

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



UNA LECTURA PROVISORIA, UNA PALABRA VERTIGINOSA, UN
QUIJOTEXTO: APROXIMACIONES Y DEVANEOS EN TORNO AL QUIJOTE

POSTULANTE: CHRISTIAN PABLO VERA OSSINA

TUTORA: DRA. MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN

LA PAZ - BOLIVIA

2008

y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor a que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

Prólogo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

“¿(...) salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en los márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tiene a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes?”

“(…) De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis”

Prólogo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Las palabras no son sino piedras rodantes
Malú Urriola, *Piedras rodantes*

Teóricamente, la palabra es un objeto vertiginoso
Roland Barthes, *Una problemática del sentido*

El Pórtico

No hay camino tan llano que no tenga algún tropezón o barranco.*

Sancho, *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*

Cabe instaurar de entrada que esta tesis carece de hipótesis, nunca pudo encontrar una conclusión y hace de su método una ficción sujeta a los vaivenes de una intriga o para decirlo en términos quijotescos/paradójicos: busca concretar una imposibilidad. Tampoco establece las distancias académicas suficientes entre el objeto de estudio y el rigor que ostenta su análisis. El discurso autoritario que se presume la arrogancia y el poder de ordenar los sentidos que bullen en la obra, se transforma en esta Tesis en una tentativa de parodia. Esta actitud frente a la lectura carece de toda novedad, ya que la ficción quijotesca hace de su metodología una intriga, una poética y en ella la lectura se transforma en un mecanismo de una máquina que configura el artificio de la parodia. Como en el Quijote también Michael Foucault arriesga en cada uno de sus textos con el juego de dilatar los límites y el inquebrantable orden que se impone en el método. Es decir, Foucault hace del método una negación. Nunca quiso que sus trabajos giren en función de un marco metodológico, se negó cada vez que le fue requerido, y eludió la facilidad de erigir el conjunto de su obra en un sistema. Lo que hizo fue proponer un modelo. Un modelo que hace de la metodología una intriga. Y es grande la diferencia entre un método y un modelo. Para empezar, el modelo de Foucault se niega a plantear una hipótesis coherente que dirija las vertientes y las variantes del sentido. Para terminar, no propone un camino para alcanzar ninguna respuesta, para arribar a ninguna conclusión. Esta Tesis se desatará bajo este desprolijo hilo...

* Todas las citas quijotescas provienen de la siguiente edición: Don Quijote de la Mancha. Edición a cargo de Florencio Sevilla. Introducción de Antonio Rey. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

En *El tiempo de una tesis: puntuaciones*, Jacques Derrida avienta una importante idea que sutura las evidentes costuras de la Tesis: “Durante los años que siguieron (...) intenté construir algo que no debía, que sobre todo no debía ser un sistema sino una especie de dispositivo estratégico abierto, sobre su propio abismo, un conjunto no cerrado, no clausurable y no totalmente formalizable en reglas de lectura, de interpretación, de escritura”. [p. 15] Esta cita funciona como una brújula que demarca las coordenadas para describir los horizontes de la Tesis. Se trata entonces de construir un dispositivo estratégico que traduzca la imposibilidad del sentido quijotesco en unas hilachas fragmentarias de texto. Un dispositivo que orille y que resbale en su propio abismo: *un conjunto no cerrado, no clausurable y no totalmente formalizable en reglas de lectura*. Esta Tesis hará de estos mecanismos la tensión que parcialmente proyecta su paródica intriga.

En su primer *Paseo por los bosques narrativos*, Umberto Eco señala que “todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo”. [p. 10] Eso explica que todo texto sea siempre parcial, incompleto, provisorio; una invitación a componer, a cada paso, en el camino. Esta Tesis, fiel a ese principio, no será la excepción. Más aún, de inicio le pide al lector que sea no sólo partícipe, sino cómplice. Después de todo, la lectura, actividad intensa como pocas, únicamente alcanza el inasible sentido si facilita el goce y la connivencia. Lector cómplice, pues, con “apetito de conversación”. A cambio, aquí podrá encontrar, en medio del bosque, una variada dosis de sospechas, algunas búsquedas, uno que otro indicio y, eso sí, ninguna certidumbre lectora.

En *La teoría sobre el sentido* Paul de Ricoeur señala que “cada texto despierta una cadena de conjeturas que al sistematizarse instauran un circuito capaz de asignar sentido y así dota de funcionamiento a la máquina textual”. [p. 83] De eso tratará la Tesis, de despertar y articular una cadena de conjeturas verosímiles. Sin embargo, al tratar de sistematizarlas en un “circuito capaz de

asignar sentido”, el lector, palpará cómo se le van de la mano todas las piezas que garantizan el eficaz funcionamiento de “la máquina textual”. La Tesis escenificará esa imposibilidad de traducir la conjetura en un circuito eficaz para “asignar sentido”. En otras palabras, la Tesis hará de sus conjeturas los elementos que configurarán el funcionamiento de una intriga. La Tesis en vez de asignar sentido, hará de él un motor de búsqueda.

En una entrevista del *Diario de poesía* Néstor Perlonguer señala que “el sentido es una sustancia inasible que se enrosca caprichosa en el intestino grueso de las palabras, una especie de ameba que muta en múltiples formas ilegibles cada vez que invade el hábitat de otros cuerpos”. [p. 14] La apreciación del poeta respecto al sentido marca las huellas y las rutas que esta Tesis asumirá en cada una de sus exploraciones. Para esta Tesis, entonces, ¿qué es el sentido? Parafraseando a Perlonguer: una sustancia viscosa que se enrosca efectiva en el intestino de la perezosa máquina textual. El sentido es una sustancia que enmohece todo circuito afanado en garantizar, en descifrar, en estructurar el funcionamiento de la máquina textual. Una ameba perversa que muta de rostros en las fauces hirvientes de cada lector. Por tanto esta Tesis no se transformará en un puntilloso laboratorio donde se capture la fugacidad de virus del sentido. Por el contrario, en un acto imposible se instaurará los artificios suficientes para rastrear, hasta orillar en el delirio, la potencialidad móvil del sentido. Potencialidad: esquivada, ubicua y revoltosa.

En *Seis intentos frustrados de escribir sobre Arlt*, Oscar Massota señala que “atribuir sentido fue una tarea muy mal entendida y asumida a tropezones por los rigores del claustro académico. Atribuir sentido es una tarea imposible, fragmentaria, una aventura política, un extraño artificio ficcional, un juego en el medio de la *materialidad* que ofrecen los significantes, pero al mismo tiempo es, sobre todo, un hálito poético que circula diáfano entre los mecanismos que ostenta la máquina textual”. [p. 94] Esta

Tesis toma *al pie de la letra* la cita de Massota y hace de ella una especie de invisible brújula que orienta y al mismo tiempo oscurece los complejos y sinuosos meandros de la ficción. Atribuir sentido, para esta Tesis, sólo es posible dentro del marco de la parodia. Definitivamente se trata de activar ese “**extraño artificio ficcional**” que capta los ecos imposibles del sentido. Por tanto, esta Tesis se planteará desde los mecanismos propios de una intriga poética que caprichosa circulará en la cáscara enmohecida del sentido.

Esta Tesis asume, con Eco, que el texto es *una máquina perezosa* que depende de las distintas voluntades arbitrarias del lector. Éste al palparla saboreará lo provisorio, lo inacabado, su textura áspera, el ámbito huracanado de sus sospechas. Esta Tesis, entonces, busca afanosamente un lector cómplice que estruje los vacíos que abismalmente exhibe. Un lector que no sienta angustia al encontrarse en medio del intrincado bosque narrativo. Un lector de sombra alargada. Un lector que no se sienta obligado a dibujar constelaciones de sentido como requisito indispensable para ser admitido en el ámbito de la intelectualidad literaria. Y es que en esta Tesis irrumpen un extraño ámbito donde se proyectan enormes dosis de sospechas, de búsquedas, de indicios, de huellas. Por tanto no habrá certidumbre en la que descansen las cómodas costumbres lectoras del lector. Sin embargo, la Tesis plantea otras búsquedas. Pretende configurar una intriga poética que en su sinuosa propuesta arriesgue el trazo de un modesto dibujo que entre líneas sugiera una puesta en escena en la que muestre el cómo se le van de las manos del lector las piezas eficaces que describen el movimiento hueco de “la máquina textual”. Esta Tesis entiende, desde la mirada de Perlonguer, que el sentido se enrosca en el intestino de la palabra, y muta de lector en lector como una ameba virulenta. Por tanto, atribuir sentido es una tarea imposible, como dice Massota, un artificio ficcional, un fluido que en esta Tesis será expuesta desde el marco excesivo de la parodia.

Introducción Quijotesca

Sin embargo, se podría elegir un tema, agotar las fuentes, analizarlas bien, después condensarlo en una narración, que sería como un resumen de las cosas, reflejando la verdad total. Una obra semejante le parecía factible a Pécuchet.

Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*

El Quijote, dice la crítica, es él y todos los libros que se escribieron sobre él. Como una enorme bola o una masa de comentario en expansión que interviene primero en el objeto, al parecer lo completa (le tapa los huecos) y al final, sin más, lo sustituye. Cervantes queda desalojado, y su lector: también.

Héctor Libertella, *El árbol de Saussure, una utopía*

Para iniciar esta exploración quijotesca es imprescindible dar algunas vueltas alrededor de las manías de Alonso Quijano, que es al final de cuentas dar vueltas alrededor de nuestras propias manías de lectores subsumidos en las tramas circulares quijotescas. Por tanto es importante arrancar este deseo de leer imaginando a Quijano leyendo, es decir, atravesando letra a letra el extraño polvo de páginas y páginas. Amarillentas páginas. Páginas alumbradas por la tenue luz de una candela que traspasa la espesura de la noche, mientras todos duermen y descansan del horno y del arado, mientras todos se arrojan a las sustancias voluptuosas del sueño, Alonso lee. Se trata de un insomne lector crónico que mastica letras, que devora párrafos, que carcome libros, que disecciona personajes, que deambula en laberintos ficcionales, con su disfraz de “viejo, seco, enjuto”. Esta es la clave de su aventura: leer.

