LAS DUDOSAS PALABRAS COMO PROTAGONISTAS[1]

A Pablo Martín y a Rosa Navarro Durán,
tan generosos en sus saberes

1. INTRODUCCIÓN

No hace falta insistir en que el *Quijote* es un eslabón importante, dentro de esa larga cadena de obras de las que surge la novela moderna, de cuyo carácter novedoso fue muy consciente Thomas Mann (2005: 42, 43):

Esto es totalmente nuevo y único; no conozco otro caso en la literatura universal en que un héroe de una novela viviera de la fama de su fama, de su ensalzamiento [...]. Su realidad se legitima, potencia y profundiza, por así decir, gracias a nuestra vieja amistad con [sus protagonistas], gracias a que ya estuvieron una vez y están de nuevo aquí; pero no cambian de nivel, el orden de ilusión a que pertenecen sigue siendo el mismo [...]. Don Quijote y su escudero salen en esta segunda parte de la esfera de la realidad a que pertenecen, es decir, el libro de la novela en el que vivían, y se mueven, saludados ruidosamente por los lectores de su historia, en carne y hueso como realidades potenciales en un mundo que, al igual que ellos, con relación al anterior, el mundo impreso, representan un nivel superior de la realidad, aunque también ella es mundo narrado, la invocación ilusoria de un pasado ficticio, como cuando Sancho se permite la broma de decir a la duquesa: "...y aquel escudero suyo que anda, o debe andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa".

Tal valoración de la obra cervantina, conocedora de la que surge en el Romanticismo alemán, no ha sufrido merma en la actualidad, pues el prodigioso desarrollo experimentado por el género novelístico a lo largo del siglo XX ha permitido que se comprendan mejor aún los aspectos más vanguardistas de la novela. De entre todos ellos vamos a fijarnos sólo en uno, referente al ámbito de lo lingüístico. En este plano adopta la novela la manera de hablar de los personajes de la *Celestina* o de los de Torres Naharro, capaces de acomodar sus usos lingüísticos a la realidad coloquial; pero se suaviza esa buscada *negligentia diligens,* con los medios expresivos de la refinada lengua renacentista, hasta dar con la aparente llaneza de expresión con que se ha caracterizado su escritura:

[1] Una primera versión de este trabajo fue leída en *A las orillas del Pisuerga bellas,* Congreso Internacional sobre Miguel de Cervantes, dirigido por G. Vega, L. Ribot y J. Blasco Pascual, Valladolid, 21-23 de enero de 2005.

El realismo del *Quijote* no estriba en la precaria verosimilitud en el desarrollo de la trama o el retrato de los personajes, sino en el continuado recurso a un lenguaje extraño al convencional de la literatura, el lenguaje de la charla entre amigos alegres y bien educados, y en el modo de contar desde una perspectiva de la experiencia en común de la mirada doméstica (F. Rico 2004: 544).

A la lengua de Cervantes se le podría aplicar lo que decía de Santa Teresa don Pedro de Castro, obispo de Segovia (M.ª J. Mancho *et al.*, eds., 1993: 320): que quienes leían a la Santa Madre hacían cuenta de que la oían hablar. Y no porque escribiera como se hablaba, sino porque adaptaba su expresión a ese *uso liviano* de la palabra a que se refería Borges, que se acerca, en lo natural, al lenguaje del trato ordinario, tanto como se aleja del convencional de la literatura; algo parecido a lo que ocurre con la escritura de Montaigne. De ahí que, sin dotar al diálogo de la veracidad realista propia del teatro, se llegue a tener la sensación al leer las obras de Santa Teresa o el *Quijote,* de estar oyendo hablar al narrador o a los personajes en una lengua que es, como decíamos, la propia de la conversación entre amigos, en una tertulia en que se encadenan:

las ideas y los temas sin demasiado orden, que cambia fácilmente de registro, que se permite digresiones e incoherencias (R. Chartier 2000: 33).

Esta particular forma de trasvase de la lengua del teatro a la novela se hace sin perder un recurso novelístico fundamental, bien probado en la tradición medieval y en la renacentista: se trata del narrador, tal y como aparecía en los libros de caballerías o de pastores. Ese narrador, que empieza sirviéndose de don Quijote como hilo conductor de otras historias y termina en la segunda parte de la novela por reducir su atención a las aventuras del ingenioso hidalgo y, sobre todo, de su admirable escudero:

... y decía [Cide Hamete] que el 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 incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas [...] que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. 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 ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos 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 estre-

chos 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 (979-980).

Pero, aun así, para hacer creíbles estas aventuras, quien las va relatando levanta con todo cuidado los puentes que acerquen al lector a esa sorprendente realidad fictiva en que consiste la literatura. Su función no se reduce a enlazar historias, acciones, vivencias, dentro de un marco geográfico e histórico concreto, pues ha de saber romper esa sutil distancia que supone dotar o no de vida y de emoción, a una escena. Lo que un escritor moderno explica mediante el siguiente ejemplo:

Una paloma que no mira no me inspira tristeza, ni alegría, ni miedo, ni esperanza. Con un caballo, una vaca o un perro, la cosa sería distinta. La cosa sería distinta con un perro. Algunos perros me miran con fijeza, como si yo acabara de perder el juicio por completo o como si ellos acabaran de perder el juicio por completo. Y hasta puedo decir, sin temor a exagerar, que la mayoría de los perros me mira de esa manera. Esto crea en la conciencia, tanto en la del perro como en la mía, una sensación de alarma o de terror total y absoluto que, con razón, me permite elaborar una descripción del paisaje en la que el perro y yo somos personajes, una nota de emoción. (J. Thurber 2004: 50, 51).

