justificarán, como espero, este único cambio de criterio cuantitativo que no esconde, en lo absoluto, intención valorativa alguna, por cuanto se da por descontada y explícita.

(Lima, 1948 - Montevideo, 1959).

REFLEXIONES SOBRE LENGUA Y ESTILO

Luis Jaime Cisneros

EL INDIVIDUO Y LA LENGUA

Cuando Saussure explica su dicotomía *langue/parole*, descubrimos al individuo vinculado con su comunidad. Vamos a proyectar estas reflexiones para echar una mirada a la función del individuo y la comunidad en el lenguaje. Por lo pronto, se nos impone una afirmación; a la luz de lo estudiado, la lengua permite al hablante como individuo lo que veda a la comunidad. Así, lo que gramaticalmente puede verse calificado como error o falta, puede alcanzar interpretación artística en el individuo hablante.

¿Cómo participa el individuo en la lengua? Dos actividades lo comprometen: es hablante y es oyente. Codifica y descodifica frases. Lo que une a ambas actividades fundamenta el *saber la lengua*. Ese 'saber' no admite disociaciones sino que abarca en un solo horizonte el hablar y el oír, y es torpe echarse a preguntar cuál de las dos funciones prevalece:

"Quien sólo practica un idioma oyéndolo o leyéndolo y no también hablándolo y escribiéndolo, no sabe ese idioma" (Vossler, *El individuo y la lengua*, 181).

No hay hablar —dice Coseriu “que no sea *hablar una lengua*”. Y añade que, en el nivel individual:

“el lenguaje como actividad es el “*discurso*”, es decir, el acto lingüístico (o la serie de actos lingüísticos conexos) de un individuo determinado en una situación determinada; como saber, es *saber expresivo* (saber relativo a la elaboración de los ‘discursos’); y como producto es un ‘texto’ (hablado o escrito)”. (*Lecciones de lingüística general*, 272)

No es sólo conversar, sino leer y escribir o sea, ese *saber* alcanza a la lengua oral y a la lengua escrita y alude a nuestra competencia como emisor y como receptor. Es la mutua correspondencia, basada en el alternar de una y otra actividad, lo que garantiza —y afianza— el saber lingüístico. No se realizan simultáneamente, claro es, pero cuando una de ellas está en plena actuación la otra está alterta; de ahí que Vossler recuerde:

“El que habla es su propio oyente; el que escribe es su propio lector; el que escucha con plena comprensión es un co-hablante silencioso, y el descifrador de un manuscrito no puede menos de ir tratando mentalmente los caracteres que ve” (ob. cit.)

Esta reflexión es importante para comprender el alcance de dos conceptos: *regla* y *excepción*. Ante todo adelantemos que la lengua —en sí y por sí— carece de reglas y excepciones; y eso “porque no pertenece por entero al individuo ni a la comunidad, sino que hace el papel de una inquieta mediadora entre comunidad e individuo”.

Muy brevemente debo aludir al anacoluto y a la elipsis. Parto de una evidencia: a todos nos consta que el discurso puede sufrir interrupciones; lo interrumpe por un mandato interior el hablante, o se ve interrumpido por intervención del interlocutor o de los hechos en situación. Si pensamos en la

estructura del diálogo (donde la alternabilidad fluye de las mismas exigencias del discurso), podemos tomar el debido peso a la observación. Un hablante puede omitir un elemento frásico por involuntario error o como procedimiento voluntario, para cumplir fines artísticos. Las explicaciones que suelen ofrecer los textos escolares –abrumados por la tesis correctiva– nos desorientan. Porque en verdad los hablantes, al comprender un texto en que se ha producido un anacoluto o una elipsis, confirman que *no falta nada*, y que la explicación escolar nada dice ni explica. Lo cierto es que, si la expresión aparece como rudimentaria en el plano lingüístico, al comprender el hablante el pensamiento completo de la misma, anuncia que no ha habido obstáculo o error en la comunicación. Si no hay –entonces– problema sintáctico, tanto el anacoluto como la elipsis “no pertenecen de ningún modo a la sintaxis” como Vossler sostenía (*Filosofía del lenguaje*, 191). No está, pues, en la lengua la elipsis, ni el anacoluto. Como no lo están los errores de comprensión:

“el error de comprensión sólo le ocurre, principalmente, al individuo, y aun, dentro del individuo, como accidente casual y aislado, como una rotura o interrupción momentánea del hilo psicoidiomático entre hablante y oyente”. (*El individuo y la lengua*, 209)

Abundan los ejemplos de malentendidos. Es ya clásico el ejemplo de *Cyrano*:

- ¿Adónde vas, hombre de Dios?
- De frente
- Te pregunto dónde va el camino que sigues?
- No va, no se mueve.
- No es eso, no; te pregunto si te queda aún camino
- No, ya está hecho.

El mecanismo de muchos chistes y juegos de palabras se explica por estos errores de comprensión. Si, por un lado, en el campesino pueden ser síntoma de torpeza en el manejo

idiomático, suelen denunciar también una mente socarrona o irónica, síntoma precisamente de un hablante con grandes recursos lingüísticos y rica experiencia idiomática. Si todo lo ‘mentado’ se orienta hacia la comprensión y no a la perturbación del texto, estamos ante un uso artístico. Si no, estamos ante el error de comprensión.

Veamos este ejemplo de anacoluto:

“Aunque es conocida tu franqueza, sería bueno que no vayas a cometer... ¿cómo se dice? ¡Caramba, tenía la palabra y se me... Bueno, lo importante era, como te decía... ¿te das cuenta, no?”

Estamos ante una forma frecuente de expresión, típica del uso lingüístico diario, que no califica socialmente al hablante, ni permite ciertamente conocer ni intuir su grado de destreza idiomática. No es el anacoluto una forma del sistema, sino una eventualidad del discurso. A veces, se trata de “interrupciones que brotan espontáneamente de los adentros del sujeto que habla” (Vossler, 185). De la misma naturaleza son los recursos eufemísticos que nos llevan de pronto a recurrir al eufemismo para usar, bajo formas abreviadas, palabras o giros obscenos. El aficionado a la literatura dramática puede quizá evocar pasajes significativos de algunos textos teatrales.

En el anacoluto –como explica Carlos Reis– se llega “a un grado prácticamente insuperable de la enunciación de la frase (y, consecuentemente, de su estructuración sintáctica) a la fluidez e inestabilidad emocionales del sujeto emisor”. Y lo ilustra con un pasaje de la novela de Miguel Delibes, *Cinco horas con María*:

“Casa y hacienda, herencia son de los padres, pero una mujer prudente es don de Yahvé, y en lo que a mí concierne, cariño, supongo que estaré satisfecho, que motivos no te faltan, que aquí, para internos, la vida no te ha tratado tan mal, tú dirás, una mujer solo para ti,

de no mal ver, que con cuatro pesetas ha hecho milagros, no se encuentra a la vuelta de la esquina, desengañate” (*Fundamentos y técnicas del análisis literario*, 187)

Hay que moverse con cautela a propósito de estos hechos, catalogados a veces como falta o error gramatical. No faltan censuras; para algunos autores todavía como explica Friedrich Kains (*Psychologie der Sprache*, IV, 344)

“las expresiones que son estéticamente indiferentes y que violan nuevamente la claridad lógica, son descritas como horribles, mientras que las violaciones de requerimientos estéticos definidos... son adicionalmente penalizados con la ordenación de una regla gramatical *ad hoc* y describiendo asimismo la violación estéticamente deficiente como un error”.

Pero si queremos hacernos cargo de la relación hombre-lenguaje, debemos recordar –y precisar– la concepción humboldtiana del lenguaje como ἑνέργεια. Para ello –y como lo ha destacado Coseriu– precisaremos algunos conceptos desde los tres niveles en que es posible estudiar el lenguaje.

1) *Nivel Universal*

- a) El *hablar*. Es el ‘hacer’, que me permite mostrar (y poner) a la lengua en actividad.
- b) El *saber hablar*. Es lo que me ofrece el sistema como una técnica un saber hacer.
- c) Lo *hablado*. Es el producto, la totalidad de lo hablado, o lo hablante. (Lo hecho y lo que *se puede hacer* al poner en actividad [el *hacer*] de acuerdo con la técnica [el saber hacer])

2) *Nivel individual*

- a) Como ‘actividad’ => el *Discurso* (el acto lingüístico) de alguien en una circunstancia determinada.

- b) Como 'saber' => es un saber expresivo (relativo a la elaboración del discurso), el cumplimiento del cómo (Tekmé)
- c) Como 'producto' => la frase, un texto.

3) *Nivel histórico*

- a) Como 'actividad' => la lengua concreta: el hablar español.
- b) Como 'potencia' => "la lengua en cuanto saber tradicional de una comunidad" (Coseriu).
- c) Como 'producto' => "la lengua no se presenta nunca en forma concreta". Y en este sentido nunca es "ἔργον" 'producto' sino sólo "la lengua deducida y objetivada en una gramática y en un diccionario". Marginada del hablante, alejada de la situación, sin compromiso con los servicios que está llamada a prestar: La lengua abstracta" (*El hombre y su lenguaje*, 273).

O sea, "el lenguaje es una actividad humana *universal* que se realiza *individualmente*, pero siempre según técnicas *históricas* determinadas". (*Lecciones de Lenguaje*, pág. 269). Estas técnicas son las lenguas: el francés, el ruso, el rumano, el portugués. Todos hablamos. Cada uno lo hace individualmente (el lenguaje no es actividad *coral*). Y siempre que hablamos, lo hacemos en una lengua; la afirmación de Coseriu es tajante = "no hay *hablar* que no sea *hablar una lengua*".

Esta actividad la realizamos según un saber adquirido y se ofrece bajo la forma de frases o textos. Es, pues, actividad. Pero actividad *creadora* que va más allá de su δυναμις "potencia", más allá de su técnica aprendida. Es un hecho de creación, un hecho de técnica y un producto.

¿Por qué es útil distinguir estos tres niveles? En su estudio sobre *creatividad y técnica lingüística* Coseriu lo explica sencillamente:

Puntos de niveles/vista	ἐνέργεια actividad	δυναμὴς saber	ἔργον producto
Universal	hablar en general	saber elocucional	la totalidad de lo hablado
Histórico	lengua concreta	saber idiomático	lengua abstracta
Individual	discurso	saber expresivo	‘texto’

“porque a estos tres niveles corresponden también tres niveles de funcionalidad, tres estratos del significar o tipos de ‘contenido’ lingüístico: la *designación*, el *significado* y el *sentido* (estratos que, por supuesto, en los textos se presentan simultáneamente, 283).

Cuando hablamos de *la designación*, aludimos a la relación entre una expresión lingüística y un estado de cosas real; una relación entre signo y cosa denotada. Si al ver en la calle a una persona renga decimos: *¡Mira, el equilibrista!* estamos ante un buen ejemplo.

Denominamos *significado* al “contenido de un signo o de una expresión en cuanto dado en una lengua determinada, y exclusivamente por medio de la lengua misma. El significado de *equilibrista* es el contenido reservado como posibilidad a la palabra, y se registra como tal en el diccionario. Por él indagamos cada vez que preguntamos *¿Qué significa equilibrista?* La respuesta no es ciertamente la persona renga ‘designada’ hace un momento.

Y, por fin, el *sentido*. Ya nos acercamos a nuestro centro de meditación. Cuando hablamos de lo que un texto dice, de lo que expresa (más allá de la designación y del significado) estamos en el sentido. Y aquí evocamos el ‘mentar’ de Vossler. En el sentido están la intención, las implicancias, los objetivos, las normas y las situaciones que conforman la expresión.

Un breve resumen: el lenguaje es creación que se manifiesta bajo forma de *una lengua*. En tanto que crea es

libre; pero en tanto que crea es asimismo historicidad (tradicción, técnica heredada, solidaridad con mis antepasados y con mis herederos). Es lo que no suele entender el niño cuando inquiere sobre el lenguaje, y lo que al profano le resulta duro admitir cuando no lo asiste la iluminación elemental de una incipiente cultura. ¿No es verdad que puedo llamar *silla* a la ‘mesa’ y *alpargata* a la ‘alcancía’? En abstracto, sí, porque el signo lingüístico es arbitrario. Pero en realidad no puedo; Giovanni Gentile explicaba por qué:

“porque yo, que hablo, tengo una historia tras de mí, o, mejor, dentro de mí, y soy esta historia; y por ello soy tal que digo y debo decir *mesita* y no de otro modo” (*Seminario de pedagogía*, 1954, 65 apud. Coseriu, 288).

El hablante se afianza en la lengua en la medida en que dispone de ella y la recrea; y esa libertad “es ilimitada en el plano del texto, donde los sentidos, aunque no los significados, pueden ser y son siempre nuevos” (288).

ESTILO E INDIVIDUO

Estamos, así, en que el lenguaje es actividad efectiva y concreta (ἐνέργεια); pero sólo podemos conocerlo como producto, ya que sólo bajo ese aspecto es sistemático. O sea que —como dice Coseriu— es un producto que únicamente puede comprobarse.

“por y dentro de la actividad, y no fuera de ella; en otras palabras, el *producto* no es sino un esquema abstracto, de actividades ya realizadas o de actividades virtuales, es decir que no es lo que puede llamarse propiamente *producto*” (*La creación metafórica*, Montevideo, 1956, en *Lecciones de lingüística general*, 74)

Y en esa tarea descubrimos, por un lado, que el acto lingüístico “no puede ser creación en su totalidad” porque en

verdad “se estructura sobre el modelo de actos lingüísticos anteriores”, ya que implica (por un lado) utilizar un material procedente de actos lingüísticos comunes; es también (y al mismo tiempo) realización nueva de otros actos previsibles que conforman el sistema, “la suma de actividades repetidas anteriores” (ibid. 75). Aquí es donde opera la libre facultad de elegir por parte del hablante, ya que sus intuiciones “no son nunca idénticas a otras anteriores”. Como propone Croce: no aprendemos una lengua, sino que aprendemos a *crear en una lengua*. Y esa capacidad creadora así como las diversas necesidades expresivas no se fundan en el conocimiento idiomático, sino en las disposiciones naturales y en nuestra formación cultural. Esta capacidad creadora nos coloca frente a la *parole* saussuriana, propone la relación del individuo con la lengua, y también nos acerca a la idea de *estilo*.