Alonso, astillero, adarga, aldea son cuatro palabras móviles sobre las que gravita el inicio de esta empresa lectora. Estas cuatro palabras sostienen el remolino ficcional que empieza a girar, a demoler y simultáneamente a imaginar y a instaurar abismos. Alonso, *los ratos que estaba ocioso*, se entrega a habitar el ámbito lineal que surcan los relatos de caballería. Se empapa de sus desvaríos, de los mecanismos que instaura su *fantasía*, de toda esa pátina resbalosa que bordea y se cultiva en la lecto-locura. Alonso traga el polvo añejo que duerme en la superficie de las hojas, de la tinta. Alonso palpa incluso la curvatura de la caligrafía de los textos y cree. Instaura su fe literaria. Ya en los textos busca desentrañar las íntimas “*entrincadas razones*” que le abundan, que se envuelven como una maraña de intestinos inasibles, que le alimentan y que, a su vez, le agotan. El ingenioso lector Alonso compulsivamente *levanta la cabeza* del texto y es en esta mecánica que bulle el núcleo de su lectura¹. Alonso en el instante que separa la cabeza del texto escucha los ecos de la ficción y regresa a él cargado de insumos que detonan zonas textuales transformando las palabras en dinamitas poéticas. Abandona el texto donde se cifra las vicisitudes de su inagotable deseo de leer y vuelve a él para transformarlo, para trastocarlo y sobre esos cimientos construye la más arriesgada empresa de lectura. Espacio en el que el leer se traduce en una empresa excéntrica. No se trata de especular con los detalles de una intriga menor. Detrás de la “historia” de este obsesivo lector –precisamente en el obturado ámbito de sus sombras– se encuentra cifrada y ficcionalizada la mecánica que constituye el tuétano equívoco y esquivo de la literatura: el sentido. Bajo el orden de esta obsesión se teje una matriz desde las entrañas mismas del delirio y sobre ella es que se han montado *todos* los mecanismos del leer. Mecanismo que ostenta la fractura infranqueable entre las palabras y las cosas.

¹ Sobre el quijotesco ejercicio de *Levantar la cabeza* del texto la Tesis desarrolla un capítulo íntegro: *El lector impertinente y su ruidosa e inasible máquina bartheseana de lectura*.

Desde el inicio de la novela todo se sumerge en un particular caos, disparatado, excéntrico y desastroso. Don Quijote transita en los meandros de La Mancha de debacle en debacle, de caída en caída. Pero, en el epicentro de este caos, matizado con los tintes de la derrota (“la moral de la derrota”, dice Juan José Saer) también se derrocha sentido en exceso y todo rebosa de una pátina de espesos significados. En este ámbito donde todo se desmorona y, a la vez, todo se resignifica y se reconstituye el Quijote –como novela– recurre al mecanismo de lo sublime dentro del marco móvil de la parodia. Todo se eleva a instancia épica. En este registro narrativo se imprime un halo de eternidad al instante. En este ámbito ficcional un famélico y escuálido rocín irradia Rocinante; una aldeana rudimentaria, de gestos torpes y que exuda aromas de fritangas y exhala olores de ajos, se descubre en el espejo quijotesco como la espiritual y halada Dulcinea. El Quijote en su aventura caótica, disparatada, excéntrica enciende los insumos de una escandalosa combustión donde arden y sudan los signos quijotescos.

El sentido en el Quijote lo pervierte todo, lo enmohece todo, lo envuelve todo, lo traspasa todo. No hay palabra, no hay coma, no hay párrafo, ni intención quijotesca que se libre del corrosivo ácido del sentido. El sentido lo subsume todo a los rigores y a los garabatos de su agresivo mandato. Sin embargo, en el Quijote el gobierno del sentido palpa su impotencia. Las herramientas de la ficción lo encierran en un extraño cerco. Por tanto, la ficción quijotesca escenifica los movimientos del sentido, los replica, juega con sus máscaras, transita en sus mecanismos, en sus fugas, pulveriza su extraño fundamentalismo. El sentido en el Quijote se transforma en una pastilla irreductible, en un fantasma que lo envuelve todo con las mañas de su égida sombra.

Alonso Quijano no sabe qué hacer con él, literalmente *pierde el juicio* en la insaciable búsqueda del sentido. Sentido fantasmal, de formas invisibles y espejadas. Para Quijano el sentido es un inmenso

puzzle al cual lo completa ficha a ficha, redibujando las matrices de la narrativa caballerescas. Sin embargo, en esta faena por completar el mosaico, el rompecabezas, el sentido completa en la obsesión de Quijano. El rompecabezas se transforma, entonces, en un laberinto de zonas inaccesibles que al abordarlas desciende a la maquinaria que motiva a la lecto-locura. El sentido es a la ficción quijotesca, como la palabra a la poesía, como el círculo al cerco, como la bruma a lo tenue, como don Quijote a Sancho.

El sentido antes de que surja la ficción y sobre todo antes que se escriba el Quijote era una verdad configurada por los mecanismos institucionales del saber. Sin embargo, el Quijote fractura el sentido, le extrae el estigma de sustancia, de títere pasa a ser titiritero. La ficción quijotesca escenifica ese procedimiento. Sin embargo, en el Quijote el sentido como un ratón inefable transita en medio del libro, en medio de la venta, en los bordes de los sinuosos caminos de La Mancha. Hasta se podría decir que teje y articula los trastos de armadura que pesados marcan el transcurso de la ficción con el único fin de protegerse de la radiación del sentido.

El melancólico lector Alonso busca quebrar desde la lectura la monotonía circular del día a día. Para ello manipula la sinuosidad del sentido. La asfixia letrada ronda a la pequeña Mancha. Lo embarra todo con sus agudas brumas. Seduce al seso seco de Alonso. Subsumido en el riguroso orden contencioso de la narrativa caballerescas, Alonso abre sus libros buscando la posibilidad no sólo de dotarles de sentido, sino de habitarlos, de jugar con sus mañas, de abrir surcos a las cicatrices que crecen en los bordes de su musgosa narrativa, busca divertirse con sus estructuras especulares. El lector Alonso fiel a su obsesión construye detalladamente su trampa desde el propio ámbito de la ficción. Queda en ella sutilmente atado a una duda que lo erosiona todo, que lo confunde todo. Sobre ella monta el ambicioso proyecto quijotesco. Que se constituye sobre la compleja tensión entre añorar una

armonía perdida que se evapora eficaz (que renace en la lectura) y la posibilidad de arrojarse al remolino del vértigo de un futuro ausente, desconocido; arrojarse a un más allá de las sospechosas brumas que circunscriben las densas nubes de la Mancha.

Del mismo modo en que Gregorio Samsa despierta transformado en un repugnante bicho, el lector Alonso despierta trastocado por el bicho de la lectura, inmerso en la hojarasca engañosa del desvarío. El ingenioso hidalgo Alonso ha decidido renacer bajo la anacrónica estructura de un obsoleto héroe de ficción. Literalmente *deviene otro*. Se reinventa desde las nervaduras del lector, como en un proceso larvario en el que la oruga se transparenta oscura en el halado transitar de una *taparako* forrado con fragmentos de lata que provienen de las sombras de un antiguo paladín. El lector Alonso desea cambiar de piel y nacer a mitad de un nuevo y excéntrico camino, *in medias res...* Se reconstituye transformándose en un caballero andante, al que bautiza con el nombre que corresponde a la pieza que protege la rodilla de los armados caballeros: el quijote. Subsumido en los rasgos de la locura de su proyecto, al mismo tiempo que se enriquece desata toda posibilidad de cordura, se nombra entonces como don Quijote de la Mancha. Alonso Quijote rescata *su mal compuesta celada* de la gélida galería de los héroes de caballería. Alonso don Quijote es una réplica exacta e imprecisa a la vez, un destartado doble del modelo del caballero andante, sometido en perfecta cirugía a la matriz que reproduce el molde, a imagen y semejanza, representación esperpéntica conforme a los designios de la ficción caballeresca. Alonso Quijote, se encuentra en plena metamorfosis de modesto lector aldeano a ingenuo defensor armado de las causas justas.

Para ello Alonso Quijote posiciona un pie en la reducida inmensidad de los libros de caballería y el otro lo avienta hacia los empolvados caminos oníricos de La Mancha. En una mano manipula los oxidados mecanismos ficcionales del libro de caballerías y en la otra el peso de una vieja armadura

compuesta por distintas piezas roídas. Alonso Quijote se halla atrapado en medio de una red de peligrosas líneas de fuga que le bifurcan el deseo en múltiples posibilidades de tránsito. Alonso Quijote observa el horizonte ya sea deseando el pasado, la supuesta edad clásica-dorada-añeja, se desea bajo el manto del bien, y ostenta un deseo de justicia. Por otro, Alonso Quijote quiere arrojarse a las fauces de La Mancha, redescubrirse héroe, reinstaurar un mundo de aventura en su pasividad de aldeano, devenir Quijote es un herramienta fundamental para cambiar de piel, forrarla de viejas latas, salir por la *puerta de la locura*, y nacer de nuevo a mitad de camino, *in medias res*... Y en esta disociación, fragmentación de fugas y explosiones quijotescas, palpita el último rayo tenue de cordura de Quijano – ya como Quijote larvario–, que dubita entre si aferrarse, si cobijarse en el vetusto clasicismo de la imitación o extraviarse en los equívocos caminos de la reinención.

La mecánica operante de Alonso Quijote desea impulsarse hacia los caminos de La Mancha pero soportando el peso de los meandros que se instaura en la ficción literaria de las novelas de caballería. Alonso desea romper la letanía circular de sus días transformando las transversales líneas de su existencia en literatura, recuperando la continuidad perdida de las novelas e imitando de manera exacta e imprecisa los modelos fatuos de caballería. Raro movimiento por los mecanismos de la ficción: imitar los gestos del texto clásico para autoproclamarse caballero y en el moderno acto recrearse a sí mismo.

En este acto repasa cada uno de los discursos, de la poesía al pensamiento, a la vida social y al mundo eclesiástico y político y los deconstruye. Deconstruye ideologías mediante la destrucción e irrisión de lo anterior. Deconstruye los fantasmas para instaurar el fantasma inasible del sentido. Don Quijote bifronte transita hacia la nada fiel del modelo caballeresco. Don Quijote va de la mano con el gesto de la ruptura radical: este ir hacia delante y hacia atrás al unísono, tal como el bifronte encara sus

gestas. En esta tensión entre lo clásico y lo moderno se construye el proyecto quijotesco que dibuja la mueca al personaje y a la narración misma, con un guión que se instala en esta ambigüedad, sosteniendo las antípodas sin inclinar la balanza, por el contrario transitando hacia las dos puntas. Asumiendo el riesgo de la transgresión.

En este ámbito irrumpe una risa, acaso macabra, nerviosa o espástica. Esta risa estalla en el lector ante tanta superposición de intenciones retrógradas y liberadoras a la vez que sostienen la novela en la que un otro lector decide transformar su lectura en un delirio, del cual surge don Quijote, decisión tomada en el irse cayendo que es irse levantado. Risa en el lector porque el personaje combina la solemnidad de los procedimientos caballerescos con el delirio de los contenidos ficcionales. Extraño humor, distinto de la comicidad y del entretenimiento. Humor que se disfraza de ironía e irreverencia. Sin embargo, un raro sentido del humor se incuba en el Quijote. Un humor perverso que al burlarse exalta y redime al burlado. Un humor corrosivo que lo mancha todo de una pátina resbalosa y confusa. La risa acompaña la lectura, pero se trata de una risa que desborda los sentidos hacia los mecanismos del delirio.