Del cruce de la mirada triste, altiva o inteligente de los personajes surge en el *Quijote* la sensación de vida, como si por un momento quienes aparecen en la obra hubieran sido capaces de sustraer a la tiranía del autor. El protagonista no cruza con nosotros la mirada inerte de las palomas, sino la de un perro apaleado a las veces, y a las veces contento de sí mismo, que logra hacernos compartir con él estas distintas sensaciones de placer o de tristeza. Si los personajes parecen compartir su vida con los lectores es porque el autor se distancia de la realidad creada por él mismo, dentro de esa tradición que parte de la *Vida de Lazarillo de Tormes,* cuyo protagonista escribía —o mejor, dictaba, pues era analfabeto— la relación de su propia vida, para ir dando cuenta en ella del contraste entre los valores oficiales —aparentes— de las cosas y de la resignada distancia que se puede tomar con ellas.

La permanente tensión entre lo dicho y lo que se quiere decir en el *Lazarillo* se complica en el *Guzmán* en la combinación de estilos a que acude su autor para presentar la realidad. Así, el protagonista-narrador explica lo que pensaba la madre de Guzmán, transcribiendo las frases pronunciadas por ella misma: cortas, apodícticas, pero llenas de dobles sentidos, tan convenientes a la ocasión como aptas para determinadas formas de coloquio:

En esto no pierde mi persona ni vendo alhaja de mi casa, por mucho que a otros dé. Soy como la luz: entera me quedo y nada se me gasta. De quien tanto he recebido, es bien

mostrarme agradecida: no le he de ser avarienta. Con esto coseré a dos cabos, comeré con dos carrillos. Mejor se asegura la nave sobre dos ferros, que con uno: cuando el uno suelte, queda el otro asido. Y si la casa se cayere, quedando el palomar en pie, no le han de faltar palomas. (Mateo Alemán: *Guzmán*: 89).

Es una manera de escribir que contrasta con lo que viene después, al insertarse el propio narrador en la historia, para explicarla al modo como Jorge de Montemayor hubiera dado cuenta de ella:

En esta consideración, trató con su dueña el cómo y cuándo sería. Viendo, pues, que en su casa era imposible tener sus gustos efecto, entre otras muchas y muy buenas trazas que se dieron, se hizo, por mejor, elección de la siguiente.

Era entrado el verano, fin de mayo, y el pago de Gelves y San Juan de Alfarache era el más deleitoso de aquella comarca, por la fertilidad y disposición de la tierra, que es toda una, y vecindad cercana que le hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todas aquellas huertas y florestas. Que con razón, si en la tierra se puede dar conocido paraíso, se debe a este sitio el nombre de él... (Mateo Alemán: *Guzmán*: 89, 90).

A la ruptura de la uniformidad contribuyen no sólo este tipo de contrastes, con los que se ponen de relieve las diferencias entre lo narrado y lo descrito, sino otras muchas formas con que se hace chirriar el texto, insertando, por ejemplo, directamente en él las propias ideas del autor sobre la buena voluntad, la amistad y amor, una vez que ha explicado que el segundo padre de Guzmán ha salido de la estancia de Gelves para ir a Sevilla y regresar después (93, 94). Para mostrar la entera libertad con que actúa el narrador del *Guzmán,* basta con leer despacio el siguiente pasaje y ver cómo la sintaxis cambia el paso, hacia la mitad:

Mi madre era guardosa, nada desperdiciada. Con lo que en sus mocedades ganó y en vida del caballero y con su muerte recogió, vino a llegar casi diez mil ducados, con que se dotó. Con este dinero, hallado de refresco, volvió un poco mi padre sobre sí; como torcida que atizan en candil con poco aceite, comenzó a dar luz; gastó, hizo carroza y silla de manos, no tanto por la gana que de ello tenía mi madre, como por la ostentación que no le reconocieran su flaqueza. Conservose lo menos mal que pudo. Las ganancias no igualaban a las expensas. Uno a ganar y muchos a gastar, el tiempo por su parte a apretar, los años caros, las correspondencias pocas y malas. Lo bien ganado se pierde, y lo malo, ello y su dueño. El pecado lo dio, y él —creo— lo consumió, pues nada lució; y mi padre de una enfermedad aguda en cinco días falleció (Mateo Alemán: *Guzmán*: 98).

Tras la pausada descripción de los hechos en la primera parte del ejemplo anterior, éstos, en la segunda, se le escapan al autor de las manos y se les vienen encima, en frases cortísimas, superponiéndose las unas a las otras, a la manera de lo

que Leo Spitzer (1945: 49, 50, 56) designó como "enumeración caótica", propia del Barroco.