Una respuesta ingenua sobre que sea el estilo la dio Vossler al contestar que “es el lenguaje individual diferenciado del general” (*Positivismo e idealismo en el lenguaje*, 23). Migliorini agrega que es “un modo distinto de considerar los elementos constitutivos” (*Stilistica*, 15). Los mismos elementos de siempre; sólo que los vemos con ‘otros ojos’. Frente a ellos, se diría que de pronto nos asalta la gracia de relacionarlos de modo distinto del habitual: frustrar tal vez sus expectativas de articulación, ahí donde se nos revela los medios que la lengua nos ofrece ya hechos y donde puede el hablante mostrar “lo que él ofrece a la lengua” (Alonso, *El problema de la lengua en América*, 29). En carta dirigida a un amigo, Pablo Picasso, quejoso de las críticas que recibía de éste sobre su modo tosco de escribir, reivindicaba de este modo sus derechos:

“Por los errores se conoce la personalidad. Si me pongo a corregir las faltas de que me hablas, de acuerdo con unas reglas que no tienen nada que ver conmigo, *lo mío* se perdería en la gramática que no asimilé”

No se trata, sin embargo, de un desvincularse de los moldes gramaticales sino de adquirir conciencia de que nuestra

libertad de estilo “se mueve siempre dentro de ciertas determinaciones gramaticales” (*RFH*. I, III). Esta conciencia profana de que nuestros rasgos individuales se desarrollan a medida que nos vamos alejando de la gramática ilustra en Picasso un sentimiento harto generalizado, que pasa por la cita de la célebre frase de Buffon. Lo tiene ciertamente en cuenta Dámaso Alonso cuando afirma que *estilo*

“es precisamente lo que individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad” (*Poesía española*, Ensayo de límites estilísticos, 622)

Para abordar serena y científicamente el asunto, debemos preguntarnos por la experiencia que el uso lingüístico le depara al individuo. Nadie ignora las distintas funciones que el lenguaje cumple, ni la espontaneidad con que ocurrimos a cada una de ellas según la circunstancia lo requiera, y somos todos conscientes de cómo esas mismas circunstancias explican las continuas mezclas e interferencias de función. Vossler llamó la atención en su hora y Jakobson nos lo ha precisado y recreado al estudiar la relación entre lingüística y poética.

Pero ¿qué es una lengua individual? En realidad, cuando mencionamos la lengua individual nos reconocemos manejando una abstracción. ¿A qué se refiere la calificación de *individual*? ¿A la libertad con que elegimos? ¿A la selección misma? Porque si esa ‘libertad’ se opone a la ‘obligatoriedad’, tenemos que reconocerla como libertad ejercida en todo el hablar y no solamente circunscripta al plano gramatical. Y si se refiere a la ‘selección’, debe reconocerse que esa selección se realiza “con respecto al *acervo lingüístico* del hablante y al *sistema funcional* de la lengua, y no con respecto a la lengua como *institución*, o *norma*” (Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, 212). Ahora bien: en el acervo lingüístico del hablante no está *lo usado* antes por él o por la comunidad, sino lo decible y las

articulaciones esperables con sus varias y latentes asociaciones paradigmáticas. Me refiero aquí a las transformaciones que “pertenecen al conocimiento que de su lengua tiene el hablante”. Los hablantes —efectivamente— son conscientes de las posibles estructuras sintácticas que pueden frecuentar: una evidente (E S) y otra implícita (E P) y a la que alude la primera. Si yo digo:

- 1) Carlos llevó a su mujer primero a Arequipa y después a la locura.

Cualquier hablante competente de español comprobará que la construcción *a Arequipa* es gramatical y funcionalmente análoga a la construcción *a la locura*, dado que ambas constituyen un ‘complemento de término’ del verbo *llevar*. Pero, cualquier hablante de español sentirá a esta última como una construcción extraña, frente a cualquiera de estas dos:

- 2) Carlos llevó a su mujer primero a Arequipa y después a Chile.
- 3) Carlos llevó a su mujer primero a la locura y después al suicidio.

¿Y la razón? La razón es que *los hechos* coordinados no son análogos; y aunque gramaticalmente no existe diferencia entre la formulación de una y otra, sí la hay “desde el punto de vista del contenido pensado o de la realidad significada”. En el caso de Arequipa y Chile, Carlos lleva a su mujer a “un lugar”, y su mujer es el *objeto*; en cambio, cuando la lleva a la locura o al suicidio, su mujer es ‘sujeto de la locura’. El complemento *a la locura* tiene una estructura profunda distinta del complemento *a Chile*. En una frase entendemos que Carlos es quien lleva a su mujer a uno y otro sitio (sujeto y agente), y en el otro entendemos que *por culpa de Carlos* [agente] su mujer se vuelve loca y se suicida. Si no hay vacilaciones en la comprensión de los textos, y hay esa esperada extrañeza en la frase (1), quiere decir que —como sostiene

Coseriu— “las transformaciones son parte constitutiva de la lengua” y como tales “pertenecen al conocimiento” que de ella tiene el hablante (*Lecciones de lingüística general*, IX, 257)

Hay que precisar, por tanto, mejor, y preguntarnos hasta dónde y cómo “el lenguaje de un individuo difiere del lenguaje de todo el grupo cuando se halla en las mismas condiciones generales que los otros individuos de este grupo”. Qué lo liga y qué lo separa; cuáles son los síntomas de la asociación o el alejamiento. Bally dedicó atención al tema en su *Traité de Stylique*; ahí explicó:

“Cada individuo tiene su propia manera de emplear la lengua materna; en ciertas circunstancias o habitualmente, le imprime desviaciones que afectan a la gramática, la construcción de las frases, el sistema expresivo; hasta llega a emplear, en el uso corriente, palabras de que raramente se sirven los otros” (Bally, 177)

Y estamos, así, de nuevo, cercados por las circunstancias a que antes aludíamos. De ellas deriva el “empleo voluntario y consciente” de los procedimientos previstos y en ellos se afirma la voluntad artística, estética que en circunstancias específicas puede alcanzar al hablante. Esa intención es realmente distinta de la que anima al individuo que habla espontáneamente su lengua materna, el cual “vive con la ilusión de que la lengua que habla ha existido siempre tal como él la habla; esta revisión nace de un oscuro instinto de conservación social” (Bally, op. cit. 80). Es, pues, en verdad una abstracción, pues la evolución no se interrumpe (sólo que pasa casi inadvertida por la lentitud con que el proceso evolutivo se desarrolla). Pero no impide acompañar a Erik Wellandery admitir que el estilo

“en sentido lingüístico, significa usualmente todo empleo especial contrastado claramente con el uso general” (*Riktij. Svanska*, apud Enkvist, 40 n. 30)

Esto puede justificar que Enkvist vea el estilo de un texto

“en función de la relación existente entre las frecuencias de sus elementos fonológicos, gramaticales y léxicos y las frecuencias de esos mismos elementos en una norma relacionada contextualmente” (Enkvist, 45)

Y de esta realidad no podemos desprendernos. Charles Morris (*Signs, language and behavior*, NY. 1946) sugiere tres áreas de relaciones y distribución de los elementos lingüísticos; un área sintáctica o estudio de la relación entre un signo y otro, un área semántica que se ocupa de la relación entre un signo y lo designado; y un área pragmática, que estudia la relación entre un signo y el usuario.

Pero a nadie se le ocultará que hay afinidades entre las reglas sintácticas y las semánticas; o sea —como dice Saporta: “hay correlatos distribucionales en las afinidades semánticas” (Sinónimos), o dicho de otro modo, “hay una correlación entre la diferencia de significado y la de distribución”. Para Saporta analizar el estilo implica esencialmente “la identificación y revaluación de las diversas divisiones en las que difieren los mensajes” (Sebeok, 51). Pueden servirnos como ilustración algunos ejemplos de Neruda. Según la norma, los complementos de verbos impersonales siempre siguen al verbo, no lo preceden: *hay mucha gente*, y no *mucha gente hay*, *hace frío* y no *frío hace*. Pero en *Arte poética* de Neruda, podemos leer:

Y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

Para quien viene comprometido con el ritmo de la lectura versal, el verbo cierra aparentemente el sentido de la frase inicial en forma tal vez brusca, pero encabeza el verso siguiente escindiendo así ambas ramas de la frase [ambas pertenecieron a la misma categoría sintáctica], y consigue, gracias a la colocación simétrica, repartir (y destacar) mejor el interés de

cada uno de los elementos integrantes. No se habría conseguido el mismo efecto si se hubiera recurrido a una ordenación consagrada por la norma. Si reparamos, encabezando el verso el verbo actúa como bisagra de la estructura versal y sintáctica, y funciona como un nódulo sintáctico. Amado Alonso ha destacado en Neruda el uso de algunos adverbios en *mente*, y la observación que viene a cuento. Los adverbios se juntan con adjetivos y con verbos. Algunos (por razón de su significado) sólo se juntan con adjetivos, otros sólo con verbos. Pues bien, Neruda “viola esta triple convención del idioma”, y en su poesía “estos adverbios producen un sabor especial, como una consigna estilística de iniciados”. Alonso cita ejemplos (*Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 111, 112) entre los que elijo:

Sobrevivo en medio del mar,
solo y tan *locamente herido*
tan *solamente persistiendo* (= tan a solas)
heridamente abandonado.
(Cantares)

El otro ejemplo está tomado de *El reloj caído en el mar*:

una gota de tiempo que asaltan las escamas *ferozmente vestidas* de humedad transparente

A veces Neruda no se resiste a la tentación de quebrar el ritmo de una forma sintáctica e injerta en ella “un término-quiéste sugeridor de temple emocional”, sin preocuparse de que ese término “turbe la coherencia del pensamiento sintáctico” como lo muestra este pasaje de *Entrada a la madera*:

y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.

La sucesión de sustantivos se halla combinada con una serie verbal [o con lo que impresiona como una seriación de verbos], y hay entre los elementos de verso y verso una correlación de causa a efecto (fuego – arder, silencio – callar...),

y es ahí donde se produce la sorpresa, y en lugar del verbo que ha de desarrollar los efectos de oír, el objeto que no se sabe si nombra el objeto que causa la sensación o es el grito de reconocimiento de quien la vive. “La anomalía —explica Alonso— consiste en seriar un sustantivo con dos verbos, uniéndolos con la conjunción [y], que, según las leyes del lenguaje, sólo une elementos del mismo rango sintáctico: “ardamos y callemos”. A este verso que cierra el poema:

“corresponde un contenido intuitivo y de exaltación, inexpressable con una palabra y entonces el poema prescinde de toda posible construcción sintáctica, quedándose con la palabra más significativa... El poeta ha sacrificado las necesidades últimas de la forma sintáctica a las pretensiones lujosas de la forma rítmica” (Alonso, 107)

Y es que debe tenerse en cuenta esta advertencia de Enkvist para definir el estilo:

“La gramática distingue entre lo posible y lo imposible, mientras que la selección no estilística y la estilística implican alternativas gramaticalmente opcionales, ya que eligen entre diferentes posibilidades gramaticalmente permitidas” (Enkvist, 35)

LENGUAJE Y FUNCIÓN POÉTICA

El mensaje lingüístico existe, y es único. Según las intenciones a que responda, aparece con una estructura determinada, fruto indudable de que hemos atendido a expectativas de articulación adecuadas y específicas, para cada una de las cuales parece existir en el sistema normas pre-determinadas. Esas normas son comunes —para garantizar la debida comprensión de los mensajes— a Codificador y Descodificador. Importa precisar esto, porque no es fácil aceptar sin análisis la afirmación de Riffaterre de que es tarea de la

estilística “estudiar el lenguaje desde el punto de vista del descodificador”, cuyos juicios de valor “son otras tantas respuestas a los *estímulos codificados* en la secuencia verbal”. Los errores de comprensión que pudieran conducir a juicios de valor impensados deberían ser entendidos como *codificados* por el Emisor en la secuencia verbal, que como fruto de la secuencia misma, ya que la lengua no contiene errores y éstos son sólo de interpretación.

Lo cierto es que debemos hacernos cargo de una función del lenguaje: la función artística que llamaremos —con Jakobson— la función poética, en su más riguroso sentido etimológico. Porque —como enseña Coseriu— el signo lingüístico no solamente ofrece ‘representación’ [significado conceptual], no sólo actúa en relación con el Emisor [expresión] y con el Receptor [apelación], ni con el mundo extralingüístico [referencia, designación].

“sino que funciona al mismo tiempo *en y por* una red complementaria y muy compleja de relaciones, con lo que surge un conjunto igualmente complejo de funciones semánticas cuya totalidad puede llamarse *evocación*” (*El hombre y su lenguaje*, 201).