En el Quijote la risa configura una compleja puesta en escena en la que se derrumba a ese racionalismo que subsume al sujeto en un eficaz diseccionador de totalidades. Es por eso que el Quijote transporta a la lectura al extremo del cuestionamiento y a sus lectores los descende a habitar en los resbalosos mecanismos del delirio. No es casual entonces que el lector Alonso no sepa qué hacer con el inasible flujo del sentido. Tampoco es casual que despierte picado por el bicho de la lectura y decida transitar por los sinuosos senderos de La Mancha trastocado y, al mismo tiempo, protegido por una *mal compuesta celada*. El Quijote es la puesta en escena y al mismo tiempo la caricatura de ese racionalismo mórbido.

Y aquí es importante rescatar un detalle: tanto la novela como su personaje padecen la enfermedad *letrada*, reconstruyen el mundo a través de los trazos de lecturas acumuladas, sustituyen los entramados de la “realidad” por las referencias que circulan al interior del mundo de las letras. El *home de lettres* se enferma de una fiebre de citas y referencias, sustituye el mundo por una compleja capa de capas de narrativas que se acumulan, una sobre otra, para luego mezclar esas narrativas, mirada sobre mirada. Revierte la relación original de la novela con la realidad –representación/objeto– y va a recrear la realidad desde el canon de la novela de caballería. El delirio adquiere así una especie de reverso que habla a través suyo, para que algo sea debe presentarse primero como representación. Pero bajo la forma del delirio, no de la razón. La metamorfosis de Quijano en Quijote es el reverso de Descartes, pero en la misma moneda: el sujeto construye la realidad a partir de sus categorías, sean éstas las reglas de la razón o los guiños de la literatura, de la ficción, de lo poético.

Alonso Quijote construye pieza a pieza el mosaico irreverente que conforma su extraña “realidad” y lo hace mediante la apelación a la referencia de las novelas de caballería, pero acto seguido se lanza a La Mancha a dramatizar y a parodiar esa misma representación. El Quijote en su transitar funda y expresa una nueva *episteme*² en este doble movimiento de la representación: primero recrea los fragmentos de realidad desde esa construcción paralela que se configura en la ficción, luego la dramatiza. El mundo como construcción, como duplicación, pero también como narración, como guión sujeto a la grilla que se estructura en los relatos de caballería.

² Entendiendo por *episteme* a: “una cultura y en un momento dado sólo hay siempre una *episteme* que define las condiciones de posibilidad de todo saber, sea que se manifieste en una teoría o que quede silenciosamente invertida en una práctica”. [*Las palabras y las cosas*, p.166]

Teorías quijotescas

Otro problema mayor del arte musiliano: la relación del pensamiento con la literatura. Precisamente, él concibe que en una obra literaria puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que *todavía* no estén pensados. Este “todavía no” es la literatura misma, un “todavía no” que, como tal, es cumplimiento y perfección.

Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*

La cita de Blanchot es pertinente para acercarse a la enormidad teórica que ofrece el Quijote. La obra literaria, la obra ficcional instaura una mecánica de funcionamiento en la que desplaza e instituye un conjunto complejo de saberes teóricos, filosóficos, ficcionales, en síntesis, se instaura una vasta epistemología. Sin embargo, como señala Blanchot, bajo el cumplimiento de un requisito: “a condición de que *todavía no* estén pensados”. Pero, ¿a qué se refiere Blanchot con esta afirmación/negación: *todavía no*? Desde una lógica quijotesca el *todavía no* gira en la posibilidad ficcional de suturar una alusión al vacío. Entonces, la ficción, en este caso el Quijote, constituye una serie de epistemologías, sin embargo lo hace no desde la afirmación, tampoco desde el tratado, sino desde la puesta en escena que configura lo provisorio, la tramoya que se dibuja en la inmensa galaxia de los significantes. Y no es que escriba este flujo de epistemologías entre las líneas del texto, lo que hace es diluir la sustancia tenue de los saberes y los vierte a la máquina ficcional que produce meandros quijotescos. Estos saberes, dice Blanchot, bullen en su propia efervescencia y lo más importante: *todavía no están pensados*. ¿Acaso la ficción no se piensa a sí misma? Blanchot para responder esgrime que el “pensamiento” es un esquema pre-esablecido que en su afán absoluto y en la arrogancia con la que dispone tanto de los saberes como de las palabras arroja al mar del conocimiento su esplendoroso escupitajo. Por el contrario, la

ficción no piensa sus saberes los dispone en una trama lúdica y bajo el encadenamiento de una intriga poética los hace girar como en una especie de dinamo que potencia un surco alternativo al conocimiento.

El Quijote, por tanto, es la gran enciclopedia ficcional. En cada una de sus líneas se encuentra cifrada la teoría, la ficción, la filosofía, las palabras, la historia, los recovecos, la ciencia, los vínculos humanos, la risa espática que trazan los distintos lineamientos y las múltiples capas que han transformado al mundo en un vasto territorio quijotesco. Han pasado cuatro siglos de esta historia o juego de espejos y réplicas y seguimos leyendo el Quijote. Y es que leer el Quijote es leer la crónica de nuestro tránsito por este mundo quijotesco, una exploración en los encantos y desencantos, un modo de cuestionar la verdad y la representación, la realidad y el relato; un modo de entender el sujeto como multitud o como multitud de textos; un territorio donde brota la diferencia, la simultaneidad.

La maquinaria quijotesca ostenta una variedad de recursos, de mecanismos, de herramientas que el postmodernismo teórico de las últimas décadas reivindica como suyos. La mezcla de géneros es una invención quijotesca; la configuración múltiple de interpretaciones y el deslizamiento hacia la complejidad de los equívocos un visor bautizado por la miopía poética del lector Alonso Quijote; la eficacia de la parodia para desdoblar diversos puntos de vista hacen del Quijote la novela que motiva la vuelta de tuerca en el tránsito del mundo; la homogeneidad de la verdad es pulverizada en cientos de pedacitos heterogéneos; los encuentros y desencuentros entre crónica y cuento y entre biografía y narración hacen de la novela una textura pluriforme y heteróclita; y hay más: el ir y venir entre texto e hipertexto, la construcción de un relato encima de otro relato, las dimensiones contradictorias entre persona y personaje. Al habitar tantos tiempos y capas narrativas el Quijote -personaje y novela- arroja

a la ficción a las fauces impredecibles de una maquinaria que lo carcome todo, que lo impregna todo, que lo expulsa todo.

En el Quijote el barroco funciona como marco, como bisagra, como ámbito, como instrumento para la constitución de la ficción quijotesca. Se pasa con plena continuidad de la lírica a la épica, de lamentaciones amorosas a invocaciones heroicas, del bucolismo a la superposición de textos e hipertextos. Entre elegía, égloga, epopeya, los géneros se funden y alternan como si las fronteras que los diferenciaban no tuvieran la menor eficacia. El canon estalla en la mezcla, pero en esa misma mezcla cada género tiene sus cánones. En la mezcla se va armando este tramado de capas sobre capas de alocuciones, juego de representaciones que son espejo o referencia de otras representaciones, delirio que más crece cuanto más construye su propia coherencia. Nace no sólo el barroco como forma y construcción estética sino como esquema mental (*episteme*, al decir de Foucault). Locura de la representación que reverbera hacia atrás hacia delante, multiplicando a cada cual en observador y observado, persona y personaje, vida y narración, consistencia y desvarío. Cervantes da luz a este barroco, o al menos lo alumbra hasta el paroxismo, con las andanzas del Quijote. Desde allí esta vorágine de multiplicación y recreación de perspectivas, esta redención de lo cotidiano en narración o en una caja de infinitas narraciones. Arcaico y moderno: barroco.

Campo de dudas, de un lector impertinente

La vida consiste en arder en preguntas

Antonin Artaud, *El ombligo de los limbos*

Experimentando los primeros síntomas de la oscura
irrealidad general que se avecinaba, buscaban
empecinados una respuesta, sin comprender que,
insospechadamente, la respuesta estaba en la necesidad
que habían tenido de formularse la pregunta.

Juan José Saer, *El río sin orillas*

La verdad, no se logra encontrar la postura ideal para leer

Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*

El saber-leer puede controlarse, verificarse, en su estadio
inaugural, pero muy pronto se convierte en algo sin
fondo, sin reglas, sin grados y sin término.

Roland Barthes, *Sobre la lectura*

¿Cómo escribir una Tesis que atrevida se proyecte desde los entramados de la duda y no desde el imperio de los sentidos? ¿Cómo abordar el sinuoso rumbo textual del Quijote sin perecer en el intento? ¿Cómo atravesarlo? ¿Tal vez como se transita por la vastedad de territorios ausentes? ¿Cómo alcanzar el hilo que desactiva el ovillo de la maraña quijotesca? ¿Por dónde empezar? ¿Bajo qué intuición, bajo qué hipótesis, bajo qué criterio de método, bajo qué mecánica lectora? ¿Con qué objetivos? ¿Cómo cifrar un proyecto de lectura bajo una trama de códigos legibles? ¿Cómo ingresar en el Quijote? ¿Tal vez por alguna de sus minúsculas e inmensas puertas y a la vez no desembocar en un callejón laberíntico que no ofrece salida alguna? ¿Cómo transitar por sus líneas, traspasar sus comas, detenerse en su tinta y saborearla sin perderse en el perverso deseo de atisbar la convocatoria de algún sentido? ¿Cómo descender al pantano quijotesco y desinstalar en él esa efectiva maquinaria donde se configura el oficio

y las mañas de una crítica de “género erudito”? ¿Cómo se entiende el sentido después de leer el Quijote? ¿Como una sustancia viscosa? ¿Como un entramado reticular y laberíntico? ¿Como una posible huella etérea, inefable? ¿Como una estela de barro innominado? ¿Como una mirada sarcástica que expone su risa? ¿Como una lupa que capta lo imposible? ¿Cómo desentrañar el sentido quijotesco sin rondar la pedantería del *descifrador* de ficciones iluminado bajo el oráculo de la crítica? ¿Cómo esquivar los tentáculos o directrices que impone el canon? ¿Cómo escapar de la jaula del mito de leer el Quijote de “otra manera”? ¿Cómo no prestar atención a ese prolijo *Cerco de penumbras* compuesto por una nutrida masa de filólogos, de expertos y de eruditos de toda laya en la escritura de Cervantes? ¿Cómo manipular el sentido de la obra sin arrojarse a una interminable lecto-locura quijotesca? ¿Qué hacer con los sentidos que se esconden etéreos-fragmentarios en el subsuelo pantanoso de la obra?, ¿cómo domarlos?, ¿cómo ordenarlos?, ¿cómo moldearlos?, ¿cómo detonarlos?, ¿cómo dispersarlos?, ¿cómo extraerlos y a la vez disponerlos, bajo qué jerarquía, bajo qué precepto de autoridad, bajo qué trama, bajo qué intriga? ¿Cómo ensayar una lectura que suspenda el afán de explicación, de comprensión, de interpretación, de descripción y que ensaye vías inéditas para deslizar una lectura que desate una suma de deseos imposibles? ¿Cómo despedazar al Quijote y reconstruirlo en una Tesis-frankenstein que instaure a su paso lector monstruos autoritarios? ¿Cómo ceder a la construcción de un prisma objetivador que traduzca la complejidad inasible de la obra en una sola línea racional, sintetizadora llamada comúnmente Tesis? ¿Cómo programar un plan de lectura que evite cualquier intención de exégesis bíblica o de hermenéutica tradicional y que, por el contrario, preste exagerada atención a lo accesorio, a lo pequeño, a lo ligeramente inadvertido, a lo perversamente *inhútil*? ¿Cómo estructurar el espesor de una lectura detectivesca que se entreteje en el medio de los recovecos quijotescos del texto? ¿Cómo no caer en el vicio que impone la triste figura de un *lector modelo* que repone sentidos calculadamente elididos, que sólo hace lo que una estrategia compositiva llamada “autor modelo” previó que tiene que hacer? ¿Cómo atrapar partículas de sentido, juzgarlas, valorarlas