Cervantes toma las riendas de la narración, siguiendo los modos usados por los autores del *Lazarillo* o del *Guzmán*; obras en las que, a diferencia de lo que ocurre en la novela de caballerías o de la pastoril, el narrador se distancia de lo contado, a la vez que se atreve a mezclar distintos estilos, registros y niveles lingüísticos, sabiendo hacerlos compatibles entre sí, sin faltar al decoro, a la vez que los adapta a los diferentes derroteros por los que se va encaminando la novela. Si bien el autor del *Quijote* aumenta aún más su distancia con respecto a lo que escribe, dando por sentado que la historia no se sale un punto de la verdad (37), cuando por el contrario se trata de un mundo vuelto del revés, inventado por el propio escritor.

Esta distancia consigue convertirnos a quienes nos acercamos a la novela en cómplices críticos de su invención, más que en lectores devotos suyos, gracias a que el escritor se acerca a nosotros olvidándose de sí mismo, de una manera que explica así don José Ortega y Gasset:

> ... sólo negándonos parcialmente llegamos a confundirnos con el prójimo y a comprenderle; sólo una disimulación de lo que espontáneamente somos y una simulación de lo que es nuestro hermano nos reunirá y nos hará confluir como las aguas de dos manantiales. Ahora bien, disimulo y simulación se dicen en griego: ironía (J. Ortega y Gasset 2004: 43).

La distancia irónica en que se sitúa el novelista frente a sí mismo y frente a la realidad, que fue uno de los elementos interpretativos fundamentales del Romanticismo alemán (A. Close 2005: 58-69), lo tomaremos nosotros sólo como un recurso de su escritura, adecuado para que un escritor decidido a mover los hilos de los personajes como un dios absoluto, consiga además desposeernos de cualquier seguridad interpretativa. El permanente alejamiento en que se sitúa Cervantes con respecto a su propio texto se logra por una serie de rupturas que, encadenadas, hacen que sus lectores estemos permanentemente inseguros ante las progresivas dificultades que se nos presentan para encontrar un sentido a la obra.

2. EL ABANDONO DE LA LLANEZA

Empezaremos por referirnos a la ruptura con la llaneza (R. Lapesa 1980: 332). Lucas Gracián Dantisco (Galateo: 164) explicaba que para aludir al "sol" los escritores no deberían complicarse la vida ni complicárnosla a los lectores acudiendo al "lucero del mundo". No tiene a este respecto ningún sentido que

nuestro autor describa el amanecer siguiendo la pauta de la *Diana,* salvo que la introducción del *locus* del amanecer mitológico se haga por burla [2], en cuanto recurso propio no sólo de la novela pastoril, sino también de los libros de caballerías y del *Tirante* [3].

Aunque las causas que explican por qué una descripción se aleja de la llaneza van más allá de la mera burla de un determinado tipo de literatura, como ocurre con la presentación del momento en que Sancho está a punto de despertar. Lo normal es que se presente esa acción de una manera como la siguiente:

Llegose en esto el día, dio el sol con sus rayos en los ojos a Sancho, despertó y esperezose, sacudiéndose y estirándose los perezosos miembros... (1182).

Sorprende, en cambio, que se describa del siguiente modo:

... y no fueran parte para despertarle, si su amo no lo llamara, los rayos del sol, que le daban en el rostro, ni el canto de las aves, que muchas y muy regocijadamente la venida del nuevo día saludaban (98).

Pueden las aves no aparecer en el momento glorioso del amanecer, como cuando el día de San Juan, en la playa de Barcelona, comienza a descubrirse la faz blanca de la aurora en los balcones de oriente (1130), pero no suelen faltar a la cita en las albadas, para anunciar a los amantes el final del gozo (R. Navarro Durán 2005: 79) [4]. Lo cierto es que, con pájaros o sin ellos, hay gran distancia entre este amanecer que incita a Sancho a salir del sueño o el que subraya el momento de gloria en el que se inician las aventuras de don Quijote (46) o el que lleva al enamorado a despertar de un falaz sueño amoroso, en un poema de Góngora:

[2] *Vid.* A. Rosenblatt 1971: 21, donde muestra todos los casos de expresión del amanecer; es mera burla del procedimiento la siguiente descripción: tiempo después el autor de *La Garduña de Sevilla*: "Y apenas la aurora comenzaba a desterrar tinieblas para bordar con su menudo aljófar las plantas, cuando a la escasa luz que ofrecía a los mortales..." (Alonso de Castillo Solórzano, *La Garduña*: 1550).

[3] "Toda aquella noche passó el virtuoso Tirante en amorosos pensamientos, deseando que Febo fuese llegado a las partes orientales mostrando sus resplandecientes rayos sobre nuestro orizón. Y vista la hora dispuesta, el valeroso capitán se levantó y fue a palacio e se presentó delante del Emperador..." (*Tirante el Blanco*: libro V, xlvii: 139).

[4] Aunque se trate a veces de esos pájaros que silban desde los plátanos, a los que se refiere Jaime Gil de Biedma: "Irán amontonándose las flores / cortadas, en los puestos de las Ramblas, / y silbarán los pájaros —cabrones— / desde los plátanos, mientras que ven volar / la negra humanidad que va a la cama / después de amanecer" (Jaime Gil de Biedma: "Albada": 93).

estaba, oh claro Sol invidïoso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.
(Luis de Góngora: "Ya besando...", pp. 24-25).