En esas evocaciones suelen destacarse, a veces con mayor o menor nitidez, unos o varios contenidos o relaciones que se amplían, se reducen o se actualizan en las distintas modalidades de uso (lenguaje corriente, jerga, profesional, científico, familiar). Es en el lenguaje poético donde se comprueba la mayor o menor actualidad de tales relaciones. Esto equivale a anunciar que el lenguaje poético no implica un uso lingüístico determinado frente a otros

“sino lenguaje simplemente (sin adjetivos): realización de todas las posibilidades del lenguaje como tal” (*Coseriu*, *ibid*, 203)

Cuando se habla así de lenguaje poético, se está hablando de “la plena funcionalidad del lenguaje” y de que, por tanto,

la poesía [la 'literatura' como arte] es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional de lenguaje. Y eso —en buena cuenta— viene postulado por la Escuela de Praga. Antes que una desviación o un alejamiento de la norma, el lenguaje corriente es “el que representa una desviación frente a la totalidad del lenguaje”. Cuando Jakobson menciona el lenguaje desautomatizado, el prefijo negativo *des*, alude a la supresión de una limitación (la automatización) y la “recuperación de la plena funcionalidad del lenguaje como tal”. Aceptamos, pues, que la poesía “es lengua por encima de todo” (Saporta, 60), y por el estilo puede definirse con cierta claridad sólo cuando es referido a la gramática y su relación con el individuo. En ese umbral se nos plantea la investigación de Riffaterre.

Dos tipos de desvío observa Samuel Levin [*Statistique und determinierte Abweichung in poetischer sprache*, München, 1965]: uno se da respecto del texto, donde ciertos hechos, totalmente insignificantes desde el punto de vista gramatical, pueden ofrecer efectos estilísticos dentro de determinado contexto. El otro tipo de desvío afecta a la lengua como un todo, y el mayor número de esas desviaciones afecta a los constituyentes gramaticales; aquí pide Levin algunos criterios de la gramática generativa. Para Levin el problema reside en los grados de agramaticalidad. La gramática rige todas las secuencias ‘correctas’ de la lengua, pero postula determinados principios restrictivos cuya violación genera textos agramaticales. Ahora bien; si todas las desviaciones son no gramaticales, no toda construcción agramatical es poética.

El concepto de desvío de la norma proviene del formalismo ruso y del Círculo de Praga; Jakobson lo sometió a crítica, ya que para él las variantes estilísticas son solamente subcódigos del código general único. Julia Kristeva ha reformulado ahora el planteamiento. Y en un estudio sobre la probable existencia de una poética generativa, Nicolás Ruwet tiene por difícil la tarea porque “la poesía se caracteriza frecuentemente por la violación de ciertas reglas normativas” (*Limites de l'analyse linguistique en poétique*. En *Langages*, N° 122, Paris 1968).

Hablar de gramaticalidad, para Saporta, es mencionar varias posibilidades combinatorias. Ante esta posibilidad, Augusto y Haroldo de Campos ven en la poesía:

“una instancia de productividade onde a suspensao dessas restrições deixa mais do que nunca manifesto aquele aspecto criador da linguagem sobre o que al Chomsky põe a ênfase, quando escreve: “tudo se pasa como se “o sujeito falante fosse inventando a lingua a “medida que se exprime sua foie redescobrimdo “a medida que a ouve falar eus seu redor” (*Revisao de Sousândrade*, 452)

Pero la restricción o la licencia obligan a un examen sereno de cada situación. Spitzer analizó en memorable estudio algún uso sintáctico estilista del posesivo patético (*NRFH*. IV, I. 24), que es el posesivo confiado a una frase de relativo (que *tenemos*) en lugar del pronombre, o también el posesivo por el añadido pleonástico del pronombre posesivo o demostrativo: *la vida que tengo, esta vida que tengo, una vida que tengo, mi hijo*. (El artículo se reproduce en *Estilo y estructura de la literatura española*, por la que cito).

“La construcción *un hijo que tenía* se distingue, claro está, de *mi hijo* (o *un hijo*) por su carácter verbal, lo que implica una reconstrucción del hecho de la posesión ante nuestros ojos en el acto de poseer: *un hijo que tenía* es dinámico, *mi hijo*, estático” (*Estilo*, 166).

Se trata, pues, de una reconstrucción que el Emisor dirige al interlocutor (se hace para éste), colocándose en el lugar del Receptor para cuyo beneficio de inteligencia y representación reconstruye la evidencia de la posesión propia. Como dice Spitzer (*loc. cit*), *un hijo que tenía* es más explicativo, más expansivo, más ‘social’ que *mi hijo*. Decir *un hijo que tenía* anuncia un voluntario esfuerzo de objetividad.

Adviértase mejor el valor por contraste con el uso de *el*; si en lugar de *un hijo que tenía* decimos *el hijo que tenía* confrontamos una situación distinta.

“Parecería que la oración *que tenía*, donde se construye la posesión como fenómeno que se desenvuelve a los ojos del interlocutor, no fuera la indicada; ya se sabe de la existencia del hijo. Claro está que este uso redundante tiene un matiz (166) retórico: *el hijo que tenía* hace ‘nacer’ la posesión del hijo, conocido por el interlocutor, a quien se toma por testigo simpatético de su existencia: ‘el hijo (que tú sabes) que tenía’. No cabe duda de que hay mucho énfasis emocional, mucho *pathos* en tal manera de hablar, y por eso he escogido ese título de *posesivo patético*” (Spitzer, 167)

Una última precisión sobre la lengua individual, para cuyo enfoque nos han de servir la tesis de Giácomo Devoto (*Studi de Stilistica*, Firenze, 1950). Estamos en la *lengua individual* ante un sistema propio personal e intransferible del individuo, o estamos ante un uso particular; o sea un aspecto a través del cual la lengua se muestra en actividad y no difiere grandemente de individuo a individuo. En este uso operan la selección y la combinación facultativas, pero no constituyen sistema. La elección es una operación en sincronía, cuyo valor solamente se hace presente a la hora de la confrontación diacrónica:

“Proprio perché nell’analisi de ogni scelta isolata ?è un mínimo insopprimibile di storia, non è possibile de ragginppare le scelte stilistiche in unità o in correnti che permettano di fare la storia del loro insieme” (Devoto, 45)

Vivimos en perpetua confrontación entre la lengua general comunitaria, cuyo sistema viene definido y garantizado por la gramática, y la lengua propia de un hablante, cuya originalidad y creación, o cuya docilidad, se manifiesta frente a la lengua establecida. Hay que moverse con cautela. Henry Morier (*La psychologie des styles*, Genève, 1959) habla de un estilo colectivo; para él, “la nación germánica pronta a dejarse ganar por un entusiasmo patriótico como por una ideología política afectiva... señala esta preferencia en la constante

anteposición del epíteto” (58); para el alemán, diríamos que el valor cualitativo imputa más que la sustancia, y por eso ve *ein scharfsinniger Gedanke* donde nosotros hablamos de *un pensamiento sutil*, y ve *ein blauer Himmel* donde vemos nosotros *un cielo azul*. Morier analiza el espíritu de síntesis que anima a la lengua alemana, que ve denunciado “en la estructura de la frase” a lo largo de cuyo desarrollo podemos observar cómo el sentido queda para nosotros suspendido cuando tropezamos con verbos cuya partícula separable aparece en la principal y nos obliga a esperar en la subordinada la aparición de la masa verbal que aclara el conjunto y consolida la frase.

- a) Wenn heute die Sonne nicht aufgehen sollte, dann
hörte auch jede mensliche Tytigkeit auf dieser
Erde für immer auf

El español —como el francés— divide la idea en varios compartimentos y progresa sucesivamente en la estructuración del mensaje; da así la impresión de que puede detenerse en cualquier tramo del encuadernamiento lógico:

- b) Toda actividad [+ humana] cesaría [+ sobre (la)
esta tierra] + [para siempre] + [si el sol no debiera
levantarse] + [hoy]
↓ ↓
(se levantara) (devait)

Por eso se sostuvo —y también lo defiende Norier, acogiéndose a la tradición de los críticos franceses— que “el genio de la lengua es un estado de alma colectivo” (60) Claro es para el autor que estamos ante:

“un conjunto de tendencias psicológicas comunes a la mayoría de la nación si se trata de la lengua hablada, y comunes a la mayoría de los escritores, si de la lengua escrita” (*loc. cit.*)

La lengua sirve, pues, para expresar variedad de cosas, pero también para expresarse (a uno mismo); en este último

caso es actividad espiritual pura para Bertoni [*Linguaggio e lingua*, AR, XV. 440], y por eso no podemos estudiar la poesía en la lengua abstracta (patrimonio común de la cultura, a disposición de quien quiera aprovecharlo), sino que sólo es posible estudiarla en la lengua reavivada por el sentimiento, la fantasía, el espíritu del poeta creador. Cuando el hablante descubre su compenetración con el manejo tradicional de la lengua y personalmente se adueña de él y lo adecua sin esfuerzo a su propia necesidad y a su análisis particular.

“Si ha linguisticamente il segno che chi parla sente la propria lingua como perfettamente equivalente a quella dell’ambiente; il segno che la mentalità di chi parla è perfettamente fusa con quella di chi ascolta in forza di un equilibrio che permette all’uno di espandere tutta la sua personalita, all’altri di afferrarla nee equilibrio u el quale si explica a pieno la libertà dell’individuo parlante” (Benvenuto Terracini, *IV Corp. Ling.* 114”).

En conclusión: hay que seguir reflexionando sobre el particular.

NOTAS

BELLI PROSISTA

Jorge Cornejo Polar

La aparición de *El Imán*, libro de prosas de Carlos Germán Belli (Fondo Editorial PUCP, 2003), constituye sin duda un hecho significativo en el panorama literario nacional. Se trata, en efecto, del primer libro de prosas de quien es sin duda una voz mayor en el concierto de la poesía contemporánea en lengua española. Y aunque no reúne toda la obra en prosa de Belli (compuesta básicamente por un considerable número de artículos y crónicas) ofrece de todos modos una muestra representativa formada por noventa y tres crónicas de viaje que al haber sido escogidas por el autor hacen del libro una valiosa antología personal.

Los textos en prosa de Belli han aparecido en su gran mayoría en diarios y revistas. Las crónicas de *El Imán* por ejemplo fueron publicadas entre los años setenta y noventa en *El Comercio* y en *Expreso* de Lima. La presente edición que las rescata y las presenta en conjunto constituye por ello una contribución valiosa a la bibliografía literaria nacional.

No obstante parece pertinente recordar que en la obra de Belli existen dos antecedentes importantes aunque no se trate de libros exclusivamente de prosas. Nos referimos a *El buen mudar* (segunda edición, 1987) que comprende diecisiete

prosas y diez poemas y a *La miscelánea íntima* (2003) que trae diecinueve poemas y cuatro prosas. *El buen mudar* se abre con un texto preliminar –“El eterno retorno”– que por su interés conviene examinar brevemente. Cuenta allí Belli cómo después de muchos años vuelve a su mente el recuerdo de *Azul* el libro de Rubén Darío que –dice– “devorábamos con mi padre....y en donde sobre todo cada cual se identificaba a sus anchas”. Lo relee y admira de nuevo “la porfía estilística” de Rubén. Pero hay algo más: “aquello que ahora me cautiva es su propia constitución, en la primera parte varios relatos, luego algunos poemas. El eterno retorno me concede generosamente una nueva enseñanza: he aquí codo a codo las artes de la prosa y del verso.”

De tal modo que fue en *Azul* el libro con el que Rubén Darío –poeta de los más admirados por Belli– inaugura el modernismo, en el que nuestro poeta encontró inspiración para publicar un libro que por su naturaleza dual –poemas y prosas– “es comparable a los dípticos, esos cuadros compuestos por dos tableros”, según apunta el propio autor. Y de *El buen mudar* se pasa casi directamente –en lo que a prosa se refiere– a *La miscelánea íntima* y a *El Imán*, ya que en los libros intermedios, *En el restante tiempo terrenal* (1990) y *Acción de gracias* (1992) sólo hay una prosa en cada uno y *En las hospitalarias estrofas* (2002), no hay ninguna. De *La miscelánea íntima* (Pre-Textos, Valencia, 2003) –publicada un par de meses antes que *El Imán*– habría que decir que, como en *El buen mudar*, agrupa poemas y prosas aunque en proporción diferente, según hemos señalado líneas arriba. Se trata en todo caso de un libro importante que merece por cierto un estudio detenido.

Volvemos a *El Imán* –título que alude a la poderosa, casi magnética atracción que ciertos lugares o el simple hecho de viajar, ejercen sobre Belli– para afirmar que no sólo es importante por lo dicho al comienzo sino que es en sí mismo un libro de calidad excepcional por su contenido y por su estilo. Uno de los rasgos que lo define y al que primero

atenderemos es el siguiente: *El Imán* se presenta como una colección de crónicas de viaje. Sin embargo, un cierto número de sus textos suponen una modificación de la forma tradicional del género. Se trata, pues, en estos casos, de heterodoxas crónicas de viaje. Y esta heterodoxia se manifiesta fundamentalmente en que algunas de estas crónicas relatan no viajes reales como es habitual sino viajes imaginarios o combinan de modo original el relato de viajes reales con el de recorridos imaginarios. Es decir que en tales casos la imaginación, facultad habitualmente ausente en la escritura de crónicas de viaje, asume sorprendentemente un rol protagónico. Y aquí, en el hecho de que el narrador sea a veces un viajero imaginario, reside lo novedoso. No es de extrañar entonces que en el libro aparezca un texto titulado precisamente "Los viajeros imaginarios", en que se explican las ideas de Belli en torno al tema.

Leemos allí que hay dos clases de estos singulares viajeros. Así: "El viajero imaginario posee maneras diferentes de proyectarse. Es inconmensurable el alcance de sus andanzas porque puede coronar todo el mundo, incluso el universo y aun más allá. Este es el viajero cuya imaginación le procura lo estrictamente desconocido, adonde antes nunca había llegado". Estamos ante el viajero imaginario por antonomasia. Pero hay otro tipo que es el de aquellas personas que "cuando viajan vuelven sobre sus huellas mentalmente y piensan nada más que en el punto en que viven".