e hilarlas bajo los preceptos de un texto autoritario? ¿Cómo leer el Quijote sin plantear un arsenal inquisitivo que secuestre fragmentos del texto y a fuerza de inteligentes y estratégicos golpes los presione hasta fisurar su inquebrantable textura y en el acto se aproveche de algún sentido en fugitivo plan de fuga? ¿Cómo descender al texto quijotesco sin ascender, simultáneamente, al trono, o a la torre marfileña del poder literario ahí donde cohabitan la autoridad decadente del especialista en callejones textuales, la complejidad *inhútil* del científico erudito de la literatura, más la habilidad histriónica del semiólogo que ve más allá de los obstáculos que plantean las aguas turbias, más la ingenuidad solitaria del filólogo poseedor de *LA* versión textual? ¿Cómo abordar al texto quijotesco a partir de pretensiones mínimas? Bajo el orden de otros términos, ¿cómo escribir un proyecto de lectura sin transformarse en una remota autoridad del objeto a leer? ¿Cómo resignificar el protocolo de operaciones que se esconde detrás de toda Tesis? ¿Cómo refundar un marco de creencias en el que el rigor del método cobre sentido, en el que se activen sus “eficaces” dispositivos que descifran, que explican, que ordenan y que describen exhaustivamente las marañas ilegibles por las que deambula la vieja armadura del Quijote? ¿Qué tipo de operaciones³, de cirugías⁴, de estrategias⁵, de sistemas algebraicos⁶, se deben aplicar al texto para proyectar una trama, una narrativa científica que traduzca el valor literario en una

³ **Operaciones:** la palabra es enojosa porque su sentido se enreda inevitablemente con el campo quirúrgico, el matemático y el militar, o no: quizás sea oportuna, porque estos sentidos no desaparecen del todo cuando el descuido mecánico de la jerga crítica contemporánea la usa en forma generalizada para referirse a sí misma.

⁴ **Cirugías:** puesto que, cuando diseca el cuerpo textual, aspira a dejar su marca de superficie, a escribir encima, a ser lectura canónica, o por lo menos, pasaje obligado hacia la lectura del texto, su “objeto” o su “cadáver” (se reconocerán aquí las metáforas de la vulgata derrideana).

⁵ **Estrategias:** puesto que la crítica es una combatiente en las batallas literarias (la frase es de Benjamín), y también porque, como estrategia convencida, descubre las maniobras y las tácticas que los escritores, los grupos, y los textos mismos ejecutan en la historia, en los discursos o en el interior de los “campos” literarios (se advertirá aquí la omnipresencia de Foucault, y la de Bordieu).

⁶ **Sistemas Algebraicos:** puesto que, extraviada en su propio murmullo discursivo y abandonada hoy por las certezas estructurales y metodológicas añora ese rigor perdido, ese tutelaje disciplinario que la acomodaba en los “sistemas” (“murmullo” y “sistema” son dos palabras que han definido a dos Barthes diferentes, contradictorios, coexistentes hasta el final).

plataforma eficiente para erigir *una* lectura? ¿Cómo leer el Quijote sin caer en un trillado, anacrónico y claustrofóbico instrumento de la crítica literaria: el estructuralismo⁷? ¿Cómo fugar, cómo liberar al Quijote de esa extraña pasión crítica por extraer enseñanzas, autoridad, citas y acápites a partir de una combinatoria semiótica francesa, y luego, plantear una alianza metodológica con ese otro discurso plagado de citas y análisis literarios, vinculados a los vericuetos psicoanalíticos lacanianos? ¿Cómo esquivar las intenciones de una crítica que se atribuye voluntariamente misiones políticas? ¿Cómo asignar sentido a la transfiguración delirante de Quijano en Quijote? ¿Cómo desactivar el dispositivo objetivante, metodológico, autoinquisitorial, cargado de estentóreas mímicas científicas y gestos de develación ideológica? ¿Cómo ahuyentar actitudes vanguardistas, donde la práctica crítica y la práctica literaria se estrechan, se proyectan una en la otra? ¿Cómo filmar en cámara lenta una lectura quijotesca donde se destaquen planos y texturas de una rigurosa levedad, de fugas en deslizamiento, donde predomine un fuerte deseo por el laberinto textual? ¿Cómo trazar las nervaduras del Quijote sin que la intención se evapore inasible? ¿Cómo palpar la excesiva materialidad que compone el relieve del proyecto quijotesco sin convocar a una experiencia excelsa, altísima? ¿Cómo construir una eficiente bitácora que registre la agitada experiencia de un lector sumergido en fábula quijotesca? ¿Cómo inscribir una aburrida posición referencial respecto de los discursos críticos preexistentes o coetáneos? ¿Dónde se encuentra el transparente hilo de Ariadna poseedor de las claves que aperturan la estrechez inabordable del laberinto? ¿Dónde se encuentra el Minotauro que destroza a dentelladas la frágil posibilidad de una letra quijotesca? ¿Dónde se encuentra el inaccesible grito quijotesco de Rimbaud? ¿Dónde se encuentra el caminar poético, la brújula, el mapa y la fiel compañía de Virgilio poseedor de las llaves de vastos territorios intransitables? ¿Dónde se encuentra la magia de Hermes, el poseedor del único sentido fragmentado que viaja a través de las voces de los dioses? ¿Dónde está Dédalo el

⁷ **Estructuralismo:** Discurso enclaustrado en las aulas universitarias, su contacto se establecía con la institución misma a través del ideal de objetividad, pero creyente confeso de la "literaturidad", de los rangos intrínsecos y de las estructuras textuales, postulando la autonomía de su objeto, multiplicó hasta exasperar las relaciones internas, autofagocitantes.

inventor de artificios de barro, el constructor de fiables mecanismos axiológicos que capturan el sueño que fantasmal se incuba en los escindidos senderos de los textos? ¿Cómo transformar al lector en un experto alquimista de mutaciones donde capte señales del texto y las vierta en signos, en huellas y en metáforas que provengan de una huracanada región de fugas? ¿Cómo escribir una lectura que se constituya simple y llanamente a partir de una retórica, de una carcasa de palabras superpuestas que caprichosamente forren el vacío del sentido? ¿Cómo potenciar la capacidad de un verbo que a modo de un dínamo impulse a la Tesis a construir una lectura que conteste adjetivando y teja literaturizando hasta bordear el extremo posible del sentido? ¿Cómo construir en torno al Quijote saberes hipotéticos que al nombrarlos se esfumen como bocanadas de insondable humo? ¿Cómo exceder, mediante la lectura, de los estereotipos, de los códigos, de lo legible? ¿Cómo afirmar la diferencia de quien lee? ¿Cómo hacer que el cuerpo lea? ¿Cómo impregnar a la página, a la tinta que mancha la palabra mi aliento nauseabundo en dudas? ¿Cómo desembarcar pesadas cargas del Quijote en parajes lingüísticos que tracen otras operatorias de escritura? ¿Cómo despejar la bruma, las interferencias, las huellas superpuestas, las manchas de café, los molestos subrayados que enmohecen los mecanismos quijotescos? ¿Cómo no repetir los vicios de una crítica que cree poseer y conocer su objeto? ¿Cómo encadenar fragmentos de sentido al modo en el que se teje una falsa urdimbre simuladora de trampas especulares que irradian precarios fragmentos de lucidez? ¿Cómo se escribe una Tesis sobre la resbalosa paradoja de una lectura que no desea leer? ¿Cómo construir un *quijotexto*? ¿A través de tanta duda cómo bregar hacia el Quijote? ¿Dónde está finalmente el sentido de una tesis que no alcanza a fijar su texto primero –aquel que dice ser su objeto?

Apuntes desparramados, para la construcción de un lector impertinente

No se trata, en suma, de un hacer “con” el lenguaje, sino de un hacer que transforma “desde” el lenguaje al mismo tiempo que excede su ámbito y su ley.

Marcelo Villena, *Las tentaciones de San Ricardo*

Esta Tesis no se atreverá a responder a la cadena desordenada, anárquica, vertiginosa, laberíntica, caótica y repetitiva de preguntas. Cerco de preguntas que arriesgan a dispersar cualquier intento vano de lectura. Con ellas este tesista hará algo más *hútil*:

Las cargaré en un frondoso saco de yute sin huecos y las arrastraré invadiendo de un extraño musgo ilegible cada detalle que constituye los surcos innominados de la Tesis.

Si escucha, lector, algún chirrido, algún juego de ecos de sonido de muerto, algún grito, algo así como un ruido insoportable parecido al de varios pistones de máquinas sordas en roce, advierto que se trata de cada palabra escrita, de su hiato, de sus vacíos que resbalan en la linealidad de cada oración, de cada párrafo que atraviesa con los rigores del peso de la carga de tanta pregunta vana. Como la enorme roca que lleva Sísifo, este timorato lector de Quijote carga en sus tambaleantes y frágiles hombros el peso imposible de una suma de nudos cuestionadores que resbalan de una alta e inmensa cornisa vertiginosa de abismo. La *hutilidad* de responder las preguntas se disipa, se esfuma como la tinta-sombra que escenifica la ficción quijotesca. La *hutilidad* de responder las preguntas despierta el eclipse que oscurece y subsume en brumas la remota posibilidad de la lectura.

Para instaurar el vértigo la Tesis persiste con su obsesión:

¿Cómo se lee el Quijote desde el cómo?

¿Qué hacer con tanta pregunta vana?

¿Con su espesura frágil?

¿Cómo esquivar el peso de la obligación de leer?

Este tesista parcialmente responde:

EsCRIBir.

EscriBir sobre la rugosa textura de cada pregunta, por debajo de su espesor pegajoso (que a la larga produce ardor y un extraño escozor en los miopes ojos de los lectores).