De ahí que produzca risa ver a Sancho abandonando el sueño por obra de este amanecer, cuando, por lo que sabemos, no estaba enamorado. El sol y las aves resultan así ociosos en una acción que encaja dentro de otro tópico distinto, varias veces repetido a lo largo de la obra: el del criado desatento de las graves preocupaciones de su señor —por más que sean inventadas—, que no le permiten conciliar el sueño, mientras él duerme a pierna suelta[5].

Contra la llaneza se atentaba también, según Lucas Gracián Dantisco (*Galateo*: 150), empleando palabras con doble sentido, como hace nuestro narrador al dar cuenta de los méritos del ventero, que había practicado el honroso ejercicio de la caballería en los años de su mocedad:

... andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquiera calidad y condición que fuesen, solo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes, en pago de su buen deseo (55, 56).

Esta presentación a media luz de la realidad, en que se mezcla la exposición recta o antifrástica de tantas villanías como caracterizan a un pícaro, expuestas por medio del lenguaje de caballerías, deja pocas dudas de lo que el narrador

[5] Es el caso del pasaje siguiente: "Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pie y llamó a su escudero Sancho, que aún todavía roncaba; lo cual visto por don Quijote, antes que le despertase, le dijo..." (790). Ese desinterés del criado por las preocupaciones de su señor, hecho en apariencia tan irrelevante, es lo que sustenta el artículo de Larra, escrito poco antes de suicidarse, "Yo y mi criado. La nochebuena de 1836", en donde el joven de mundo no puede dormir de remordimientos y mientras se plantea la razón de su vida (quiere el aplauso de los mismos a los que desprecia) el criado se emborracha con el dinero de los artículos del escritor y duerme y ronca tranquilamente.

quiere decirnos. Parecería como que con la oscuridad se tratara de evitar caer en esa forma ajena al bien hablar que, a juicio de Pedro de Navarra (*Diálogo*: 99), es la maledicción, cuando resulta claro que aquí nos la vemos con un recurso meramente irónico, construido sobre dos pilares fundamentales: la antífrasis y la dilogía, diseminados abundantemente, aunque sin exceso, por toda la novela. Por eso se puede afirmar en ella que la prosa de Feliciano de Silva resultaba clara (37), o que Sancho "habla[ba] de perlas", tras una de sus disparatadas narraciones (680), o se nos explica así que el molido hidalgo se fuese "tan mal caballero":

> En estas pláticas y en otras semejantes llegaron al lugar, a la hora que anochecía, pero el labrador aguardó a que fuese algo más noche, porque no viesen al molido hidalgo tan mal caballero (74).

Es el mismo proceder que el de esos pícaros que en la novela toman la apariencia de galeotes, cuando cuentan que van a las "señoras gurapas", uno por enamorado, otro por músico y cantor, otro por burlarse... (237-241). Afirmaciones que no pueden medirse por su veracidad, sino por la distancia irónica que interponen con la realidad. ¡Tanta como para hacernos dudar de su consistencia!

3. LA DISOLUCIÓN DEL NARRADOR

El narrador que actúa por su cuenta afirmando su propia libertad creadora —lo hemos caracterizado antes como un dios—, llega a distanciarse irónicamente de sí mismo, convirtiéndose no sólo en uno más entre tantos decidores de relatos como aparecen por allí (M. Moner 1989: 313), sino desdoblándose, además, en varios narradores (para el estado de la cuestión sobre los narradores, *vid.* J. Montero Reguera 1997: 155-162) cuyas voces se sustituyen unas a otras. Ante tantos mediadores con la realidad narrada no puede sorprendernos que entre ésta y su exposición escrita introduzca el autor el esmero filológico, cuidadoso con el dato y precavido respecto a la autenticidad de los documentos. Tanta es la cautela ante los hechos, que se nos previene de que algunas páginas pueden ser apócrifas, como es el caso de las del capítulo quinto de la segunda parte, por la razón de que:

> en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía (663).

O en el vigésimo cuarto de esa misma parte, llegados a la aventura de la cueva de Montesinos, en que Cide Hamete Benengeli expresa, aprovechando los márgenes del texto, sus dudas, por ir la historia tan fuera de los términos razonables (829). Toda prevención era poca para que los fueros de la imaginación no hicieran peligrar a los de la realidad. De ahí que los escrupulosos narradores que nos la relatan se vieran obligados a actuar con todo cuidado, como hace Benengeli, al certificar —claro que parodiando algunos argumentos históricos de las obras de la época, pero yendo más allá de la mera parodia— la veracidad de un hecho, por vía etimológica (L. Spitzer 1955: 170; 172, nota; 174; 175; cf. F. Rodríguez Marín 1949: 72):

La cola o falda [de la Dueña Dolorida], o como llamarla quisieren, era de tres puntas, las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes asimesmo vestidos de luto, haciendo una vistosa y matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban; por lo cual cayeron todos los que la falda puntiaguda miraron que por ella se debía llamar la condesa Trifaldi, como si dijésemos la condesa "de las Tres Faldas", y así dice Benengeli que fue verdad, y que de su propio apellido se llamó la condesa Lobuna, a causa que se criaban en su condado muchos lobos, y que si como eran lobos fueran zorras, la llamaran la condesa Zorruna, por ser costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan; empero esta condesa, por favorecer la novedad de su falda, dejó el Lobuna y tomó el Trifaldi (939).