Belli se inclina naturalmente por los primeros y dice "pongamos a cada cual en los platillos de una balanza y el que pesa más en onzas de oro es aquel que sueña con los ojos abiertos cosas que no ha visto, lugares a los que no llegará".

En consonancia con lo expuesto en esta crónica que es —lo estamos viendo— como una teoría de los viajeros y los viajes imaginarios, éstos en sus diversas variedades son frecuentes en el libro. Un ejemplo del caso prototípico —es decir del viaje puramente imaginario— lo tenemos en "Khajuraho y Sakara

a lo lejos”, dos lugares uno en la India y otro en Egipto a los que Belli en alguna ocasión estuvo a punto de llegar pero circunstancias diversas se lo impidieron. Frente a esta imposibilidad, el poeta se transforma de viajero real en viajero imaginario. Es decir “en ese tipo de mortal feliz que no tiene necesidad de salir del lugar donde habita, no cruza las fronteras de su ciudad ni los muros de su casa ni la puerta de su cuarto, ya que cuenta con todo el mundo a sus pies merced a la fantasía. Desde lejos se consuela en divisar los lugares a los que no llegó; por cierto, soñarlos como son, exactamente según hubiera estado”. El prodigio se ha consumado, el viajero imaginario conoce Khajuraho y Sakara y el lector también. Y hay por cierto algunos otros ejemplos.

Pero hay otro tipo más frecuente de relatos, los de composición mixta en cuanto a su origen. Oigamos a Belli: “finalmente caigo en la cuenta de que el viajero real de carne y hueso puede ser asimismo el etéreo viajero imaginario”. De esta convivencia surgen verdaderas piezas de antología, aquellas en que se dan insólita pero maravillosamente mezclados viajes efectivamente realizados y viajes imaginados o soñados.

En conclusión Belli es pues por una parte el típico “viajero inmóvil” o viajero imaginario, (su admirado José María Eguren es el modelo). Pero es también un frecuente y entusiasta viajero real. De tal suerte que *El Imán* que se alimenta de ambas experiencias (“lo soñado y lo vivido quizá poseen una fuerza semejante... tironean con parecida intensidad”) podría describirse en verdad como el resultado admirable de un diálogo incesante entre la memoria y la imaginación, el fruto en sazón de un juego dialéctico entre lo real objetivo y lo soñado, entre la realidad y el deseo.

El que la imaginación juegue un rol decisivo en alguna de las crónicas de *El Imán* no significa por cierto que la memoria no cumpla función principal en la composición de la mayoría de textos. El propio Belli se identifica en muchos de

ellos como “el memorioso” y en realidad el poeta viajero es dueño de una memoria admirable que reproduce con fidelidad las experiencias vividas. Es una memoria particularmente despierta a dos variedades de asociaciones: a) las que vinculan unas con otras las impresiones que los diversos viajes han ido dejando grabadas en la sensibilidad del escritor; b) las que se podrían llamar asociaciones libres es decir aquellas que sin sujetarse a programa alguno sino siguiendo el movimiento espontáneo del espíritu, van vinculando lo que se descubre en cada viaje con obras del arte y la literatura amadas por el escritor.

Belli ha dicho como respuesta a la pregunta de un periodista ¿qué le gusta de sus crónicas?: “sin ellas, en este momento me olvidaría de tantas cosas... son un arma contra el olvido...”. Podría pensarse entonces que las crónicas de Belli son evidencias de un logrado rescate del tiempo perdido y que, por lo mismo, cada una de ellas salva trozos de vida y evita su destrucción en la vorágine del tiempo.

Una variante en la función de la memoria en las crónicas de Belli, se da cuando el relato que se viene desarrollando en el presente, abandona de pronto lo actual y se dispara hacia el pasado del sitio visitado o del autor. Recordemos algunos ejemplos: “Mis dos Giralaldas” en que en una segunda y reciente visita a la famosa torre se recuerda y revive la primera hecha cuando el autor era joven, “Esos viejos amigos”, “Visitas a Arezzo” o la joya que es “Alejandría, ésta y la otra” Este ir y venir en unas pocas páginas del presente al pasado y viceversa siguiendo el ritmo impredecible de las evocaciones y el ánimo del relator, da a estos textos una agilidad y animación singulares y confirma su condición de poco comunes crónicas de viaje.

De otra parte la lectura de *El Imán*, en la medida que está escrito desde una subjetividad que no se disfraza, puede convertirse en un apasionante viaje por las comarcas interiores del autor. Es decir que leyendo estas crónicas es posible conocer gustos, aficiones, experiencias, ideas de Belli que van

apareciendo al calor del relato. Más aún hay pasajes que revelan directamente hechos importantes de su vida. Por ejemplo aquel en que recuerda con emoción el antiguo álbum, prodigiosamente conservado, en el que su madre escribía o copiaba poemas y coleccionaba recortes literarios sin sospechar que con el tiempo esos materiales serían ávidamente leídos por el hijo poeta y se convertirían en “decisivos en el itinerario de su experiencia”. O aquel otro en que rememora la despedida de su madre en el antiguo aeropuerto de Lima que fue la última vez que la vio. El libro acoge incluso alguna confesión del poeta: “De muchacho una vez renegó de su destino literario porque para él era como un lastre para abrirse paso en la jugada de la vida, en cambio ahora se halla contento ya que gracias a su pluma ha podido darse cuenta que el observar unas poderosas cascadas es como meterse en su propia psiquis” (crónica “Niágara e Iguazú”).

Abundan en estas crónicas igualmente las menciones o referencias a escritores antiguos o modernos caros al autor. Eguren— dios mayor del olimpo belliano —en primer lugar pero también Gómez Carrillo, Darío, Jaimes Freyre, Díaz Mirón, Vittoria Colonna, Leopardi, Apollinaire, Juan Ramón Jiménez, Enrique Lihn, Alfredo Veiravé, Alberto Escobar y una larga lista.

Complementariamente el libro muestra las preferencias del autor —amante antiguo de la pintura y gran conocedor y gustador de ella— en el campo de lo pictórico. Numerosos pintores antiguos y modernos y sus obras aparecen frecuentemente haciendo de las páginas de *El Imán* una no académica pero animada y sapiente serie de lecciones de arte.

Leer *El Imán* es pues en más de un sentido como viajar por las moradas íntimas del autor, conocerlo en alguna medida. Este conocimiento puede iluminar por cierto algunos sectores de la poesía de Belli, pero independientemente de ello, el sólo asomarse al mundo personal de un escritor de la talla de Belli resulta desde luego fascinante.

El estilo extremadamente original de la prosa de *El Imán* merece atención especial. Puede decirse para comenzar que hay desde el punto de vista de la escritura crónicas escritas en primera persona y otras en que el narrador alterna la primera con la tercera persona. Son éstas las que llaman particularmente la atención porque en ellas curiosamente Belli se desdobra y se refiere a sí mismo y a sus andanzas con cierta distancia –desde la que a veces se critica a sí mismo– como si el sujeto de la acción fuera otro aunque el lector sabe bien que es el mismísimo incambiable, inefable Carlos Germán Belli.

Examinemos una de las crónicas –“Dos capillas en la memoria”– para ver el funcionamiento de ese doble sistema narrativo. En el texto que se refiere a dos capillas, la Brancacci en Florencia y la Rothko en Houston, se comienza usando la primera persona del singular –“hace un tiempo las visité” explica el narrador que luego se dedica a la de Rothko:...” primeramente voy a la capilla de Houston”. La describe como expresión del arte moderno. El relato pasa enseguida a la tercera persona: “el memorioso se repliega en sí mismo... y en un santiamén se encuentra recorriendo la capilla Brancacci en el corazón de Florencia”.

En el final sigue el predominio de la tercera persona y descubrimos así que en éste como en otros casos, el autor se refiere a sí mismo como “el memorioso”. Leemos: “Pero dejemos la feliz recuperación de la capilla florentina y por último el memorioso se pone a contrastar, según era de esperar, esas dos etapas artísticas diametralmente diversas como el día y la noche” (la pintura antigua y la corriente abstracta contemporánea).

Hace mucho vengo sosteniendo que Belli con su poesía ha fundado lo que he llamado “el espacio belliano” es decir un territorio verbal absolutamente personal y por tanto único, inimitable, irrepetible. Precisamente esta radical originalidad del mundo creado por Belli es una de las razones que explica

el creciente reconocimiento de que goza. Pero pensaba entonces sólo en la admirable poesía de Carlos Germán. La lectura de las crónicas de *El Imán* y en general de su obra en prosa, me lleva al convencimiento de que el “espacio belliano” no es dominio privativo de su poesía, las prosas del poeta tan singulares en su concepción y estilo, hacen parte de él naturalmente.

Concluyamos, pues, *El Imán* que es como una invitación a viajar por el mundo y por el mundo del autor, debe leerse por eso mismo como éste lo pide, con la inteligencia, la imaginación y la sensibilidad alertas. Sólo así se podrá disfrutar de sus riquezas a plenitud. Su publicación lo decíamos desde el comienzo es un acontecimiento en el proceso de nuestras letras.

LO SENSATO Y LO INSENSATO: EL CASO DE DON QUIJOTE Y DULCINEA

Andrés Unger

En rigor, es decir, analizando el asunto con lógica, agudeza y perspicacia, la literatura no tiene que tener sentido ni significar nada importante o trascendental; consideremos que; es insensato vivir aventuras virtuales o imaginarias; tomar en serio a personas que no existen; permitir que nos afecten sus problemas y tribulaciones; especular sobre la psicología y motivaciones de seres inexistentes. En otras palabras, hay maneras mejores de invertir nuestro tiempo, ¿no?... por ejemplo, preparar a nuestras gloriosas fuerzas armadas para guerras imaginarias, especular sobre el resultado de las elecciones del próximo año, inventar nuevas maneras de convencer a ese ente tan importante de la sociedad capitalista, el consumidor, de que gastar su dinero en ciertos productos es indispensable para acceder a la felicidad (Evidentemente, un corolario de lo anterior es que tampoco tiene sentido rumiar versos y discutir sobre las extravagancias rítmicas de escritores que dejan abundante espacio en blanco en cada página, en lugar de ir al grano, es decir, comunicarnos lo que quieren decir en frases concisas y claras o mejor, en *spots* publicitarios). Cervantes también se planteó este problema; conocía bien el funcionamiento de la justicia divina y humana, y no ignoraba que los inquisidores eran poderosos;

sabía que el estado y la iglesia se encargan de encerrar a los locos y soñadores que ignoran los dictámenes del sentido común. Sabemos que no corrió riesgos inútiles; su héroe termina por aceptar —en la ficción— que don Quijote no existe, y participa en un auto de fe de clara raigambre inquisitorial, quemando libros con el cura de su pueblo.

Podemos argumentar que este episodio es una concesión al clima político de su tiempo, y sostener que Cervantes sabía que la fascinación que suscitaba el loco más cuerdo de la historia sobreviviría al triste fin que le inventó. (Escribió la segunda parte de la novela cuando el libro había encontrado un público ávido, que exigía nuevas sobre el caballero de la triste figura y su fiel escudero). El enorme éxito de la primera novela moderna fue una sorpresa para todos, incluso para su autor. Cervantes sabía que la iglesia (católica, apostólica, romana, y la única legal en ese momento, en la península) examinaría cuidadosamente el contenido de su *best seller*; su autor era un respetable y respetado ex-presidiario, veterano de Lepanto, que había pagado sus deudas y logrado una situación económica relativamente cómoda; Cervantes sabía lo fácil que era terminar en el cadalso y era conciente de la crítica a los políticos profesionales de su tiempo implícita en el hecho de que el simple Sancho resulte un excelente gobernador de la historia Barataria... pero estos son temas para sociólogos y politólogos. Si algo sabemos los críticos literarios es que los mismos fragmentos que podrían citarse para comprobar que las aventuras del loco y su escudero son un alegato a favor de la ficción se pueden usar para lo contrario, a saber, que Cervantes quiso mostrar que la imaginación puede reducir al hombre a un estado patético y digno de lástima; también se puede argumentar que Sancho es buen gobernador de su ínsula porque en un “mundo al revés” los valores están invertidos. Evitando el problema de establecer lo que constituye prueba o evidencia en literatura (problema que carece de interés, puesto que las personas, lugares y eventos que denominamos “literarios” no existen) podemos plantear otro, más interesante: ¿qué significan “sentido” y “sinsentido”? en la ficción, y en realidad.

Mi propuesta es la siguiente: no hay diferencia alguna en el contenido de verdad que encontramos en la literatura que denominamos *ficción* y en la que pretende describir o referir la realidad. (Evidentemente no estoy argumentando que los omitólogos recurran a Poe para estudiar el comportamiento de los cuervos, ni que los físicos analicen el comportamiento de los átomos basándose en las afirmaciones de Whitman). Quiero probar que al traducir o trasladar datos, impresiones y eventos del mundo al papel y organizarlos de modo estructurado y coherente producimos, naturalmente, relaciones de causa y efecto entre los eventos referidos; como las secuencias causales posibles proliferan de tal modo que son inmanejables si no denominamos el poder de nuestra imaginación, y que esto es precisamente lo que hizo Cervantes, para defender el amor. Propongo lo que los científicos hoy denominan un experimento mental¹, usando dos expresiones de Cervantes, **imagen de la verdad** y **espejo de novedades**, que sirven para decidir qué libros deben ir a la hoguera y cuáles merecen ser rescatados, en el episodio del Quijote al que hacemos referencia arriba.