ESCribir

EscribiR burlándose de la sinuosidad absurda de las preguntas y tranzando con ellas una bulla sucia e insípida en alguna de sus esquinas curvas de su falso rigor, rellenando sus vacíos de ordenada palabrería de apariencia crítica.

[Digresión: qué busca esta Tesis, preguntará el profesor, aventar, dirá el tesista, aventar al Quijote al pantanoso nudo de preguntas y esperar con eterna paciencia que no se lo devoren nunca. El profesor responde con una mueca, mientras un gato dibuja con su cola un digno signo de interrogación].

EsCriBIR

Escribir sobre su imposibilidad inquebrantable, sobre la *inhutilidad* de sus respuestas correctas, históricas, referenciales.

[Digresión: el profesor examina la Tesis. Busca sus nudos conceptuales, su rigor teórico. Lee y relee su inexistente conclusión. Levanta la vista y piensa en una escena quijotesca: Don Quijote escribe en arena].

EsCriBir

EScribir en medio de las preguntas, abriéndoles un resquicio inhabitable, un pequeño hueco por donde chorreen y se deslicen fragmentos musgosos, lugar desde donde nacen las palabras quijotescas perfilando el vacío de todos los rostros del sentido.

[Digresión: el tesista sueña. Aborda la trama de una pesadilla. El tesista una mañana al despertar, tras un brumoso sueño intranquilo, se encontró en su cama transformado en un bicho quijotesco].

E Cribir

Escr bir por debajo de la negrura de su tinta o muy por encima casi rozando, flotando en el aire o probablemente a través de sus aparentes sombras, reviviendo el polvo muerto que anima a los

núcleos de sus fantasmas; escribir en alguna de sus puntas, cerca de un pliegue o en el borde oblicuo de la curva de un jorobado signo en dudoso afán de interrogación.

Este es el propósito de la Tesis: Escribir.

El único propósito de la Tesis.

Escribir: con el único propósito de ahondar en el Cómo.

[Digresión: pregunta el profesor, ¿qué tipo de Tesis es esta?, ¿qué clase de objetividad retoma su Tesis? Con actitud de Sancho, el tesista mientras le hacen este tipo de preguntas fundamentales disimula lanzando redondas miguitas a un humo donde arden jubilosas las parodias quijotescas].

E ribiR

EscRIBir alrededor sinuoso de las preguntas, buscando asfixiarlas, desnucrarlas, abrumarlas, intoxicarlas para que echen, para que abracen, para que bramen y provoquen alguna peregrina respuesta que a medida que se enuncia se derrumba como un artilugio de barro; luego del acto simplemente

escribIr

una provisoria lectura sobre el vasto *inhútil* de algún escombros.

[Digresión: ¿Quién le acompañará en esta empresa? Dice el profesor. El tesista esquivando a la pregunta esconde trampas en una borrasca biblioteca. Quiere atrapar a unas cuantas ratas que le dicten el proceder de su esquivada Tesis].

Escribir.

Escribir de manera fugaz, temporal, tentativa, incorporando tal cual mago el deforme cuerpo a la uniformidad de la letra.

Escribir una lectura interina, no oficial, fácilmente sustituible, evaporable.

Escribir cediendo a la duda.

Escribir alrededor del pliegue quijotesco.

Por tanto:

La Tesis busca configurar una textura, un tamiz instrumentado, reticulado, que explore desde una ficción interpretativa, teórica y poética, el inasible laberinto que se proyecta en el Quijote. En otras palabras, la Tesis arriesga a *hutilizar* la palabra, la dispone y a su vez la dispersa bajo el orden de una intriga vertiginosa trazada en una tram(p)a poética que en sus intersticios esconde el esquivo afán de lectura. Esta tram(p)a no pretende descifrar, ni decodificar la especificidad literaria, ni imaginar la construcción de la autonomía ficcional que bulle en el Quijote.

La Tesis busca afanosamente instaurar diversos protocolos de lectura desde los complejos márgenes del cómo leer el Quijote.

La Tesis se estructura sobre la peripecia de leer el Quijote sin leerlo.

Postura al texto

Al leer imprimimos (...) una determinada postura al texto, y es por eso por lo que está vivo; pero esta postura, que es invención nuestra, sólo es posible porque entre los elementos del texto hay una relación sujeta a reglas, es decir, una *proporción*: lo que yo he intentado es analizar esta proporción, describir la disposición topológica que proporciona a la lectura del texto clásico su trazado y su libertad, al mismo tiempo.

Roland Barthes, *Escribir la lectura*

Para hacer rodar las palabras hacia el vértigo y al fin desarrollar los nudos que esta Tesis ostenta seguiré, por ahora, una agresiva línea en zigzag y caminaré en altos zancos, con el fin de no averiar la disposición laberíntica de las letras quijotescas, pero sobre todo buscando dar pasos largos, incluso arriesgando a caer en el hondo precipicio del texto.

[Digresión: el tesista escribe. El tesista mediante una extraña mudanza se disfraza de Quijote. El profesor de vigilante/cura].

Transitaré en el Quijote tanto por el margen exiguo del infinito que convocan sus vértices como en las contradicciones que dibuja abismos en su centro que a propósito se quiebra hasta desaparecer como una absurda frágil cáscara de huevo. Se trata sobre todo de perder el rastro sin perder el cabo de hilo quijotesco. Hilaré mediante una civilizada linternita o a través de la barbarie de una salvaje antorcha que alumbra falsamente el infinito túnel. Ascenderé a las más de mil páginas del Quijote que se hacen y deshacen, de manera simultánea, a partir de la imposibilidad de la pregunta: *¿Qué es la*

ficción? Para no responderla nunca convoco a un inasible libro, a una escritura que ahonda en su resbaladizo lenguaje como único refugio impalpable para escapar de la rigurosa responsabilidad de acechar a la ficción mediante una respuesta sistemática en su linealidad; en otros términos: para escapar de la obligación de leer, de responder mediante la redacción de una lectura demostrativa.

El libro es *Lautrémont y Sade* de Maurice Blanchot. En él no existen pliegues, ni resquicios, ni pasadizos, ni pulsiones, tampoco nudos, ni túneles, menos rizomas, ni estructuras, ni significantes que develen y desoculten la aspiración de nube que reposa invisible en la cima o en la superficie legible y palpable de la obra. En Blanchot la palabra crítica se transforma en un complejo motor de búsqueda, en una intriga poética que persigue a la palabra creadora; para ello busca afanosamente disolverse, impregnarse en ella y deambular por la sorda sinuosidad de la trama configuradora de sentidos convocados por la acción y contracción de ambas. La particular búsqueda de Blanchot no conduce a la imposición autoritaria de una palabra sobre la otra, no pretende tampoco imponer un sentido particular, no sostiene una idea de valor: busca en el pantano del lenguaje, desde la galaxia fragmentaria de significantes, detonar el instituyente poder en fuga de la literatura para afirmarse en su perpetua inasibilidad, en el juego de aceptar aquellos sentidos que no clausuren la búsqueda. Desde Blanchot, escribir una lectura radica justamente en el hecho de escribirla, de atravesarla palabra mediante. Escribirla ya sea por encima o por debajo, o en el costado de una trama especulativa donde arden preguntas que imperceptibles obligan a detonar el poder impalpable de la literatura. Por el reverso de esta idea flota abstracta en su imposibilidad una vaga conjetura que transita coja en el texto: se trata de leer del mismo modo como se suelta al cielo infinitos globos inflados con helio, no habrá red que impida el viaje irreverente, imitando al soñador Ícaro los globos danzan ingenuos hacia el sol, acariciando la aspereza de la bruma que envuelve a las nubes de un drama tenue. De eso se trata leer,

dirá Blanchot, de aventar sentidos inasibles, de arrojarlos irreverentes, como a la flor mallarmeana, bajo la magia de una trama que desemboca sin temor en el orden creativo de un nuevo texto.

En el subsuelo de esta Tesis también se desplaza una estrategia dinamizada por un mecanismo motivado a partir de una intuición que nace en los intersticios poéticos de Alejandra Pizarnik: las palabras son anacrónicos objetos para describir los meandros espiralados del sentido. A lo sumo lo dibujan sin bordear sus excesos, concretan un modesto croquis de esa pulsión ferviente que bulle en la trascendencia del Quijote. ¿Cómo, entonces, construir una lectura desde la impotencia de la palabra?, ¿tal vez deslizándose en los armazones pre-fijados de la crítica literaria?, ¿tal vez habrá que inundarse en aquello que Nietzsche nombraba como el “conocimiento optimista” inaugurado por el socratismo, ese que “no reconoce límites a la inteligibilidad de la existencia, y que por lo tanto postula un esquematismo bajo el que todo es subsumible”? [Prólogo, *Interpretación y diferencia*, p.11] Esta Tesis se posiciona lejos del “conocimiento optimista”, se refugia en el medio de esta inmensa cadena de significantes y desde allí emana un fuerte grito. Detrás de esta carcaza de palabras se esconde una otra intuición: las palabras son meras cuchillas (como dice Oscar Cerruto), halitos peregrinos (como dice Jaimes Freyre), signos que en su espesor transparentan un vacío de ecos (como dice Edmundo Camargo), las huellas de la nada sobre el terso de una hoja (como dice Roberto Juarroz).

Dispuesto bajo el enmarañado orden de esta madeja de palabras y tramas se narrará la puntillosa lectura del Quijote. Una lectura cifrada en los rigores y en los goces que impone el vacío. En este elenco de nada, no queda más que proyectar una maraña de códigos que en sus límites encaren la encrucijada, la inagotable tarea de leer el Quijote desde la materialidad de su superficie. La Tesis, por tanto, pretende surcar esa superficie a partir de una marca de lectura que transite por los meandros que instituye la peripecia del no.

Una lectura que se dispone a no leer, que caprichosa no quiere enunciarse desde fuera del campo de dudas, no le queda más que abordar la peripecia del no. En otras palabras, al Quijote se lo ha leído tanto, se lo ha acechado tanto que (parafraseando a Héctor Libertellia) el Quijote ha quedado desalojado, junto con su lector. Leer desde el no, desde la duda es un modo de abrir un resquicio hacia el laberinto quijotesco. En otras palabras, a la utopía sólo se la habita desde la fisura de una ilusión.

Génesis del NO

Preferiría no hacerlo.

Bartleby, El escribiente

Don Quijote nos introduce a la noción de “falta”
como motor del deseo, deseo siempre
insatisfecho, proyecto nunca realizable.