Ni siquiera se amilana el novelista si ha de interrumpir la acción para resaltar "la curiosidad que [había tenido el autor] en contarnos las semínimas [de la historia], sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no sacase a la luz distintamente" (949). Todo esto acontece en ese mundo de las paradojas en que la voz autorial más importante de todas es la de un escritor arábigo y manchego, cuya primera condición difícilmente permitiría tomarlo como un desapasionado relator de los hechos. ¿No dice el propio narrador que es "muy propio de los de aquella nación ser mentirosos" (110)? ¿No se remacha este prejuicio después con los prejuicios del caballero sobre quien se ocupaba de historiar sus hazañas? (cf., sin embargo, A. Castro 1967: 411):

... desconsolole pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas (646).

4. PERSPECTIVISMO

Si el sentido de la compleja e inestable creación de un texto termina por escapar a la voluntad de su autor, e incluso a la del lector (R. Chartier 1999: 147), en el caso de este último y por lo que a mí respecta, todas las veces que he leído la novela me ha quedado la sensación de haber asistido a la representación de una serie de obras teatrales, enlazadas entre sí por la curiosa historia de don Quijote y Sancho, y ejecutadas en diversos escenarios: particularmente en el de la Venta de Palomeque (J. A. Pascual 2004b) y en el del palacio de los Duques. Esta teatralidad debe mucho a haber sabido huir su autor de la "dureza y sequedad de [...] estilo" (79), dejando de lado el que Voloshinov (*apud* I. Lozano-Renieblas 1998: 334) llama "estilo lineal", para acomodarlo a la lengua de los personajes, según su condición social, su manera de ser, y a la situación en que intervienen. Aunque la variación en los usos responde también a la capacidad del escritor para entreverar en el texto *novelas* como el *Curioso impertinente,* que no descontenta en "lo que toca al modo de contar" (423), con otras cortesanas, boccaccescas y bizantinas, junto a unas cuantas acciones pintorescas, extrañas, risibles, que se cruzan en el escenario (H. Hatzfeld 1927, *apud* L. Spitzer 1955: 163). Este aparente desorden originado por los distintos estilos históricos, que no obstante se integran en un estilo cervantino (cf. L. Spitzer 1955: 163), produce la sensación de que hubiera entrado la vida por los poros de la obra (C. Guillén 2005: 166), hasta crear esos contrastes sin los que el relato nos parecería un engaño, como el de las novelas pastoriles o las propias de caballerías.

Ya me he referido en otra ocasión (J. A. Pascual 2004: 1136) a que, para mostrar la cambiante condición de esa realidad, Cervantes ha de forzar las leyes de la morfología y de la semántica. El narrador, ante la doble faz del *yelmo-bacía,* termina aceptando, como de tapadillo, ésta última, por medio de una silepsis: "Mandó a Sancho que alzase el *yelmo,* el cual, tomándo*la* en las manos, dijo..."; pero el caballero —posiblemente orientado por los encantadores— no cae en la trampa y rompe el acoso del pronombre femenino, trasformando la *bacía* en una *celada* (225). Sancho, que no manejaba la gramática como don Quijote, tardó más en darse cuenta de los cambiantes e inseguros contornos de las cosas sobre las que se asienta la lábil realidad de la novela, pues todavía pudo jurar en la segunda parte de ésta que imaginaba que todo el mundo era uno (946); aunque lo justifique el hecho de haberse enterado de que en el fabuloso reino de Candaya —situado a cinco mil leguas del palacio de los duques, en el que habita ese extraño ser llamado Malambruno— había alguaciles de corte, poetas y seguidillas.

Cervantes logra que el lenguaje sea algo más que un soporte de las azarosas aventuras de los personajes de la novela, convirtiéndolo en un elemento esencial

de ésta, pero un elemento cuyo valor no se reduce a la búsqueda de una determinada belleza. Por ello, si en algún caso las comparaciones son odiosas ése es el de la preeminencia de un determinado tipo de escritura, reduciendo la caracterización de los distintos tipos de textos a simplificaciones como la que permite oponer lo natural del lenguaje científico al engorrosamente atildado del literario, tal y como hacía Francisco Sánchez:

Ni esperes de mí compuesta y atildada expresión. Si me pusiera a escoger las palabras y a usar de giros elegantes, la verdad se me escaparía de entre las manos. Si buscas elocuencia pídesela a Cicerón, cuyo era este oficio; yo hablaré con suficiente hermosura, si hablare con suficiente verdad. Quédense las bellas palabras para los poetas, para los cortesanos, los amantes, las meretrices, los rufianes, aduladores, parásitos y gentes de esa laya, que tanto se precian de bien hablar (Francisco Sánchez: *Que nada se sabe*: 274).