La experimentación mental requiere la definición de un universo, hacer explícitos todos los fenómenos que queremos considerar, y la certidumbre de que no hay variables ocultas. Una vez logrado lo anterior, podemos defender o probar nuestra teoría o interpretación de los fenómenos con un simple argumento. En el caso que estamos considerando, el universo consta de un caballero andante enamorado (don Quijote), una mucama (Dulcinea del Toboso), una hoguera, libros, y un cura. El sacerdote logra curar al loco demostrándole que no es un caballero andante sino un hidalgo pobre y que su amada no es la bella y noble dama que imagina sino una sirvienta; de

¹ Sobre el tema de la experimentación mental en la física cuántica ver: <http://www.berlinet.de/schmelzer/PG/Bell.html>, <http://scienceworld.wolfram.com/physics/Einstein-Podolsky-RosentParadox.html>

paso, demuestra que la verdad es que ciertos libros merecen la hoguera (o el olvido) porque son espejo de necesidades, mientras otros sobreviven porque contienen imágenes de la verdad.

Lo interesante es que, para Cervantes, a la verdad no se accede mirando en un espejo que refleja el mundo; lo que el espejo muestra es necesidad: la realidad en toda su espléndida incoherencia y multiplicidad; el espejo no puede competir con la imaginación, que abstrae lo verdadero produciendo imágenes. Sin embargo, la “necedad” es fundamental para acceder a la verdad; como el espejo (como la reflexión y la experimentación) es indispensable para registrar lo que vemos, oímos y sentimos y pasar de allí al ámbito abstracto de lo real y verdadero; en escuela), o buena literatura. Hoy incluye obras maestras posteriores al Quijote, como **La cantante calva** de Ionesco y **La caza del Snark**, de Carroll, metáforas de la neurosis y la ingenuidad humana, respectivamente.

Para Cervantes, la literatura tiene sentido porque produce, como un espejo, imágenes absurdas o sin sentido, de las cuales tomamos los fundamentos metafísicos que nos permiten abstraer las verdades que plasma la imagen... pero, ¿tienen sentido las imágenes sin sentido, producen sentido, significan algo? ¿Es sensato el absurdo? Estas preguntas solamente se pueden contestar si aceptamos un postulado metafísico aristotélico, que Spinoza sintetiza en su ética de la siguiente manera: *Ordo el connexio idearum idem est ordo et connexio rerum*. En un lenguaje más actual, diríamos hoy que hay que estar dispuesto a aceptar que existe relación directa o de continuidad entre lo que estamos dispuestos a creer o aceptar como evidencia, lo verosímil, y las representaciones abstractas y conclusiones a las que podemos llegar por esa vía.

De hecho, las soluciones disponibles al problema de determinar el contenido de verdad de la imagen estética es una variación sobre del debate entre el vitalismo y el

idealismo². Nietzsche notó que el tema, si se considera en sentido extra-moral, impone humildad: hemos de aceptar, si consideramos el asunto seriamente, que las verdades que logramos (d)escribir con el lenguaje son conjuntos móviles y cambiantes de metáforas, metonimias y antropomorfismos (si las matemáticas describen o no el mundo con mayor fidelidad es un problema que concierne a las ciencias naturales o exactas, no a la crítica literaria). Como humanistas podemos seguir a Descartes e imponerle nuestro ego al mundo, inventar categorías absolutas, como Kant, o simplificar y caricaturizar el método dialéctico de Platón, como Hegel, para volver inevitablemente al punto de partida (¿un eterno retorno?), es decir a la paradoja de don Quijote: es cuerdo pensar que lo que imaginamos tan verdadero como aquello que la sociedad considera verdad. La respuesta estética que contiene la novela es kantiana, y afirmativa; el ridículo amor de un viejo decrepito y loco –platónico, por supuesto– por una sirvienta que se ríe

² George Santayana encontró lo “quijotezco” en la cultura estadounidense (de)mostrando que un filósofo siempre encuentra lo que busca: *The president of Harvard College, seeing me once by chance soon after the beginning of a term, inquired how my classes were getting on; and when I replied that I thought they were getting on well, that my men seemed to be keen and intelligent, he stopped me as if I was about to waste his time. “I meant”, said he, what is the number of students in your classes. “Here I think we may perceive that this love of quantity often has a silent partner, which is diffidence as to quality. The democratic conscience recoils before anything that savors of privilege; and lest it should concede an unmerited privilege to any pursuit or person, it reduces all things as far as possible to the common denominator of quantity. Numbers cannot lie: but if it came to comparing the ideal beauties of philosophy with those of Anglo-Saxon, who should decide? All studies are good-why else have universities?..but those must be most encouraged which attract the greatest number of students. Hence the President’s question. Democratic faith, in its diffidence about quality, throws the reins of education upon the pupil’s neck, as Don Quixote threw the reins on the neck of Rocinante, and bids his divine instinct choose its own way. In* **Materialism and Idealism in American Life.** Ver: <http://xroads.virginia.edu/~drbr/santayana.html>

de él es perfectamente sensato; dice algo verdadero sobre el amor, que es su objeto, como diría don Emanuel.

En un lenguaje más actual, diríamos que la imaginación de don Quijote nombra una identidad o persona y la inventa, con lo cual produce una imagen especular verídica; en términos lacanianos, se realiza la separación del signo (el significante) y del objeto del deseo, lo cual libera tanto al sujeto que padece esta separación como al que la perpetra de las leyes del sentido común, situándolos en el ámbito de la locura, del deseo en libertad. Por supuesto, para recuperar este proceso en forma de imágenes, es necesario quebrar el espejo, es decir, acabar con el amor, para que reaparezca o permanezca la cordura, la verdad del sentido común. Dulcinea es la prueba, siguiendo la lógica de la novela, de que el amor es verdadero, precisamente porque es imaginario, insensato y, en realidad, irreal. Lo mismo ocurre con otro personaje de Cervantes, el Licenciado Vidriera, cuya ignorancia es tan transparente como su nombre, y por lo tanto es una imagen verdadera desabiduría si trizamos el espejo de necedades que le da cuerpo. Hemos establecido que el absurdo y la locura tienen sentido... si estamos enamorados, claro...

¿ORTOGRAFÍA NATURAL O ETIMOLÓGICA? EL CASO DE SYLLABUS, SÍLABUS O SÍLABO.

Carlos Arrizabalaga Lizarraga

Departamento de Humanidades Universidad de Piura

La escritura es un sistema arbitrario y la ortografía aplica reglas convencionales establecidas, generalmente, a partir de dos fundamentos, uno “natural” (aunque no deje de ser artificioso), y otro etimológico. La ortografía quiere ser “natural” en cuanto busca representar lo más fielmente posible la pronunciación de las palabras, pero también quiere ser fiel a la forma originaria o etimología, que se apoya, por lo general, en la fuerza del uso y la costumbre.

Digo esto por la dificultad que presenta unificar la ortografía de *syllabus*, cultismo que por dos caminos diferentes proviene de un nombre griego, *sullabh*, que significa ‘concepción’, ‘broche’, ‘sílabo’, ‘verso’, derivado de un verbo que significaba ‘tomar’, ‘reunir’, ‘recoger’. Pasó al latín como *syllaba*, ‘sílabo’, ‘verso’ con derivados como *syllabatim* (adv.) ‘literalmente, palabra por palabra’ y *syllabarii*, (sust.) ‘alumnos que aprenden a deletrear’. En el latín eclesiástico *syllabus* adoptó la acepción de ‘sumario’ o ‘catálogo’, y así en el seno de la Iglesia Católica se llamaron *syllabus* los sumarios o índices de errores, especialmente los que en 1864 y 1907 publicaron Pío IX y Pío X. El primero (anexo a la encíclica

Quanta cura) condenaba el panteísmo, errores del socialismo, el comunismo y el liberalismo (su publicación fue prohibida en países liberales como Francia o en Rusia), y el segundo enumeraba errores contra la fe y la moral del *modernismo*, doctrina teológica muy difundida por esos años en Francia (por pura coincidencia se llamará así también un movimiento literario que surgirá después en Hispanoamérica, con Rubén Darío como principal exponente).

En el mundo anglosajón *syllabus* (plural *syllabi* o *syllabuses*) tuvo mayor éxito en la acepción de 'compendio' o 'sumario'. Aparece ya en 1656 y se generalizó su uso como 'sumario de puntos que comprenden un curso académico'. Este nuevo significado se generaliza en español americano (al menos en México, Perú y el sur de Ecuador) en nuestro *sílabus* o *syllabus*, a veces adaptado como *sílabo*. Sin embargo, no lo recogen los diccionarios de americanismos de Neves y Morínigo, ni en los de peruanismos de Álvarez Vita y Ugarte Chamorro, ni lo menciona Martha Hildebrandt, ni se ha incorporado todavía en el *Diccionario* académico (esperamos que lo haga en la próxima edición). En España y otros países hispanoamericanos se dice *programa de estudios*, igual que en francés *programme* (con origen similar).

Este *syllabus* se extiende también a otras lenguas, como el portugués, el rumano, el húngaro, el macedonio y el indonesio, que adaptan el término en la forma *silabus*. La universidad es una institución lingüísticamente muy conservadora, mientras que la enseñanza primaria y secundaria se ha visto muy afectada de las incansables reformas y novedades pedagógicas que ahora imponen el uso de *programas*, *proyectos* y *estructuras curriculares* y otras joyas de la última tecnología educativa.

Pero volvamos a nuestro dilema: ¿cómo escribimos este latinismo universitario: *syllabus*, *sílabus* o *sílabo*? El diccionario recoge *sílabo*, 'índice, lista catálogo', pero es un cultismo de uso muy escaso (aparece en Baltasar Gracián),

aunque análogo al femenino *sílaba*. En nuestro medio no decimos *sílabo*, sino *sílabus* (sustantivo invariable masculino), aunque algunas universidades (en general, las nacionales y algunas limeñas de entre las mejores del país) insisten en escribir *sílabo* (plural, *sílabos*, no *sílabi*). Tenemos entonces tres opciones: *syllabus*, con forma original latina que mantiene el inglés (plural *syllabi*), *sílabus*, con la forma castellanizada usual para ‘programa de estudios’ y *sílabo*, término restringido que puede significar, en general, cualquier listado. Existen también cacografías: *sýlabus*, *sillabus*, *sillabi* y *syllabo*, que deben evitarse. La forma más extendida en el uso peruano y la que parece mejor es *sílabus*, que debe escribirse tal como suena. Su final átono en *-s* hace que se inmovilice respecto al número; singular: *el sílabus*, plural: *los sílabus*. Aunque se puede mantener la forma original, escrita en cursiva: *syllabus*, para referirse a los documentos vaticanos así llamados. Por ser cultismo reintroducido al idioma, mantiene su final en *-us* como *ángelus*, *gaudeamus*, *campus* u *ómnibus* y no se adapta a *sílabo*. Si el inglés se caracteriza por primar el étimo en la ortografía de las palabras, en castellano prima el principio natural por el que la escritura refleja, cuanto se pueda, la pronunciación, por lo que escribimos *sílaba* y no *syllaba*, y por el mismo motivo debemos escribir *sílabus* y no *syllabus* y menos *syllabi* ni cosas peores que no existen en castellano, ni en inglés, ni en latín, “que no es otra cosa la letra, sino figura por la cual se representa la voz», decía el lebrijano.

ONOMÁSTICA ANDINA

T O C A P U

Rodolfo Cerrón-Palomino

“Tocapu isi: Vestido, o ropa del Ynga hecha a las mil marauillas y assi llaman agora al Terciopelo, Telas, y Brocados & quando quieren alabarlos”.

Bertonio ([1621] 1984: II, 357)

0. La voz *tocapu*, como vocablo de origen nativo registrado por el castellano andino, alude a ciertas figuras o diseños geométricos que engalanaban la vestimenta de la realeza incaica. Son familiares, en tal sentido, los *tocapus* que lucen los vestidos de incas y coyas dibujados por Guaman Poma. El examen de los registros del término parece indicar que dicho significado es producto de una reducción metonímica gradual, pues inicialmente aludía no sólo a un tipo de vestimenta “galana” sino que tenía un valor adjetival genérico equivalente a ‘sublime’ o ‘excelso’. En la presente nota nos ocuparemos de la historia de este nombre, cuya etimología no deja de ser oscura tanto en forma como en significado.

1. REGISTRO INICIAL

La voz <tocapu> aparece consignada en los vocabularios clásicos del quechua y del aimara. En efecto, así la registran

González Holguín ([1608] 1952: I, 344) y Bertonio ([1612] 1984: II, 357), respectivamente. El primero, además, la consigna como equivalente de <acnopu>, voz de etimología igualmente oscura. Ambos lexicógrafos coinciden en la definición, que el primero ofrece como “los vestidos de lauores preciosos, o paños de lauor texidos” (*op. cit.*, *ibidem*). Bertonio, como puede leerse en el epígrafe, nos regala además la extensión semántica del referente, que pasó a designar a toda labor de textura fina, dentro del nuevo contexto cultural y material creado por la colonia. De paso, esta ampliación semántica debió retraerse poco después, ya que el significado básico del vocablo quedó circunscrito a su referente originario andino. La palabra, sin embargo, tuvo una acepción menos concreta y más genérica, como se desprende de los usos que consignan nuestros lexicógrafos.

En efecto, el jesuita cacereño proporciona la siguiente entrada: <acnopoy ttocapuy> “es cosa muy galana, o qualquier gala, o buen vestido, que estos lo eran del Inca” (*cf.* González Holguín, *op. cit.*, I, 16). De manera que, según esto, el significado genérico de <tocapu> debió ser “cosa muy galana” o “qualquier gala”, y no necesariamente un vestido. El jesuita anconense nos lo confirma al registrar las expresiones: <tocapu amaotta>: “hombre de gra[n] entendimiento”, equivalente de <tocapu chuymani>; y <tocapu quellcata>: “cosa bien pintada; y assi de otras cosas” (*cf.* Bertonio, *op. cit.*, *ibidem*). En todas estas expresiones, incluyendo la que figura en el epígrafe (<tocapu isi>), la voz <tocapu> funciona como un adjetivo ponderativo en sumo grado, con el significado de ‘eximio’, ‘excelso’ o ‘primoroso’. Como tal, podían valorarse tanto los atributos del intelecto (<tocapu amaotta> ‘sabio eminente’), del espíritu (<tocapu chuymani> ‘de corazón sublime’), o de las cosas materiales (<tocapu quellcata> ‘pintura primorosa’)¹.