Blas Matamoro, *Una interpretación de un héroe*

Luego de leer el Quijote, ¿se puede seguir buscando el sentido o el significado de un texto? ¿No es acaso el Quijote la ficción que desahucia la remota posibilidad de recuperar el fantasmal sentido de la obra? ¿No es acaso el Quijote la ficción que escenifica la construcción de una lectura a destiempo: anacrónica? ¿En qué consiste una Tesis que narra la inagotable peripecia de no leer? ¿Cómo se escribe una sistemática lectura que no lea? ¿En qué piensa una lectura quijotesca que se propone no leer? ¿Qué sentidos fluyen en una no lectura? ¿Cómo leer desde el no? ¿Qué clase de hermenéutica, de mecánica lectora se despliega en una no lectura?

En el vasto panorama (infinito panorama) de la bibliografía quijotesca este tesista no encontró ninguna referencia que emprenda la expedición en el Quijote bajo la clave del no. Por tanto, no hay puntos de partida, ni la disposición suficiente de coordenadas que orienten y al mismo tiempo encaren la lectura del no, por el contrario una escasez de líneas de trabajo envuelven la angustia que esta Tesis proyecta, tampoco hay brújula certera en este desierto quijotesco. Esta suma de ausencias, de vacíos, de hiatos, no apuntan a que esta Tesis carezca de líneas de llegada, de arribo. En este contexto, vale la pena revisar el origen que motivó la lectura desde el no.

En el capítulo uno de la primera parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha surgen datos que construyen esta compleja peripecia alrededor del no. De entrada sabemos que el lector Alonso por: “el poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio”. Alonso era un adicto lector del famoso Feliciano de Silva y de sus “*entrincadas razones*”. Su obsesión llegó a tal que “(*...*) el pobre caballero [perdía] el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello”. [Cap I-I] Otro de los vicios lectores del obsesivo Alonso refiere a su pasión excesiva por leer la extraña obra de Jerónimo Fernández. Obra en la que el autor termina pidiendo a su lector que encuentre unos manuscritos en griego perdidos por el gigante Fristón. En otras palabras, la escritura de Fernández apela al lector a concluir la intriga. Detalle que despierta la incómoda obsesión de Alonso por desentrañar el centro de la fábula: “*Pero, con todo, alaba en su autor* [se refiere a la obra de Jerónimo Fernández] *acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete*”. [Cap. I-I] Por un lado, entonces, se tiene el afán de Alonso por desentrañar el sentido de la obra de Feliciano de Silva (mediante una maniática mecánica lectora); por otro, la obra de Fernández reclama del lector Alonso despertar su potencialidad de escritura y de fabulador. La lectura y la escritura se interceptan, como en un pálido eclipse. ¿Cómo responde a estos dos afanes el lector Alonso? Desde el no. Explico:

“*En efeto, rematado ya su juicio, –dice el narrador– vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo; y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama*”. [Cap. I-I] Alonso no desmenuzará hasta

la última partícula de sentido que provienen de las novelas que lee, tampoco escribirá la continuación de las historias caballerescas que con tanta pasión y fe aborda. Asume una sutil negación y deviene en la más loca empresa de la no lectura: armarse caballero andante para irse por el mundo entre sus oxidadas armas, en una época donde los caballeros eran un objeto de lustre en los museos. Deja las letras y opta por las armas. El Ingenioso Hidalgo Alonso ni lee, ni escribe, simplemente atraviesa la vastedad de la Mancha adherido a su particular empresa del no. Alonso postula un modelo de la no lectura. Al escenificar lo leído, al “ejercitarse” en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se “ejercitaban”, no interpreta, no desentraña el sentido, sino que opta por habitarlo. Y desde esta fisura lee erróneamente, tergiversadamente, configura el caótico mundo que compulsivamente rodea a Alonso y que al mismo tiempo lo acosa. En sí la propia novela encara el conflicto de leer desde esta misma fisura y en ella afronta la encrucijada de los sentidos encontrados. Se escenifica la apariencia de heterogéneas interpretaciones motivadas por la negativa del leer. A cada paso que da el inocente lector en la enormidad de la obra se encuentra con guiños que exponen la peripecia quijotesca que opta por el irreverente no.

Esta Tesis fiel a la negación del lector Alonso se somete a construir una extraña metodología para leer desde la negación, desde la fisura quijotesca. Replicando la lecto-locura inaccesible de Alonso. Este tesista escenifica su lectura del Quijote. Transforma a su metodología en el objeto de su Tesis. Por tanto, es una Tesis que no interpreta, que no desentraña el sentido, sino que retoma la fisura desde la que erróneamente lee Alonso. Se trata entonces de superponer capa por capa, texto a texto una peripecia lectora que se proyecta desde el vacío del no.

Leer desde el no

No interpretaré esta historia.

Walter Benjamín, *Construyendo la muralla China*

Esta Tesis busca y rebusca en diversas lecturas en torno al Quijote señas donde se haya instaurado la crisis del leer. Lecturas que han construido sus nudos de conflicto a partir de la imposibilidad de leer el Quijote. Lecturas que han exhibido su crisis metodológica y han configurado con ella una intriga de sinuosos nudos ficcionales. A continuación se recuperará una serie de arriesgados fragmentos donde se aglomeran lecturas quijotescas, fragmentarias, pastiches de lecturas, pedazos de entrevistas, apuntes inéditos, hasta retazos de semblanzas y algunos inconexos versos dedicados a la empresa del no. Empresa horadada que gira abismal en torno al Quijote.

El primer fragmento que le interesa rescatar a este tesista se encuentra en *Los diarios* de Arthur Rimbaud. El día 5 de julio escribe: “Así como el Quijote atravesó por la puerta falsa de la locura, esquivando sus dudas y deslizándose en ellas, ¿escapando de qué? Tal vez del medio a las letras. Yo no pretendo vertebrar el único, el último sentido que posee que es el de arrojarse a la locura. **Habitar la locura desde el no, junto con el fluido que encarnan sus meandros.** ¿Para qué te digo todo esto? Tal vez, para decirte que te extraño”. [*Los diarios*, p.57, la azulina es del tesista] El poeta Rimbaud ya esboza desde una intriga poética la construcción de la posibilidad de leer el Quijote bajo la estructura del no. Sin embargo, las nervaduras de ese no proyectan una serie de alusiones a la locura. ¿Cómo atrapar la lectura de Rimbaud y traducirla a los intereses de esta Tesis? ¿Acaso el poeta está aludiendo a la posibilidad de que la única manera de leer el Quijote es desde los *meandros fluidos* que *encarna* la lecto-locura? ¿Acaso Rimbaud no está aludiendo a la paradoja de leer desde el no?

El segundo fragmento pertenece al famoso lingüista Ferdinand de Saussure, quien aprendió a leer en español Quijote mediante. En uno de sus cuadernos inéditos publicados recientemente, el lingüista escondió entre tanta palabra un interesante apunte sobre el Quijote, dice: “La musicalidad de la lengua de Cervantes se concentra en el Quijote; en esta incomparable obra todo parece estar escrito en signos de interrogación; se trataría de una inmensa pregunta sobre el leer,(...)”.[Cuadernos inéditos, p.34] A lo largo de sus inmensos apuntes Saussure no añade ningún comentario más a su lectura sobre el Quijote. Sin embargo, varias páginas adelante irrumpe otro detalle quijotesco. Esta vez no menciona al Quijote y desde una voz de ecos bartheseanos, dice: “La literatura es irreductible a la dimensión de su lenguaje (...), es una lengua propia encerrada entre dos signos de interrogación que poseen una respuesta única, la negación.”. [Saussure, p.456] He destacado los fragmentos que más interesan para la construcción argumentativa de esta Tesis. En otras palabras, los fragmentos que exhiben con más crudeza los mecanismos metodológicos. En ese sentido, la *inmensa pregunta* que abre y cierra el Quijote, constituye los elementos fundamentales, las claves, para leer desde el cuestionamiento, y no desde el rigor que incuba y al mismo tiempo pasteuriza la certeza.

El tercer fragmento pertenece al biógrafo del novelista francés Gustave Flaubert, Vincent Legautier. En su detallada biografía, *Vida y literatura de Gustave Flaubert*, Legautier ahonda en la inmensa pasión del autor de *Bouvard y Pecuchet* por el Quijote. Legautier dice: “El espíritu de aventura es el que despertaba la obsesiva pasión de Flaubert por el Quijote. En una de sus cartas más apasionadas cuenta a su sobrina Collet que la lectura del Quijote es la historia no de un obsesivo lector, sino la arriesgada aventura de un alguien que ha decidido transformar la lectura en una práctica transgresora”. [La pasión, p.78] Este detalle sobre la lectura apasionada del Quijote de parte del autor francés le permite a Legautier hablar sobre la propia práctica lectora de Flaubert: “hay una intención quijotesca en cada una de sus frases, un evidente sentido de la aventura. A Flaubert le llamaba la

atención el hecho de que Alonso Quijano dejara de leer y se transformará en Quijote para desde allí conquistar a la ficción. Lugar desde donde ya no es posible esgrimir una lectura a no ser que atraviese los mecanismos y la espesura de la parodia” [Legautier, p.109]. Legautier sintetiza la intuición que dirige e hilvana los surcos letrados de esta Tesis, lugar desde donde fluye la peripecia del no leer. Es decir, estos fragmentos proporcionan el horizonte que la Tesis exige para instituirse como tal, como una maquinaria pulverizada de sentido. Recogiendo las palabras del fragmento: desde la estructura que esta Tesis plantea *ya no es posible esgrimir una lectura a no ser que atraviese los mecanismos y la espesura de la parodia*; y es evidente la cita ya que sugiere a la enunciación de esta Tesis un término fundamental: la transgresión.

Un cuarto fragmento es enunciado por Maurice Blanchot. En una entrevista dada a la revista *Antropos* Blanchot reconoce que la lectura es una práctica que ha hecho crisis, dice: “No es que el cuestionamiento a la lectura sea una práctica novedosa o meramente académica o de perfil filosófico y de asidero teórico. Se podría decir que la lectura ha entrado en una particular crisis en el siglo XVI y es la literatura la que la ha instaurado. Por tanto, la modernidad tiene la marca de esa crisis interpretativa, la lectura quebró su propia coherencia y su autoestima de eficiencia. Se ha transitado, entonces, de una lectura de base monolítica a una lectura que se cuestiona a sí misma, que se carcome a sí misma, donde sus propios andamiajes son cuestionados a partir de juegos especulares, al igual que sus aparatos teóricos se construyen y se destruyen sobre la base de la reflexión, donde sus herramientas se dilatan y se contraen al mismo tiempo que repasan los textos, añadido a todo esto su ideología que fluye como un péndulo. Es el Quijote quien ha abierto esta herida, esta reflexión profunda sobre la práctica lectora. Lo más interesante es que lo hizo desde la propia literatura, desde la ficción. Sin embargo, valga decirlo, se trata de una novela que ha montado un extraño mecanismo lector que simultáneamente al movimiento de distintas lecturas que ostenta a su vez niega a todas ellas. Don Quijote es un héroe

paródico que ha dejado los libros para habitar en ellos, y en ellos pierde los hilos, enceguece, las hebras con las cuales teje una lectura se enmarañan, se obturan. Por tanto, se podría decir que en el Quijote se superpone una diversidad de lecturas que se las ordena desde el no, desde una extraña negatividad” [Los caminos de la lectura, p.67]. Este tesista frente a la constatación de Blanchot prefiere optar por el silencio, entendiendo que éste es el mejor espacio para construir un comentario y desde éste proyectar la Tesis.