Sánchez relega la literatura a la búsqueda de la belleza, sin querer ver otros de sus rasgos, como su capacidad para jugar con la variedad de sentidos que emanan de una misma realidad. Ciertamente, la lengua literaria no aspira a dar con la verdad, pero sí puede mostrar las dificultades que existen para alcanzarla. Sobre todo en obras como el *Quijote,* en cuyo distanciamiento de las cosas se ha visto la consecuencia de la arbitrariedad del lenguaje, capaz de romper su parentesco con ellas (M. Foucault 1968: 55); hecho que prudentemente A. Redondo (1997: 480) lo orienta a "la doble designación del objeto por parte de don Quijote y Sancho", dentro de un mundo sometido a unas reglas de interpretación contradictorias y cambiantes, que dificultan notablemente su comprensión.

Esta que se ha venido en llamar polifonía lingüística, caracterizadora de la novela (F. Lázaro 1998: p. xxii), no carece, pues, de armoniosos contrapuntos, pero tampoco está libre de disonancias, según se desprende de una realidad interpretada desde los distintos puntos de vista de sus personajes y de los del propio narrador: la novela se vuelve así tan compleja como los mundos a que acoge y los personajes que los integran. Junto a ello tiene lugar un distanciamiento de la propia realidad, que aparece en la narración en esa distancia que el autor mantiene con el lector, a que se refería Leo Spitzer (1955: 161, 162 y *passim*), que llega a dar lugar al cambio de los nombres de las cosas y de las personas, no sólo a posta, sino también de un modo inconsciente.

5. RUPTURAS EN LA EXPRESIÓN

Pablo Jauralde (1995: 143), al mostrar al novelista distanciándose de su cuadro —se trata de esos *lejos* velazqueños, que tanto gustaban a Hatzfeld—, observa:

[al] novelista [, que] tropieza en las palabras cuando va a crear esos amplios lienzos imaginarios que necesitan pensarse en términos de personajes, tiempo, acción, intriga, etc. Y, lo que es más importante, no supera esa inmediatez verbal, a la que muchas veces supedita los otros aspectos de la narración.

Cervantes, por medio del distanciamiento, desbarata de mil maneras los variados modos como la narración va discurriendo por los cauces de la obra, en ese empeño por presentarnos la inseguridad que se experimenta ante una realidad cuyos componentes no son lo que parecen. Logra esto rompiendo párrafos magníficamente construidos y sin fisuras (I. Lerner 1996: 71), al insertar en ellos una palabra tomada de los albollones de la lengua, como *mocoso* o *piojoso*; o bien combinando estilos cuyas fronteras no siempre resultan fáciles de delimitar. ¿No recuerdan las prevenciones que un escribano ha de colocar en un documento las palabras que lanza, a grandes voces, ese carretero que acaba de abrir las jaulas de los leones, para hurtarse a la responsabilidad a que pudiera dar lugar el desenjaule de los animalitos?

— Séanme testigos cuantos aquí están como contra mi voluntad y forzado abro las jaulas y suelto los leones, y de que protesto a este señor que todo el mal y daño que estas bestias hicieren corra y vaya por su cuenta, con más mis salarios y derechos. Vuestras mercedes, señores, se pongan en cobro antes que abra, que yo seguro estoy que no me han de hacer daño (764).

Rupturas como éstas alertan al lector sobre la actuación del novelista, interesado en hacerle ver la manera distante en que se sitúa ante lo que escribe. Como lo hace también dejándole a don Quijote que pinte al vivo las acciones de los dos ejércitos contendientes, para que, como decía fray Luis de Granada, "que no tanto parezca que se dice, cuanto que se hace y pone delante de los ojos" (Fray Luis de Granada, *Rhetórica*: 155, *apud* M. L. Grijera, 1994: 143). Ante los ojos, en efecto, nos pone "caballeros del uno y del otro escuadrón que él se imaginaba, [dándoles a todos] sus armas, colores, empresas y motes"; pero todo ese calor épico a que se llega en la escena se apaga sólo con ver que el caballero manchego está contemplando la nada común batalla desde un humilde *altillo* y que luego, para tomar parte en ella, ha de bajar por una no menos modesta *costezuela*.

Quizá el ejemplo más revelador de la eficacia del procedimiento sea el relato que hace don Quijote de lo ocurrido en la cueva de Montesinos, en el que da fiel cuenta de las palabras con que éste explica a su primo Durandarte que ante ellos se encuentra el Caballero de los Leones:

Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y vereislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlín, aquel don Quijote de la

Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados, que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas.

Graves palabras, tras las que el primo rompe a hablar, con voz desmayada y baja:

Y cuando así no sea [...], cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar (822).

Con este "paciencia y barajar" se viene por tierra lo dicho por Montesinos, mientras el lector se da de bruces con una realidad que nada tiene que ver con la que imagina don Quijote. Para remachar más esta quiebra estilística, aquel bachiller o licenciado amigo de Basilio, que había acompañado al valiente hidalgo hasta las puertas mismas de la increíble aventura, le cuenta, tomando el rábano de un dicho, por las hojas de la literalidad, que una de las cosas que había aprendido de esa memorable acción fue:

... entender la antigüedad de los naipes, que por lo menos ya se usaban en tiempo del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte, cuando, al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él Montesinos, él despertó diciendo: "Paciencia y barajar"; y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlomagno, y esta averiguación me viene pintiparada para el otro libro que voy componiendo, que es *Suplemento de Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades,* y creo que en el suyo no se acordó de poner la de los naipes, como la pondré yo ahora, que será de mucha importancia, y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte (830).