¹ Como lo sugiere Bertonio, los <tocapus> no solamente adornaban los tejidos de la realeza sino también los vasos de cerámica o de madera ceremoniales y los “tablones” pintados de que nos hablan los cronistas.

Hasta aquí, como se vio, hemos podido rescatar el valor adjetival del vocablo. Sin embargo, no es difícil darse cuenta de que incluso dicho significado es también derivado y no originario. La mejor prueba que tenemos de ello es su constitución formal. En efecto, difícilmente una palabra trisilábica quechua (o aimara) puede constituir una forma originaria. No siendo tampoco un lexema compuesto, estamos con seguridad ante un elemento derivado. En la sección siguiente pasaremos a indagar sobre la estructura interna del vocablo.

2. CUESTIONES DE FORMA

Lo primero que se advierte al examinar una palabra trisilábica como <tocapu> es su extraña sílaba final. Son contadísimas las palabras del quechua moderno –cualquiera que sea el dialecto que se consulte– que muestran un parecido formal con el vocablo que examinamos. Algunas de ellas, como por ejemplo *t'ikrapu* ‘efecto reversivo de algún mal sobre una persona’, *wiñapu* ‘germen de maíz fermentado’, o *warapu* ‘jugo de la caña de azúcar’, han logrado incluso incorporarse marginalmente al castellano peruano, si bien sólo en algunas de sus modalidades regionales². Algunas de estas palabras portan radicales fácilmente identificables. Tal es el caso de las dos primeras, que conllevan *t'ikra-* ‘voltear’ y *wiña-* ‘crecer’. No ocurre así en el tercer ejemplo, pues *wara-* ya no es fácil de identificar³. Con todo, resulta claro que en cada uno de ellos está presente el parcial final *-pu*, que no puede ser sino

Así nos lo dice explícitamente el vocabulario quechua anónimo, del que se servirá posteriormente el jesuita para redactar el suyo, al definir <tocapo> como “labor en lo que se brosla o texe, o en vaso, tablas &c.” (cf. Anónimo 1586).

² También es conocida, aunque en el léxico especializado de los rituales religiosos andinos, la palabra *pagapu*, esta vez con radical tomado del castellano, para referir a la ofrenda que se les hace a la tierra o a los dioses tutelares, y que literalmente significaría algo como ‘(su) pago’.

³ En este caso estamos, con seguridad, ante la raíz verbal aimara *wara-* ‘verter, derramar líquidos’ (cf. de Lucca 1987).

un sufijo. Resta por ver qué sufijo sería éste y qué función desempeñaría. Baste decir por ahora que un sufijo terminal semejante está ausente en el quechua moderno. Igual de extraño resulta en el aimara, donde el único vocablo que lo conlleva, es decir <tocapu>, tiene toda la traza de haber sido un préstamo del quechua. En esta lengua, sin embargo, a estar por una veintena de términos registrados por González Holguín, todo indica que dicho sufijo tenía un empleo bastante productivo, de manera que <tocapu> era uno más de tantos otros elementos derivados mediante su concurso.

En efecto, el examen de los lexemas consignados en el *Vocabulario* del jesuita cacereño permite: (a) confirmar la naturaleza sufijal de *-pu*, y (b) determinar la categoría léxica del radical. Para demostrarlo, basta con detenernos en la inspección de los grupos de palabras entresacadas de la fuente respectiva, ofrecidos a continuación en versión ortográfica contemporánea, con la glosa originaria:

- | | |
|--------------|--|
| (a) aklla-pu | “antojadizo, que todo lo escoge o toma para si” (I, 15) |
| usa-pu | “el que alcanza todo lo que procura [,] mañoso, o venturoso grangero que en todo gana y acierta” (I, 58) |
| rura-pu | “el que facilmente haze quanto quiere, o quanto vee lo saca” (I, 322) |
| hamu-ta-pu | “consejero diestro” (I, 148) |
| yacha-pu | “el que lo sabe todo, o de todas las cosas” (I, 361) |
| | |
| (b) apa-pu | “el ladron que se lleva quanto halla” (I, 30) |
| anya-pu | “el que riñe a todos” (I, 29) |
| ami-paya-pu | “mal contadizo de comidas, enfadoso que todo le da enfado, y hastio” (I, 24) |
| mit’a-pu | “mal que acude a tiempos, tercianas” (I, 30) |
| waklli-pu | “el que deshaze todo el bien de otros” (I, 170) |

Ahora bien, gracias a la transparencia del significado de los radicales de (a) y (b), no sólo fácilmente identificables sino también de gran vigencia en la actualidad, es posible determinar la categoría léxica a la que pertenecen, y, de refilón, descubrir el tipo de sufijo que tenemos al frente. En efecto, tales radicales constituyen verbos, primitivos o derivados, nominalizados mediante el sufijo *-pu*. El significado de éste resulta asimismo transparente a través de la glosa proporcionada: estamos ante un nominalizador por excelencia. Ya se adelantó, sin embargo, que no existe en quechua, no por lo menos en sus dialectos modernos, un morfema que tenga tal función. Con todo, los datos ofrecidos a manera de ilustración demuestran, sin lugar a dudas, que en etapas anteriores de la lengua sí existía tal deverbalizador, cuya función era la de formar nombres (o adjetivos) a partir de raíces verbales. El paso siguiente consiste en identificarlo.

3. EL BENEFACTIVO *-PU* COMO NOMINALIZADOR

Quienquiera que consulte una gramática quechua, antigua o moderna, sea cual fuere el dialecto, en vano buscará, en el aparato morfológico de la lengua, un sufijo como el que acabamos de identificar. Lo que sí podrá encontrar es su homófono *-pu*, que tradicionalmente se conoce como 'benefactivo', aunque dependiendo de la semántica del verbo puede tener también un valor 'malefactivo'. Se trata de un sufijo que cambia la valencia del verbo, al que le agrega un argumento, que viene a ser precisamente la entidad que, dependiendo del significado verbal, resulta afectada, en calidad de beneficiada o perjudicada, en razón del proceso expresado por el verbo. Así, por ejemplo, en *awa-pu*- 'tejérselo' o en *p'aki-pu*- 'rompérselo'. Es lo que acabamos de ver, precisamente, en los ejemplos de (a) y (b), ofrecidos en la sección anterior. En efecto, en las instancias de (b), más claramente que en las de (a), la acción traspasa y afecta a otra entidad, perjudicándola; en las de (a), el proceso afecta igualmente a otra entidad, pero como resultado de ello, la persona que ejecuta la acción verbal,

a diferencia de lo que ocurre en el caso anterior, resulta ameritada. Así, en <yacha-pu> estamos ante alguien que sabe mucho de muchas cosas, y, a raíz de ello, deviene en una 'persona de gran entendimiento'; pero en <suwa-pu> estamos ante alguien que toma lo ajeno, y en consecuencia, ante un 'gran ladrón'.

Según puede constatarse, no hay duda de que, semánticamente, estamos ante un mismo sufijo. Sin embargo, en términos funcionales y distribucionales, las cosas son diferentes. En efecto, en un caso, estamos ante un sufijo *-pu*, que goza de plena vigencia en la lengua, y que forma temas verbales no terminales; en el otro, tenemos al frente un antiguo sufijo **-pu*, de naturaleza terminal, que formaba npmbres y adjetivos, y que ha dejado de ser productivo en la lengua. Siendo, pues, formal y semánticamente idénticos, no hay duda de que, históricamente, estamos ante un mismo sufijo, el mismo que podía funcionar como derivador endocéntrico y exocéntrico a la vez: en el primer caso formaba temas verbales, y en el segundo, lexemas nominales. Es esta segunda función la que habría quedado obsoleta, en la medida en que en la actualidad ya no es posible generar derivados como lo ilustran las decenas de ejemplos que hemos encontrado en el registro colonial. Y conste que no estamos hablando aquí de formaciones léxicas como resultado de la gramaticalización esporádica de un sufijo sino de una estrategia derivativa que dejó de ser productiva en algún momento de la historia de la lengua⁴.

⁴ Un argumento que podría invocarse en contra de la tesis formulada sería que, en verdad, tales derivados habrían sufrido la pérdida del sufijo agentivo *-q*, el verdadero responsable de la nominalización de tales formas. Es decir, por ejemplo, <yacha-pu> habría sido originariamente **yacha-pu-q* 'persona que todo lo sabe', donde vemos que *-pu* ocupa ahora una posición interna, es decir aquella en la que aparece *normalmente*. Sin embargo, como dijimos, no estamos aquí ante un caso aislado de lexicalización, y, de otro lado, de manera más interesante, González Holguín recoge, como sinónimas, las expresiones <huacllipu> y <hucha huacllik> (cf. *op. cit.*, I, 170), que muestran los valores similares, en tanto nominalizadores, de los sufijos *-pu* y *<-k>* (es decir *-q*), respectivamente.

Una vez identificado el parcial *-pu*, resultan ahora transparentes casi todos los ejemplos ofrecidos en la sección anterior, pues, como se dijo, al ser fácilmente reconocibles los radicales con los cuales se combina, se restituye literalmente el significado total de los lexemas involucrados, así como el de muchos otros, acertadamente consignados por González Holguín. Quedan, sin embargo, un par de casos enigmáticos que, al no ser identificables las raíces de base que conllevan, constituyen verdaderos acertijos. Uno de ellos es <tocapu>, adjetivo que, según lo adelantamos, expresaba excelencia en sumo grado. Nuestro paso siguiente consistirá en indagar por el significado nuclear de dicho vocablo.

4. SOBRE LA RAÍZ <TOCA>

Una vez aislada la raíz <toca->, quedan por determinar su filiación y su significado. De entrada, debemos señalar que resulta imposible encontrar, fuera de su registro como base del vocablo <tocapu>, alguna otra raíz quechua con la que se la pueda asociar ni menos identificar. La única candidata en este sentido podría ser <ttoca-> “escupir o abominar, o enfadarse” (González Holguín, *op. cit.*, I, 344), verbo que por obvias razones semánticas queda descartado⁵. Aparte de los diccionarios quechuas consultados, en vano trataremos de ubicarla en los diccionarios modernos, dado el carácter obsoleto del vocablo. En otras fuentes antiguas, como las crónicas, a lo

⁵ No ha faltado, sin embargo, alguien que pasara por alto esta condición mínima de plausibilidad semántica. Así, Carmen Arellano, en su estudio sobre los quipus y tocapus, etimologiza esta última palabra descomponiéndola arbitrariamente en <tok> y <apu>, para traducirla como “aquello que destaca al apu, o aquello con que sale el apu” (*cf.* Arellano 1999: 258). La noción de “salir” que ella cree encontrar en la sílaba <tok>, al asociarla gratuitamente con la raíz verbal <toca-> (es decir *thuqa* ‘escupir’), es semánticamente absurda, como lo es dar por sentada la identidad del vocablo *apu* ‘señor’, que según la mencionada historiadora estaría integrando el pretendido vocablo compuesto.

sumo volveremos a toparnos con el mismo derivado. Por ejemplo, en las oraciones quechuas ofrecidas por el cronista Molina ([1753] 1989) encontramos las expresiones <tocapo> y <acnupo> como epítetos aplicados exclusivamente a Viracocha (cf. *op. cit.*, pp. 81-82, 85, 94). Aunque el autor de las fábulas y ritos de los incas no nos hiciera ni siquiera el favor de parafrasearlas, debemos asumir que los significados debieron ser los mismos que los proporcionados por González Holguín y Bertonio⁶.

Descartado, pues, el quechua como posible fuente original del radical, queda el aimara como una alternativa de indagación. La búsqueda en este caso es más promisoría, puesto que Bertonio no solamente recoge el derivado <tocapu>, conforme vimos, sino que registra también un posible candidato para el radical que nos interesa. Nos referimos a la raíz <toca>, cuyo significado aparece glosado como “hoyo, o silo debaxo de tierra” (cf. *op. cit.*, II, 357). A simple vista, sin embargo, el vocablo parece traído de los cabellos. En efecto, por un lado, no es obvia la relación entre su significado, de referente material, y el que subyace a <toca-pu>, de referente abstracto; por el otro, en términos de categoría léxica, <toca> aparece como una raíz nominal y no verbal, por tanto sería incompatible con *-pu*, que es un sufijo nominalizador, conforme se vio. Con

⁶ La traducción “rica y galanamente vestido” de tales expresiones, como se quiere darles en las versiones de las oraciones del quehuista (cf. Molina, *op. cit.*, 82, 83, 95), nos parece cuestionable. De paso, Pierre Duviols, coeditor de Molina, en su estudio sobre los “nombres quechua [sic] de Viracocha” (cf. Duviols 1977), sostiene precisamente que la interpretación semántica de <tocapu> y <acnupo> “no parece ofrecer dificultades”. Y así dice que “el Tocapu Acnupo Viracocha es la divinidad resplandeciente, con su “vestido de luces”, su vistoso traje ceremonial, el que podría usar también el Inca para presenciar los más importantes sacrificios” (cf. *art. cit.*, 62). Sin embargo, como podrá advertirse, la lectura de los términos que hace el autor peca de anacronismo, ya que les confiere un significado metonímico derivado, de alcances más bien materiales antes que puramente sublimes.

todo, en lo que sigue, intentaremos demostrar que en verdad hay un lazo semántico entre la raíz aimara <toca> y el derivado quechua <toca-pu>.