No existe un texto globalizador que delimite los márgenes de este inasible proyecto de lectura, de matices dispersos. Leer desde el no parece una experiencia vetada en el ámbito de las “lecturas serias”. Por tanto, se hace indispensable construir la Tesis sobre una serie de fragmentos, de retazos, de pequeños textos paralelos a las grandes lecturas, escondidos en medio de las maquinarias teóricas. En ellos se encuentran las posibles capas que engloban a este proyecto de leer desde el no.

Son varios elementos que surgen de estas citas: leer desde el no, desde la lecto-locura, en medio de una pregunta, asumiendo que el único camino que traza la lectura es la transgresión y la parodia. Sobre este complejo marco los fragmentos de Rimbaud, de Saussure, de Legautier, de Blanchot se transformarán a modo de textos fantasmales en los pilares ausentes, frágiles. En ellos recaerá el peso del leer el Quijote y la complicidad de la escritura de un *quijotexto*.

Pliegues quijotescos

El pliegue que va hasta el infinito.

Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*

Este tesista no elaborará una lectura filológica. Tampoco se enfrentará la persecución de una lectura semiológica amparada en la postmodernidad de lo relativo. Abordará el riesgo fugitivo de transitar en la posibilidad de construir una respuesta quijotesca en el asfixiante centro/cerco de una duda, en el medio del irreverente no. Se busca, por tanto, de manera sistemática, las formas, las metodologías, las estrategias, las mañas, los utensilios, las palabras, la poética precisa que no disuelva la inmensidad del Quijote en un conjunto de asépticas entradas de lectura, donde se sistematiza e instaura una trama conceptual que traduce la ficción cervantina en el sospechoso orden lineal de una cadena de argumentos tejidos sobre la fe optimista del desciframiento. Lugar donde explícitamente se regulan los límites de lo interpretativo y se incentiva a enunciar los lugares comunes que *pre-escribe* el canon. Con este *pre-juicio* se descenderá al Quijote tal como se desciende al infinito que se proyecta en un espiralado laberinto de piedra. Laberinto en el que sus sombras más perversas dibujan la sinuosidad del pliegue. Sin embargo, después de plantear esta breve introducción la Tesis sigue girando en el vacío que se concentra y se hace visible en la cadena de letras que configura la pregunta: *¿Cómo leer el Quijote?* Esta duda es la que potencia la Tesis. Duda que la obliga a orillar en el inmenso vértigo que se abre en el fondo blanco de la página. Duda que desencadena el planteamiento de una escritura descarriada, una escritura que al enunciarse se fermenta. Frente a este meollo de dudas este tesista no arriesgará a aventurarse a plantear una ingenua salida a la terquedad que impone la pregunta, sino que reunirá en una concatenación fragmentaria, inacabada y algo repetitiva posibles hilos de lectura que se pueden desatar y tejer en los contornos siempre resbaladizos de la madeja que encierra a la obra. Estas lecturas explorarán en la multiplicidad de pliegues que se esconden y que operan en el subsuelo

profundo del entramado quijotesco. Conviene ahora revisar el concepto de pliegue y proyectarlo a los mecanismos de lectura que esta Tesis pretende instaurar.

El pliegue fue una herramienta puntillosamente trabajada por Leibniz con el fin de describir los recovecos invisibles de la metafísica: “una punzante luz palpable en la homogeneidad de todo plano liso, allí surge una contradicción, un pliegue, una negatividad. ¿Qué es lo que cabe en él? La inmensidad de la duda, justamente sus pliegues y sus envolturas, el no”. [*Discurso de metafísica*, p.231]

El pliegue desde Leibniz niega todo proyecto de esencialidad, de sustancia, se trata de una inteligente herramienta trazada para fragmentar la falsedad tersa de la homogeneidad y obliga a la lectura a escarbar en el microcosmos que se refugia en el detalle, como dice Giles Deleuze: “lo que está plegado sólo es virtual y sólo existe actualmente en una envoltura, en algo que lo envuelve”. [*Lógica del sentido*, p.17]

En el Quijote abundan los pliegues. La novela en sí es un inmenso pliegue. Una extraña envoltura donde germina la duda, la contradicción, la heterogeneidad de la forma. Para enriquecer el pliegue como herramienta cabe citar nuevamente a Deleuze: “Al dividirse sin cesar, las partes de la materia forman pequeños torbellinos en un torbellino, y en estos otros todavía más pequeños, y otros todavía en los intervalos cóncavos de los torbellinos que se tocan. La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado, y penetrado por un fluido cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a un estanque en que hay diferentes flujos y ondas”. [*Lógica del sentido*, p.13]

El Quijote es ese furioso torbellino que describe Deleuze, esa inmensa caverna. Un torbellino compuesto con pequeños torbellinos y en éstos otros todavía más pequeños. Torbellinos que en su pequeñez cabe la estructura de un mundo. Pliegues dentro de pliegues. En este esquema pluridimensional el Quijote se constituye como obra y proyecta sus más complejas especularidades. Esta obra quijotesca se encuentra agujereada

por huecos, recovecos, pliegues, pasadizos, rizomas, transversales, túneles, laberintos lineales y circulares, lugares por donde fluye el magma inasible del sentido. El Quijote es un pliegue, un torbellino en el horizonte liso de La Mancha...

Veladas, entre pliegues, las preguntas que sugiere el Quijote a sus lectores y oidores coetáneos y del futuro exigen un desafío suplementario a la enormidad lisa que proyecta la novela. El Quijote hoy - al menos desde la generación del 98 (Unamuno ante todo), las vanguardias (Pierre Menard sobre todo)⁸- es una madeja de paradojas, una maraña de pliegues: donde cuerpo, sujeto, objeto, lectura y escritura configuran un remolino ficcional. Por tanto esta Tesis entra en un juego de réplicas donde se apropia de este remolino ficcional y donde cuerpo, sujeto, objeto, lectura y escritura transitan hacia la fragilidad de la lectura imposible. Esta Tesis pretende proponer la aventura de establecer una lectura dialógica, siempre compleja, contradictoria, incompleta; es decir, sin completud, no finalizada. Por tanto, este tesista sugiere una lectura disgregada que disuelva el carácter autoritario del descifrador, ordenador o interpretador de obras; para ello propone líneas de fuga e intenta desatar los nudos de los pliegues para buscar más que las simetrías, las curvaturas infinitamente variables. Esto conduce necesariamente a situarse en una lectura invadida de suspicacias y que ronde la sospecha, según la cual no se trata tanto de homogeneizar las interpretaciones cuanto de tomar conciencia en el proceso de construcción de la Tesis del existir de los diferentes contradictorios-heterogéneos sentidos quijotescos, más allá de los valores absolutos y de los bloques homogéneos del sentido. A lo largo de la Tesis se trata de manipular, jugar con la materialidad de los significantes: rebosantes de malentendidos, del sustrato caótico de la polisemia, máquina de distorsiones. Desde este punto de vista, es posible leer el Quijote como una propuesta de confluencia de pliegues -explícitos e implícitos-, tal cual los remolinos que se superponen unos a otros, que se van construyendo a medida que entran en contacto entre sí,

⁸ Este detalle sobre la lectura de Unamuno y de Pierre Menard será desarrollado en el capítulo: *Desocupados Lectores*.

según el extendido concepto de “dialogismo” puesto en circulación por Mijail Bajtin.

El lector impertinente y su ruidosa e inasible máquina bartheseana de lectura

Un detalle arrastra toda mi lectura.

Roland Barthes, *Barthes por Barthes*

Las intuiciones críticas ya trazadas en esta Tesis persiguen huellas que derivan en una revelación lectora de notorias marcas barthesianas. Frente a las preguntas extremas sobre: *¿Cómo leer? ¿Qué hacer con el sentido?* Roland Barthes arriesga armar un excéntrico andamiaje teórico, un extraño acopio de “herramientas” de lectura que hábilmente sintetiza; herramientas con las que opera la imposibilidad cifrada en los textos. En otras palabras, propone la constitución de un importante saber lúdico que deforma el rígido cuerpo dogmático de la teoría literaria. Barthes es ante todo un lector que despierta los significantes del texto a partir de distintos reactivos que provocativamente vierte como ácidos a las obras del lenguaje. En uno de sus textos explora una de sus reiterativas obsesiones: *¿Cómo escribir una lectura?*⁹ Justamente sobre la estructura de esta pregunta nace su famoso libro *el S/Z, una lectura sobre Sarrasine* de Balzac. Barthes dibuja en su lectura una rigurosa puesta en escena donde se registran las variadas ocasiones en las que un lector, “tocado” de alguna forma por lo que lee, se ve obligado a *levantar la cabeza*, a apartar la vista del texto que tiene frente de sí para suspenderla en el vacío, para ello pregunta: *“¿Nunca les ha sucedido, leyendo un libro, en el que se van deteniendo continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no les ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?”*. [*Escribir la lectura*, p.35] ¿Acaso esta mecánica lectora bartheseana no irrumpe en la cabeza incendiada de lecturas del lector Alonso? Esta mecánica lectora incendiará la lectura inasible que se propone en la

⁹ Una de las más importantes motivaciones de la lecto-locura de Alonso antes de transformarse en Quijote apunta a la pregunta bartheseana: *¿Cómo escribir una lectura?*

Tesis e incendiará, también, su metodología que más que de un instrumento se trata de una intriga. Lo que se busca, entonces, es adaptar la mecánica de *levantar la cabeza* en una maquinaria productora de hilados lingüísticos que aspiren a componer un telar que escenifique el vacío que arma y detona el lector Alonso en torno a la figura del Quijote.