No todas las rupturas tienen la misma función: la anterior le servía al autor para distanciarse de los lectores por medio de la ironía; con la siguiente es el propio caballero quien la aprovecha, logrando, a la vez, rebajar la fuerza de los juicios precavidos de quienes no confían en él, y reforzar indirectamente el valor de las propias fuerzas:

— Estoy informado, hermosa señora, deste mi escudero que la vuestra grandeza se ha aniquilado y vuestro ser se ha deshecho, porque de reina y gran señora que solíades ser os habéis vuelto en una particular doncella. Si esto ha sido por orden del rey nigromante de vuestro padre, temeroso que yo no os diese la necesaria y debida ayuda...

Llegado aquí, corta genialmente con una manera tan relamida de hablar, introduciendo algo tan coloquial como: "Y cuando digo que no supo ni sabe de la misa la media..." (436).

Un par de ejemplos más bastará para mostrar que el procedimiento permite a los personajes bajar a tierra, ante una afirmación que se va elevando por las más altas cumbres del lenguaje, como la siguiente que, en el cap. XXI de la primera parte (232), expone así don Quijote:

Aquí entra luego el hacer mercedes a su escudero y a todos aquellos que le ayudaron a subir a tan alto estado: casa a su escudero con una doncella de la infanta, que será sin duda la que fue tercera en sus amores, que es hija de un duque muy principal.

Ahí le interrumpe Sancho con su "Eso pido, y barras derechas" (232), rompiendo el crédulo servidor —no el "gracioso"— el despierto soñar del caballero. Ese mismo Sancho que, al llegar al fin del libro a la aldea, se hinca de rodillas, enteramente quijotizado y dice:

Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede. Dineros llevo, porque si buenos azotes me daban, bien caballero me iba (1209).

Ahora es su señor quien le impide continuar con sus palabras, que muy bien hubiera podido pronunciar él mismo, con un "Déjate desas sandeces"...

Un lector que se haya dejado llevar de la mano del escritor por esa realidad multiforme de su novela, tropezando acá y allá con tales quiebras en el estilo, percibe que tras la urdimbre del texto se encuentra un narrador omnisciente (L. Spitzer 1955: 200; M. Flores 1996: 65) y manipulador, que va mostrando a cada paso ese frágil andamiaje de una realidad construida por medio de la escritura. Una vez más, la ironía añade distancia a la distancia con que el novelista contempla la realidad, mientras nos vela cualquier explicación que pudiera darse al mundo contradictorio por el que discurren las sorprendentes aventuras de los protagonistas de su relato.

6. CONCLUSIÓN

Cervantes, plenamente consciente de lo que hace, actúa a su entero antojo al construir la novela. No busca con ello ridiculizar al protagonista, sino burlarse "del engaño a que le lleva su locura" (A. Vilanova 1949: 33), que da lugar a una realidad como la que está creando la Chirinos en *El retablo de las maravillas,* al presentarnos:

"... esa manada de ratones que allá va, deciende por línea recta de aquellos que se criaron en el arca de Noé; dellos son blancos, dellos albarazados, dellos jaspeados, y dellos azules; y, finalmente todos son ratones"[6] (Miguel de Cervantes: *Entremeses*: 177).

Se trata de una realidad inventada, que existe sólo porque existen las palabras; pero una realidad contradictoria que, en última instancia, nos permite desconfiar de la nuestra y actuar con respecto a ella con la misma libertad con la que el escritor se sitúa irónicamente ante el mundo que ha construido:

Su ironía con variados matices, perspectivas y disfraces —de relativización y dialéctica— da testimonio de su alta posición dominadora del mundo. Su ironía es la libertad de las alturas [...], una libertad bajo la cúpula de aquella religión que afirma la libertad del albedrío (L. Spitzer 1955: 225).

Tan importante, pues, como dar vida a los seres de ficción es haber logrado crear lectores cómplices con esta nueva forma de literatura; lectores que terminan por avenirse a conciliar una cosa con la contraria, a poner en cuarentena la fuerza de cualquier aserción, a ejercer la libertad, pudiendo disentir de cuanto leen. La ironía no es, pues, sólo un condimento del estilo o, mejor, no termina en el estilo; permite mostrar las ideas con la precaución de que todo es opinable, de que nada puede tomarse como definitivo. No lo es ni siquiera el propio pensamiento del escritor, y mucho menos lo son los ritos, las creencias y los falsos honores sobre los que se asienta la realidad. Hasta las propias palabras están bajo sospecha, construidas "por un lado, sobre la triste realización del alto Renacimiento de que las palabras pueden ser usadas para engañar, por el otro, sobre la descarada aceptación del Barroco decadente de que las palabras son para engañar" (R. M. Flores 1996: 69).