5. EVIDENCIA ONOMÁSTICA

Uno de los mitos de origen de los incas menos difundido es aquel relatado por el Inca Garcilaso, según el cual un ser supremo habría repartido el mundo en Tiahuanaco, tras un gran diluvio, en “cuatro partes”, dándoselas a “cuatro hombres que llamó reyes”: a <Manco Capac> le habría correspondido el norte, a <Colla> el sur, a <Tocay> “la parte del levante”, y a <Pinahua> “la del poniente” (cf. Garcilaso [1609] 1943: I, XVIII, 45-46). Los cronistas indios Santa Cruz Pachacuti ([1613] 1993: fol. 8v) y Guaman Poma ([1615] 1936: 80, 89, 148, 150), si bien no recogen el mito, hacen referencia a las rivalidades y escaramuzas que habrían tenido Manco Capac y sus descendientes con los otros tres “curacas”, a los cuales habrían eliminado. De todos estos personajes nos interesa destacar, en primer lugar, el nombre de <Tocay>, y en segundo término el de <Pinahua>.

Pues bien, de primera intención debemos señalar que <Tocay> es un nombre derivado y no primitivo, cuyos componentes son la raíz <toca-> y el sufijo locativo -y. En trabajos previos demostramos que este sufijo proviene, mediante reglas sistemáticas de quechuzación y aimarización sucesivas, del morfema aimara -wi (cf., por ejemplo, Cerrón-Palomino 2002: § 2), que entonces como hoy significaba ‘(lugar) donde existe o acontece X’. Si, tras su identificación, lo relacionamos con la raíz <toca> ‘troja’, creemos que ya estamos en condiciones de aventurar el significado de <Tocay> como ‘(lugar) donde existen trojas’. Sin embargo, como epíteto de una persona, obviamente, sólo podía tener un valor emblemático en tanto sinónimo de fuente de poder y de riqueza, es decir habría tenido un significado equivalente al de *qhapaq*, voz de etimología igualmente oscura. De hecho, los cronistas

indios mencionados nos hablan de <Tocay Capac> y de <Pinao Capac>, al lado de Manco Capac, como de personajes igualmente poderosos.

Que la etimología de <Tocay> postulada hasta aquí no resulta descabellada nos parece confirmarla justamente <Pinahua>, que analizamos como <pina-wa>. Como podrá observarse, el sufijo, que aparece como <-o> ~ <-u> (es decir -w) en Santa Cruz y Guaman Poma, respectivamente, es una variante del que encontramos en <toca-y>. Queda entonces por identificar la raíz <pina->. Al igual que en el caso anterior, en vano la buscaremos en quechua, pues no la hallaremos, y sí en cambio en aimara. Antes de dar con ella, sin embargo, conviene descartar la voz <pinahua>, que en el quechua central se da como *pinaw*, y que alude a una planta de flores amarillas (cf. Bertonio, *op. cit.*, II, 265). En este caso también, por razones de plausibilidad semántica, descartamos que esta voz sea la fuente de <pina-hua>. Y así encontramos un mejor candidato: nos referimos a la voz <phina>, recogida por Bertonio, con el significado de “la trox do[n]de las guardan [las papas] en sus casas” (cf. *op. cit.*, II, 269). Resulta ahora que <toca> y <phina> comparten un mismo significado: el de ‘troja’, con la diferencia de que la primera refiere a un almacén bajo tierra (es decir ‘silo’) y la segunda a un depósito en superficie. Y a semejanza del significado de <Tocay>, en el caso de <Pinahua> ~ <Pinao>, gracias al sufijo -w, variante de -y (cf., por ejemplo, el topónimo <Marcao> ~ <Marcay>), de significado ubicativo, podemos sostener que el vocablo equivalía a ‘(lugar) donde hay trojas’. Nuevamente, el significado, aplicado al personaje mítico, es a todas luces emblemático⁷.

⁷ Debemos señalar esta vez nuestra complacencia al constatar que, de manera coincidente, Szeminski llega a postular prácticamente la misma etimología para los nombres míticos mencionados. Lo que el historiador polaco no advierte en sus pesquisas etimológicas es, sin embargo, que los sufijos -y y -w no son sino variantes de un mismo morfema (cf. Szeminski 1997: 114-116).

Ahora bien, una vez identificadas <toca> y <phina> como voces de origen aimara, ya no sorprende que las volvamos a encontrar en la toponimia. En efecto, topónimos portadores de estas raíces se encuentran en el centro-sur andino, comenzando en Ancash, con una mayor incidencia en el sur peruano (cf. Paz Soldán 1877, Stiglich 1922), y terminando en el altiplano boliviano (cf. Ballivián 1890, Mallo 1903, Blanco 1904), es decir todo el territorio cubierto antiguamente por dialectos aimaraicos. Tales nombres se dan, unas veces en su forma puramente radical, otras portando sufijos nominalizadores, pero también los hay integrando compuestos. De manera más interesante, encontramos justamente formas derivadas que resultan similares o parcialmente semejantes a las de los antropónimos que venimos estudiando, es decir <Tocavi> (un caserío en Zepita, Puno), <Tocaya> (una antigua hacienda en Juliaca, Puno), por un lado; y <Pinaya> (una hacienda en Lampa, Puno; y un lugar en el cercado de La Paz), <Pinavi> (en Quillacas, provincia de Paria, Oruro). En estos casos, obviamente, el significado debe tomarse literalmente: '(lugar) donde existen trojas'. A partir de este significado de base se deriva seguramente, como lo hemos venido sugiriendo, el valor emblemático que caracteriza al de los antropónimos, pasando a significar 'poderoso', 'magnánimo', 'benefactor', etc.

Para terminar con este punto, resta pronunciarnos sobre la categoría léxica del vocablo <toca> y de su compatibilidad con el sufijo *-pu*. En efecto, ¿<toca> es raíz nominal o verbal? Si la categoría a la que pertenece hubiera sido nominal, entonces debería haber sido incompatible con el sufijo benefactivo, de función deverbativa. Ocurre, sin embargo, que <toca>, al igual que <phina>, constituyen raíces ambivalentes, es decir son nombres y verbos a la vez; ambos podían glosarse como 'troja' o 'hacer trojas' (o, mejor, como 'almacén' y 'almacenar'). De manera que, en este sentido, <toca>, en tanto verbo, podía nominalizarse gracias a *-pu*, dando <toca-pu>. De hecho, en los antropónimos y topónimos mencionados estamos igualmente ante formas nominalizadas, ya que el sufijo *-wi* constituye justamente un nominalizador.

Hasta aquí, como se vio, no hemos dicho nada respecto de la forma de la raíz <toqa>. Interesa, pues, averiguar sobre la constitución fónica del vocablo. Siendo una voz arcaica, imposible de escucharla en boca de algún hablante de quechua o de aimara, no queda sino el examen filológico de la misma a través de la notación con la que fue registrada. En relación con su registro escrito, debemos destacar dos cosas: (a) que por lo general aparece con vocal <o> y no <u>, y (b) que mayormente se la escribe con una <t> inicial. Estos detalles son de suma importancia para la “restitución” de la textura fónica del vocablo, como veremos.

En efecto, en cuanto al primer punto, el que la voz haya sido registrada con <o>, en ambas lenguas, nos está indicando que la consonante <c> debió haber sido la postvelar /q/ y no la velar /k/, pues sólo la primera tiene la virtud de abrir la /u/ en [o], tanto en quechua como en aimara. Se trata de los efectos de la consabida regla de la “prueba vocálica”: [e, o] aparecen en ambas lenguas sólo en virtud de la copresencia de una postvelar. Sin embargo, González Holguín escribe <tucapu>, contradiciendo la regla mencionada, pero lo hace sólo en una ocasión (*cf. op. cit.*, I, 344), frente a las varias veces en que escribe <ttocapu> (*op. cit.*, I, 16), por lo que debemos concluir que la primera no pasa de ser una incongruencia ortográfica. En cuanto a la segunda observación, que tiene que ver con la naturaleza de la consonante inicial, notamos que si bien, por lo general, el jesuita cacereño prefiere la notación <ttocapu>, es decir con doble <tt>, ya vimos también que escribe <tucapu>, con una sola <t>. ¿Cómo interpretar dicha inconsistencia? ¿Será que con la consonante duplicada nos quiere indicar que no se trataba de una /t/ simple sino de una laringalizada? En todo caso, en la notación del cacereño, la <tt> es ambigua, pues con ella representa tanto la /t^h/ aspirada como la /t'/ glotalizada. Así, por ejemplo, <ttanta> (es decir /t^hanta/) ‘andrajo’ y <ttanta> (o sea /t'anta) ‘pan’ (*cf. González Holguín, op. cit.*, I, 337). Como quiera que

la voz para ‘saliva’ es <ttoca>, y sabemos que ella porta una /t^h/ aspirada, ¿debemos concluir que <ttoca> llevaba una /t/ glotalizada? Esto ocurre a no dudarlo en <ttokya> ‘reventar’, que modernamente se pronuncia [t^ho÷ya-]. Seguramente guiado por estas observaciones, en su estudio sobre las oraciones recogidas por Molina, Rowe “reconstruye” como <t’oqapu> aquello que en el cronista se registra como <tocapu> (cf. Rowe [1953] 2003: 170). ¿Hasta qué punto es acertada la restitución hecha por el arqueólogo norteamericano?

Al respecto, creemos que hay razones de peso para descartar dicha interpretación. En primer lugar, todo indica que el radical del vocablo parece ser de origen aimara y no quechua; en segundo término, dada la condición de voz prestada del aimara, hay la legítima sospecha de que su pronunciación no fuera tan segura en el quechua; en tercer lugar, Bertonio, más cuidadoso que su compañero de orden, registra la palabra sistemáticamente con una sola <t>, al igual que en el caso de <toca> ‘silo’, dándonos a entender que en ambos casos estamos ante una /t/ simple; en cuarto y último término, dada la conocida vacilación ortográfica de González Holguín (así, por ejemplo, la voz para ‘hervir’ aparece en la misma página como <ttimpu> y <timpu>: I, 342), no debe extrañarnos la inseguridad con que registra <tucapu>, prefiriendo la forma ultracorrecta <ttocapu>. Teniendo en cuenta todas estas observaciones, creemos estar en condiciones de postular **tuqa-pu* como la forma originaria del vocablo, que se habría pronunciado como [toqapu], según nos lo sugieren las fuentes coloniales.

7. A MANERA DE RESUMEN

En las secciones precedentes hemos intentado desen- trañar los orígenes, en forma y significado, de la voz <tocapu>. De procedencia aimara, el radical ambivalente **tuqa* ‘silo’/ ‘hacer silos’, nominalizado como **tuqa-wi* ‘(lugar) donde hay silos’, quechuizado en la forma de *tuqa-y* luego de su

incorporación en la lengua, se empleó como atributo de riqueza y poderío de “reyes”, concretamente del legendario <Tocay Capac>. El mismo radical **tuqa*, ya con el reajuste semántico, podía nominalizarse mediante el sufijo *-pu*, para significar algo como ‘magnánimo’, ‘generoso’. De aquí, en virtud de una segunda vuelta de tuerca metonímica, habría adquirido el valor de ‘galano’ o ‘eximio’, atribuido primeramente a los dioses por excelencia (*v.gr.* <tocapu uiracochan>), luego a toda entidad espiritual o material tenida como ‘eximia’ o ‘sublime’. Los documentos coloniales más tempranos dan cuenta precisamente del resultado de tales procesos metonímicos, que ya se manifestaban en expresiones relexificadas, con la consiguiente oscuridad de la forma y el significado originales del lexema de base respectivo. Lo propio ocurriría con el epíteto homónimo <acnupu> ~ <acnupu>, para el cual sin embargo no es difícil postular la raíz **aqnu-*, que seguramente era una variante de <acna->, registrada por González Holguín con el significado de “hazer todo genero de ceremonias” (*cf. op. cit.*, I, 16). El registro moderno del vocablo ayacuchano <aqnu> como “cosa preciosa, chicha escogida”, de ser natural y no simplemente rebuscado, nos permite interpretar la <c> de <acno-> como una postvelar, que a su turno explicaría la apertura vocálica de la /u/ (*cf. Yaranga 2003*).

En suma, como habrá podido apreciarse, la historia del vocablo <tocapu>, desde sus orígenes como vocablo aimara, pasando por su quechuización, para luego castellanizarse como un tecnicismo de origen quechumara, ha seguido un curso de doble vía, como trazando un gran círculo, yendo primeramente de lo concreto a lo abstracto (‘almacenar’ > ‘eximio almacenador’ > ‘magnánimo’), y viceversa, constriñendo su significación de lo abstracto a lo concreto (‘magnánimo’ > ‘vestido galano’ > ‘decoración del tejido’).

REFERENCIAS

- ANÓNIMO (¿Alonso de Barzana?)
1586 *Arte, y vocabulario en la lengua general del Perú*. Lima: Antonio Ricardo, Editor.
- ARELLANO, Carmen
1999 "Quipu y tocapu: sistemas de comunicación inca". En PEASE, Franklin *et al.*: *Los incas. Arte y símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 219-267.
- BALLIVIÁN, Manuel V.
1890 *Diccionario geográfico del departamento de La Paz*. Imprenta y Litografía de "El Nacional".
- BERTONIO, Ludovico
[1612] 1984 *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Ediciones CERES-IFEA.
- BLANCO, Aniceto
1904 *Diccionario geográfico del departamento de Oruro*. La Paz: Oficina Nacional de Inmigración, Estadística y Propaganda Geográfica.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo
2002 "Morfemas arcaicos en la toponimia centroandina: los sufijos -y, -n. y-ra". *Lexis*, XXVI: 1, pp. 207-226.
- DE LUCCA, Manuel
1987 *Diccionario práctico aymara-castellano / castellano-aymara*. La Paz: "Los Amigos del Libro".
- DUVIOLS, Pierre
1977 "Los nombres quechua de Viracocha, supuesto 'Dios Creador' de los evangelizadores". *Allpanchik*, 10, pp. 53-63.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
[1609] 1943 *Comentarios reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.

GONÇÁLEZ HOLGUIN, Diego
[1608] 1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el
Peru llamada lengua qquichua o del Inca.*
Lima: U.N.M.S.M.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
[1615] 1936 *Nueva corónica y buen gobierno.* París: Institut
d'Ethnologie.

MALLO, Nicanor
1903 *Diccionario geográfico del departamento de
Chuquisaca.* Sucre: Imprenta "Bolívar".

MOLINA, Cristóbal de
[1573] 1989 *Relación de las fábulas i ritos de los ingas.* En
Fábulas y mitos de los incas. Madrid: Historia
16, pp. 49-134.

PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe
1877 *Diccionario geográfico-estadístico del Perú.*
Lima: Imprenta del Estado.

ROWE, John H.
[1953] 2003 "Once oraciones inca del ritual del zithuwa".
En *Los incas del Cuzco.* Cuzco: Instituto
Nacional de Cultura, pp. 165-179.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Joan de
[1613] 1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú.*
Cuzco: C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas".

STIGLICH, Rodolfo
1922 *Diccionario geográfico del Perú.* Lima:
Imprenta Torres Aguirre.

SZEMIŃSKI, Jan
1997 *De las vidas del inka Manqu Qhapaq.* Cáceres:
Convento de la Coria.

RESEÑAS

GUIBOVICH PEREZ, Pedro: *Censuras, libros e inquisición en el Perú colonial 1570-1754* (Sevilla, CSIC. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2003, 423 pp.)

Cuando yo era muchacho, oía en boca de los mayores uno que otro comentario acerca de la necesidad (o la conveniencia) de que un determinado libro fuese quemado. “A la hoguera”, decía enfáticamente alguna tía, sin haber leído el *Quijote*. Otro día, con afanes eruditos, corroboraba: “*Deberían quemarlo en la Inquisición*” La Inquisición fue, así, una palabra que ingresó en mi caja de sorpresas léxicas. Años después, ya en la Secundaria y leyendo el *Quijote*, el diálogo entre cura y barbero me instruyó respecto de libros merecedores de la hoguera, y mucho me entusiasmaron alguna de las razones esgrimidas para decretar la condena. Cultivé por algún tiempo la sospecha de que esto solamente ocurría en los cuentos de hadas. Que eso dejaba de pertenecer al mundo de la fantasía lo comprobé, en pleno siglo XX, cuando algunos ejemplares de *La ciudad y los perros* fueron realmente incinerados en Lima. Pero, entonces, ya teníamos cabeza alertada para comprender que los inquisidores del siglo XX quemaban sólo el papel, porque no podían liquidar las ideas. Dice Pedro Guibovich que la Inquisición desapareció legalmente en 1820 de nuestro territorio. Y aclara que no desapareció la censura: “todo lo contrario, sobrevivió bajo nuevos ropajes en la república liberal”. A medida que crecía la expansión de la imprenta, las estrategias para censurar hallaban nuevos modos de ejercerla

arteramente. No pudieron sospechar los inquisidores el trajín a que se verían convocados en estos tiempos en que, amén de las ediciones legítimas, tendrían que estar haciendo frente a la subversión de la piratería editorial.

Comencemos por reconocer que *inquirir* no es una palabra obscena. Desde nuestros léxicos primeros significa “buscar, pesquisar, preguntar, hazer diligencia para saber la verdad de algo”. *La verdad*, se enfatizaba. Y en el viejo *Tesoro* de Covarrubias (1611) podemos leer; “*Inquisidor*, el diligente y curioso en averiguar alguna cosa”. Primero, recordemos, era la verdad. Y ahora parecería tratarse de *la verdad de la fe*. Como leemos: diligencia y curiosidad atribuye Covarrubias al inquiridor. Diligencia y curiosidad para averiguar cómo se aprecian, se viven y comentan asuntos relacionados con la fe. Oficio no vulgar sino ‘santo’, el de los inquisidores. *Inquirere in se* (observarse a sí) ya está en Cicerón, y en el historiador Curtius el verbo es usado con el valor de “instruir un proceso criminal”. La Inquisición, por lo tanto, está vinculada desde antiguo con la justicia.

El insistente asedio a que viene sometiendo Pedro Guibovich, desde 1983, a las bibliotecas coloniales lo ha llevado a seguir los pasos del proceso inquisitorial y le ha brindado, así, variados e interesantes encuentros con iluminados, conversos e inquisidores. De ese largo peregrinar es fruto esta importante investigación. Guibovich no ha descuidado dato que pudiera servir para aclarar lo verdadero y lo censurable, y ha sabido mantener intacta la probidad del investigador. Su buen conocimiento de los siglos concernidos en la investigación la revisten de innegable solvencia.

Interesado en asuntos renacentistas y barrocos, este libro de Guibovich me interesa y me atrae sobremanera. Respecto de la Inquisición se ha escrito mucho, y la ideología se ha encargado de ir sobrecargando las tintas. Lo tenebroso fue siempre la divisa. Guibovich no se ha creído obligado a repetir los resultados de la labor inquisidora, que tanto

apasionó a adeptos y a censores del trabajo inquisitorial. Se ha interesado por averiguar cómo se organizaban las distintas estrategias que conducían a la condena de los libros; ha escrutado cuáles eran los temas, cuáles las disciplinas sometidas a escalpelo. Y eso requiere ciertamente situarse en el contexto histórico europeo. Mientras leo a Guibovich, tengo presente que la Reforma se cierra en 1546 con la muerte de Lutero y se ratifica, con la de Calvino, cinco años después, en 1564. Todo el XVI y el XVII son escenarios de frecuentes y tenaces malentendidos. Cerca de 1570, Europa está en un tris de volverse protestante. Trento constituye una barrera, el golpe de gracia. Y a España le corresponde encabezar la repulsa. De “cruzada antes de que de misión” califica esta responsabilidad Pierre Chaunu. El hervor religioso del XVII persistirá hasta 1680 (el XVII es un siglo esencialmente teológico) y verá incorporada en su trayectoria a la reforma científica.

Ahora estamos realmente enterados de la dinámica inquisidora. Guibovich advierte (y sus razones tiene) la necesidad de estudiar “quiénes eran los responsables de la censura”, y no descuida “las circunstancias en que actuaban los censores”. Seguidamente pone esmero en averiguar “las herramientas bibliográficas con que los inquisidores contaban para lograr éxito en su tarea”. El objetivo de Guibovich es muy claro: quiere ver cómo influyó la Inquisición en la circulación de los libros, en la lectura de los mismos y en la producción”. Y es así como logra que su investigación nos ayude –como se lo propuso– “a un mejor conocimiento de la labor de vigilancia del Tribunal en el contexto colonial, en particular en el siglo XVII y de la cultura libresca en el Perú colonial”. Ahora sabemos que no siempre fue posible a los inquisidores cumplir con lo ordenado “debido a las limitaciones que impone la geografía, (...) a la escasez de recursos económicos o a la interrupción de las comunicaciones atlánticas” (21). Y debemos felicitarnos de que así haya sido, porque –Guibovich lo recuerda– “a veces no era posible dar cumplimiento” a los deseos de la Inquisición.

Gracias a esta investigación, tenemos iluminado el horizonte y se nos hace más nítida la historia del libro y de la lectura. Los inventarios de bibliotecas coloniales nos ilustraban al respecto, ciertamente. Pero ahora aprendemos a valorar la presencia en esas bibliotecas de muchos libros. Para dar un único ejemplo (de los muchos a que podríamos ocurrir), me sonrió pensando en la presencia en la biblioteca de Juan de Espinosa Medrano de la edición gongorina de López de Vicuña, por la que cita el Lunarejo los versos de Góngora. Editada en 1627, prohibida en 1629, aparece citada en la edición de 1662.

Ahora bien: ¿qué era la censura, en fin de cuentas? Era una insólita intromisión en la vida privada, toda vez que los agentes de la Inquisición actuaban en las bibliotecas institucionales y en las privadas, y no solamente en las imprentas y librerías. Y ciertamente, calificar a un libro de peligroso es una manera que el Estado tiene de explicarnos “qué sociedad aspira a gobernar, qué lectores es capaz de admitir, qué libros adecuados a sus propósitos de gobierno admite y cuáles eran contrarios e intolerables”. Cualquiera de estas calificaciones no solamente habla de la clase de gobernante que disponía estas medidas, sino del evidente poder que se reconoce a la lectura. Porque lo que, en el fondo, resultaba prohibido era el contenido de los textos.

Atención esmerada otorga Guibovich a los grandes temas en que incide la censura. El campo jurídico acoge muchos textos. Glosas y comentarios aparecen censurados porque, al abrirle paso al derecho romano, van estableciendo su paridad con el canónico. No interesa, por entonces, el asedio filológico, que será preferido por los franceses: Alciato, Lorenzo Valla, Guillaume Budé; Charles du Moulin representó el *mor gallicus*. En este campo, no se salvaron, por políticos, muchos libros de historia.

Hoy resulta curioso para nosotros que la censura alcanzara a los textos de astrología. Se ha calificado de teológica a la astronomía en la época clásica europea. Se

condena toda clase de escritos que ofrezcan o consideren cualquier "arte o ciencia para conocer las estrellas y sus aspectos o por los rayos de las manos lo porvenir que está en la libertad del hombre y los casos fortuitos que han de acontecer" (219). Y esto, por qué? Guibovich arriesga la explicación: "Las prácticas mágicas tienen por propósito conceder al hombre el poder sobre los elementos que el pecado original hizo perder" (220).

Claro es que a un filólogo tienen que llamarle la atención las ocultas razones profesionales que pudieron llevar a censurar el *Lexicon pentagloton* de Valentin Schlinder. Y algo ciertamente interesante y conmovedor: Petrarca aparece censurado por la misma época en que Enrique Garcés traduce acá, en tierra peruana, las rimas del *Cancionero*, y en horas en que esos mismos textos se ven acogidos con entusiasmo en las páginas de la *Miscelánea austral*, inaugurando nuestro siglo XIII. Las censuras literarias en el Perú se inauguran con *El cortesano*, obra que sirve de inspiración a Dávalos y Figueroa para la citada *Miscelánea* y que resulta modelo atractivo para que Espinosa Medrano escriba su *Panegyrico de las Letras y las Artes*, en época cercana al *Apologético*. ¿Por qué censuran el libro de Castiglione? Sencillamente porque formula comentarios contrarios a los ritos eclesiásticos.

Si nos hacemos cargo de los temas que agobiaron a la Inquisición, tendremos una viva imagen de cómo pensaban nuestros antepasados; sabremos qué reclamaban y cuánto se hallaban voluntariamente sometidos a una lectura patrocinada por el poder. Y podremos descubrir cómo se las arreglaba el inquisidor para quedar bien con la corona: Guibovich recoge esa valiosa información revisando el epistolario de los inquisidores. Las cartas siempre han resultado orientadoras, porque suelen servir muchas veces como retrato de las intenciones y actúan como un claro espejo de la conciencia.

En verdad, buena suerte tuvimos los peruanos en la hora inicial, porque la Inquisición requirió de tiempo para

que fueran instalándose los inquisidores. Y las cosas se le fueron complicando por causa de los movimientos que toda burocracia supone. Así se explica para Guibovich que el número de obras prohibidas en el primer período inquisitorial (1570-1600) fuera reducido, frente al número de libros condenados en España por la misma época. Buen trabajo, buena investigación ésta de Guibovich.

Y antes de terminar, una inquietud. Cuando leo sobre la soplonería de que fue víctima el portugués Alvaro Rodríguez, gozoso por haber ocultado su Kempis, libro que descubrí y leí con entusiasmo en mi curso universitario de Edad de Oro, pienso en la función responsable que pudieron desempeñar por entonces los delatores. La delación (que ahora se reviste entre nosotros del eufemismo de la colaboración eficaz) debió ofrecer modelos especiales. ¿Cómo los premiaban? Se delataba por convicción y por venganza. ¿Era un arma del poder? Tal vez ese portugués era, como Guibovich lo califica, pobre y necesitado. Pobre de espíritu y necesitado de compasión. Esa pregunta me queda en los labios. Quizá nos anime a iniciar otra investigación. Pero no olvidaremos que a Pedro Guibovich pertenece el impulso creador.

Luis Jaime Cisneros V.



ÍNDICE DEL TOMO 40

ARTÍCULOS

- Eduardo Hopkins Rodríguez. *El Quijote, elogio de la lectura* 9-37
- Marco Martos. *Reflexiones sobre Cervantes, Quijote y Sancho* 39-71
- Carlos Eduardo Zavaleta. *El Quijote, novela experimental y afortunada* 73-85
- Xavier Abril. *Carlos Oquendo de Amat (1903-1936)* 87-91
- Luis Jaime Cisneros. *Reflexiones sobre lengua y estilo* 93-113

NOTAS

- Jorge Cornejo Polar. *Belli Prosista* 117-124
- Andrés Unger. *Lo sensato y lo insensato: el caso de don Quijote y Dulcinea* 125-130
- Carlos Arrizabalaga Lizarraga. *¿Ortografía natural o etimológica? El caso de Syllabus, Sílabus o sílabo* 131-133

ONOMÁSTICA ANDINA

- Rodolfo Cerrón-Palomino. *Tocapu* 137-152

RESEÑAS

Pedro Guibovich Pérez. *Censuras, libros e Inquisición
en el Perú colonial* (Luis Jaime Cisneros)

155-160