JOSÉ ANTONIO PASCUAL

REFERENCIAS

Alemán, Mateo: *Guzmán de Alfarache,* en *Novela picaresca,* I, ed. de R. Navarro, Madrid: Biblioteca Castro, 2004.

Castillo Solórzano, Alonso de: *La Garduña de Sevilla,* en A. Valbuena Prat: *La novela picaresca española,* Madrid: Aguilar, 1966.

[6] Y es que hay diferencias entre los animales del cielo y los del suelo, según explicaba Sancho al Duque, a propósito de las cabrillas —verdes, encarnadas, azules y una de mezcla— que llegó a contemplar en su viaje en Clavileño (965).

Castro, A. (1967): *Hacia Cervantes,* Madrid: Taurus.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha,* ed. dirigida por F. Rico, vol. I, Barcelona: Crítica, 1998. Las referencias al *Quijote* se hacen por esta edición, dando cuenta entre paréntesis de la página en que aparece el pasaje citado.

——: *Entremeses,* ed. de Eugenio Asensio, Madrid: Castalia, 1971.

Chartier, R. (1999): *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier,* ed. de A. Cue, México: FCE.

—— (2000): *El juego de las reglas,* Lecturas, México: FCE.

Close, A. (2005): *La concepción romántica del* Quijote, trad. de G. J. Djembé, Barcelona: Crítica.

Flores, R. M. (1996): "Estructura estilística en el *Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 16, 47-70.

Foucault, M. (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas,* trad. de E. C. Frost, México: Siglo Veintiuno.

Biedma, Jaime Gil de: "Albada"; del libro *Moralidades,* en *Las personas del verbo,* Barcelona: Lumen, 1998.

Góngora, Luis de: "Ya besando unas manos cristalinas", en *Obras completas,* I, ed. de A. Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, 2000.

Gracián Dantisco, Lucas: *Galateo español,* ed. M. Morreale, Madrid: CSIC, 1968.

Granada, Fray Luis de: *Rhetórica Eclesiástica,* trad. española de P. Barco López, Madrid, 1973.

Guillén, C. (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy),* Barcelona: Tusquets.

Hatzfeld, H. (1927): *Don Quijote als Wort Kunstwerk,* Leipzig, *apud* L. Spitzer 1955.

Jauralde, P. (1995): "El estilo cervantino", en VVAA: *Cervantes,* Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 137-154.

Lapesa, L. (1980): *Historia de la lengua española,* Madrid: Gredos.

Lázaro Carreter, F. (1998): "Las voces del *Quijote*", en Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha,* edición dir. por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, xxi-xxvii.

Lerner, I. (1996): "El *Quijote* palabra por palabra", *Edad de Oro,* 15, 63-74.

López Grijera, M. L. (1994): *La retórica en la España del Siglo de Oro,* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Lozano-Renieblas, I. (1988): "Notas sobre el estilo oral en Cervantes", *AC,* 34, 335-342.

Mancho, M.ª J. et al., eds. (1993): Fray Andrés de la Encarnación: *Memorias Historiales,* vols. I, Salamanca: Junta de Castilla y León.

Mann, Thomas (2005): *Viaje por mar con Don Quijote,* trad. de G. Dieterich, Barcelona: RqueR.

Moner, M. (1989): *Cervantes conteur: écrits et paroles,* Madrid: Casa de Velázquez.

Montero Reguera, J. (1997): *El Quijote y la crítica contemporánea,* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Navarra, Pedro de: *Diálogo de la differencia del hablar al escrevir,* Barcelona: 1985.

Navarro Durán, R. (2005): *Escenas cervantinas,* Madrid: Alianza.

Ortega y Gasset, J. (2004): "Renan" [1909], en *Obras completas,* II, Santillana y Fundación Ortega y Gasset: Madrid.

Pascual, J. A. (2004): "Los registros lingüísticos del Quijote: la distancia irónica de la realidad", en *Don Quijote de la Mancha.* Edición del IV Centenario, de la Real Academia Española, Madrid: Alfaguara, 2004: 1130-1138.

—— (2004b): "De unos personajes en busca de autor, en el «venteatro» de Palomeque", *Drama,* Revista de la Asociación de Autores de Teatro, 20 (2004): 35.

Redondo, A. (1977): *Otra manera de leer el* Quijote, Madrid: Castalia.

Rico, F. (2004): "El título del *Quijote*", *Bulletin of Spanish Studies,* 81, 541-551.

Rodríguez Marín, F. (1949): Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* t. 10: Apéndices.

Rosenblatt, Á. (1971): *La lengua del* Quijote, Madrid: Gredos.

Sánchez, Francisco: *Que nada se sabe,* Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Spitzer, L. (1945): *La enumeración caótica en la prosa moderna,* Buenos Aires: Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

—— (1955): "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria,* trad de J. Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 135-187.

Thurber, J. (2004): *La vida secreta de Walter Mitty,* trad. de C. Felipetto, Barcelona: Acantilado.

Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, ed. de M. de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, 5 vols.

Vilanova, A. (1949): "Erasmo y Cervantes", en A. Vilanova: *Erasmo y Cervantes,* Barcelona: Lumen, 1989, 7-47.