Por su falta de peso en la Tesis el único método en el que se cree, que se concibe posible, que se sigue al pie de la letra es: *leer levantando la cabeza*. En el desplazamiento de esta mecánica infinita los sentidos adquieren un espesor particular que los impulsa a trasladarse a modo de un cardumen de marionetas y de espejismos que viajan hacia la blancura laberíntica del texto. Los sentidos descienden a la página revueltos, alborotados, asociados, fragmentados, borrados, fantasmales, disueltos, travestidos, sobre interpretados, disfrazados, manoseados, carcomidos, embarrados, desportillados, entrampados, enjaulados, caricaturizados, descompuestos, desmantelados, fusionados, averiados, tergiversados... Al *leer levantando la cabeza* el cuerpo dialoga y se articula parcialmente a la letra. Se podría decir que habita en el sentido y lee desde esa fisura. Frente a tal experiencia, provocativamente Barthes enriquece aún más la "aventura" de esa mecánica lectora: "Es sobre esa lectura, **irrespetuosa**, porque interrumpe el texto, y a la vez prendada a él, al que retorna para nutrirse, sobre lo que intento escribir". [*Escribir la lectura*, p.35, la azulina es intencional] ¿Acaso no es esta lectura irrespetuosa la que interrumpe la cotidianidad aldeana del lector Alonso? ¿Acaso no es esta lectura irrespetuosa la que retorna al texto para nutrirse la que despierta la excéntrica empresa del lector Alonso? La cita barthesiana encierra transversalmente la síntesis que suturará y proporcionará un efecto de coherencia a este telar de palabras vertiginosas que componen la Tesis. Hilar una lectura **irrespetuosa** es provocar a la irrupción de una compulsiva máquina tejedora de laberintos interpretativos que conllevan deseos irreparables de escribir una lectura dentro del margen laberíntico de signos de interrogación. Lectura que *levanta la cabeza* del libro con el único ánimo de cazar fragmentariamente la posibilidad de un

sentido en fuga y retorna a la página para dibujar un croquis alternativo (posiblemente confuso, de tuétano enmarañado) que apunte a rastrear, a palpar la topografía de resquicios y pliegues “irrelevantes” que se esconden como larvas de tierra en las zonas visibles y expuestas de los textos. De lo que se trata es de escribir una lectura en negativo, una lectura que exhiba sus mecanismos, sus herramientas.

Barthes, precisa en qué consiste esa mecánica lectora y adelanta los efectos de montar una lectura a partir de los rigores de la forma: “Para escribir esa lectura, para que mi lectura se convierta, a su vez, en objeto de una nueva lectura (...), me ha sido necesario, evidentemente, sistematizar todos esos momentos en que uno “levanta la cabeza”. En otras palabras, interrogar a mi propia lectura ha sido una manera de intentar captar la *forma* de todas las lecturas (la forma: el único territorio de la ciencia), o, aún más, de reclamar una teoría de la lectura”. [Escribir la lectura, p.35] Esta Tesis busca montar, desde los distintos modos que ofrece la palabra, una puesta en escena donde el sentido salga del escenario de la lectura y obtenga el carácter leve de una enorme viga maestra que juega en medios de los entretelones, lugar donde se reduplica de forma sistemática el vertiginoso ejercicio lector. Sobre este escenario empolvado, fantasmal, vacío de sentido, en afán de proyección laberíntica es que se desplegará un segundo objetivo, proponer una *forma*, donde se instituya y se trace en su superficie una particular manera de abordar, de ingresar al texto quijotesco. Una forma donde se desmonta la metodología y se la reordena a partir de la tersura de una intriga. Una forma concebida no precisamente para buscar sentidos constituidos, objetivados, académicamente consensuados, imaginados, ordenados, monitoreados y dispuestos. Por el contrario, se trata de activar en una múltiple galaxia de significantes, en una inmensa red reticulada en su heterogeneidad, allí se activa, se configura la máquina tejedora bartheseana de hilados de no lectura. En este bastidor se hilará la pluralidad de partículas lingüísticas que detonen el poder inasible de la literatura. En otras palabras, una forma, una

urdimbre tejida por multiplicidad de preguntas, de dudas, de interrogantes, de vacíos, de ruidosos
hiatos sobre: *¿Cómo leer? ¿Por dónde empezar?*

Alonso, el lector

(...) permítaseme sugerir –y es una idea que tomo en préstamo de Roland Barthes– que si me siento a escribir el *relato* de todas las veces que he “levantado la cabeza” provocado por la lectura, eso es un ensayo. Y esto transformaría al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas: no tanto en el sentido de “los libros en mi vida”, sino más bien en el de los libros que ha *apartado* al ensayista de “su” vida: que lo han hecho escribir; *derramar* sus lecturas sobre el mundo (...).

Eduardo Grüner, *Los caminos del ensayo*

Levantar la cabeza enfrente del Quijote es una tarea reiterativa, compulsiva, enfermiza, esquiva, poética. Un nudo atragantado en los mecanismos de la lectura. Un juego incansable de espejismos, de especulaciones, de conjeturas, de intrigas, de máscaras conceptuales y teóricas. Bajo una arriesgada puesta en abismo este tesista-lector no puede dejar de proyectarse en el lector que da motivo a la novela: Alonso Quijano (el lector que deviene en Quijote), quien también *levanta* compulsivamente *la cabeza* y transforma su lectura en un arriesgado hacer donde el sentido adquiere heterogéneas formas, maleables e insibles. En una extraña variable lectora que forma parte del no. Donde el sentido fluye anárquico a refugiarse en el vacío oxidado de una vieja armadura; allí donde laten las nervaduras de la ficción. Fiel a su obstinación lectora Alonso opta por ingresar a la literatura a través de un margen exiguo de una fisura, (*por la puerta de la locura*, matiza el narrador), lugar al que se accede gracias a la irrupción de una máquina compulsiva, donde se levanta hasta el cansancio la cabeza del texto, donde se plantea configurar una lectura irrespetuosa. En este ámbito, este tesista especula con el fascinado tránsito de Alonso por un extraño laberinto-infierno, por el difícil medio donde crecen los alambrados de púa que protegen a los mecanismos móviles de la ficción; lugar donde Alonso descubre los escombros de otros textos, las cavidades donde se depositan gestos eruditos, las galerías, los huecos donde habitan las viejas tramas; lugar donde descubre las formas reticulares de sus sueños, escupe las

briznas que le abruman, sopla a las astillas y al polvo, dibuja con ellas las señas para no perder nunca el imposible camino de salida, su dibujo lector desaparece, no hay ahí obstrucciones como tampoco vías rápidas, atajos o brechas; lugar donde descubre la magia de unas estatuas de mármol sin rostro que replican al pálido Amadís, que sufre tiranizado por la gravedad, dócil, su cuerpo es un mapa óseo donde se marcan los ancestros de la ficción; allí descubre Alonso la suntuosidad de su mirada; oye voces, gritos; pierde el horizonte, pierde las señales, no hay línea que derive en la efectiva pauta de su pesquisa, acaricia el mito, y no puede salir del texto, queda atrapado, condenado, condicionado a atravesar una de las falsas puertas. Fiel a su empresa una mañana Quijano despierta de ese sueño textual transformado en un antiguo paladín andante que irrumpe las formas canónicas del leer e inscribe una compleja estética que borra los límites entre lectura y escritura. Como prueba de la dificultad de su empresa puede leerse una anotación sorprendente en un prólogo inédito a *El sonido y la furia*. “Escribí este libro y aprendí a leer”, confiesa William Faulkner, y pareciera que también confiesa Alonso Quijano, aunque con algunas variantes. Quijano bajo la *forma* de un anacrónico paladín despliega la máquina barthesiana de lectura y decide imitar a los héroes de lata de la antigua narrativa caballeresca, en este afán reproduce la inversión sutil del orden lógico de la frase de Faulkner donde bajo el peso de la armadura se escribe con el cuerpo para aprender tanto a leer como a desentrañar el imposible sentido; es decir, define bajo su loco afán los matices lúdicos de un hacer que reúne de manera inescindible al lector y al escritor. Leer y luego escribir, escribir para volver a leer; de un deseo a otro va toda la literatura quijotesca y en algún lugar incierto, entre los movimientos sucesivos de esa respiración continua que anima al libro, asoma la figura tenue del crítico.

Valga la redundancia, pero vale la pena subrayarlo. En ese fluctuante vaivén surge la compleja figura del crítico que se construye en el movimiento pendular que se desplaza en un devenir constante entre la lectura y la escritura. Pero, ¿quién es ese crítico?, ¿acaso no se encuentra tejido en la trama de la

propia novela?, ¿acaso no se trata del propio Alonso y de su arriesgada aventura lectora? El crítico, desde el lector Alonso, deliberadamente prosifica, narra, discurre, dramatiza, transfigura a la crítica en un denso relato, con una tendencia a la divagación y bajo un esquema teatral, se transforma en un generador de la obra, más que en su escrutador. Y es más desde el lector Alonso la lectura es un acto imposible. La tarea de desentrañar el sentido se difumina se transforma en delirio, en lecto-locura. El lector Alonso decide no escribir sus lecturas, no sabe qué hacer con el sentido, no sabe cómo asirlo, domarlo. Deja la pluma y opta por las armas creyendo que en esta metamorfosis, en ese nuevo orden, el sentido adquiera hegemonía y consistencia; pero la intención junto con el sentido se evaporan. A Alonso no le queda más que entregarse a la melancolía, a habitar en esa fisura donde se puede palpar los sabores de una derrota. Este tesista retoma la fisura como hábitat, también la melancolía de Alonso que lee partiendo de la constatación quijotesca: la lectura es un acto imposible.

El escritor-lector ruso Vladimir Nabokov, escéptico lector de Quijote, ahonda en la figura del crítico: “Puesto que el artista ha utilizado su imaginación para crear su libro, es natural y lícito que el consumidor del libro también utilice la suya. (...). Tienen que establecerse, creo, un equilibrio armonioso y artístico entre la mente de los lectores y la del autor”. [citado por Marcelo Villena, *El gesto bien templado*, p.25] El lector Alonso excede los límites de lo creativo. Dentro del marco de la lecto-locura avienta al vacío a la figura del crítico; figura que se la viste desde el ridículo, desde la imposibilidad de una anacrónica y *mal compuesta* armadura. Julia Kristeva también aporta una oración a esta intrincada relación entre el leer y el escribir, lugar en el que deambula el lector Alonso hacia múltiples orientaciones: “La palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario”. [citado por Marcelo Villena, *El gesto bien templado*, p.25] Sin embargo, la máquina de lectura de Alonso despierta un conjunto de dudas que invaden los retorcidos argumentos amordazando las maneras para abordar, para buscar entradas “efectivas” a un texto. Si para Nabokov

el autor plantea creativamente una obra donde el lector (*consumidor*, según el ruso), bajo la premisa del equilibrio, debe también exponer un mecanismo creativo para abrir el texto; en Kristeva las palabras del texto no tienen un solo dueño; para Alonso Quijano ambos criterios se transforman en dos motores que le impulsan a construir su arriesgado proyecto de lectura, que marcará los límites y posibilidades del hacer y del saber crítico.

La lectura de Alonso Quijano reescribe, aglutina, desvía, sabotea las jerarquías y transforma su faena en una épica lectora fallida: una sinuosa peripecia alrededor del no. Por ello, mantiene y perfecciona su programa “estético”, mediante un recurso fundamental: por vía de lo cómico, del humor, la parodia y las constantes desviaciones, juega con los modelos consagrados y pulveriza todo intento de subjetividad trascendente. En esta Tesis se transita el afán del proyecto del lector Quijano que replica, a su vez, el afán de Blanchot de buscar la palabra que no claudique la búsqueda de sentidos; también la manía barthesiana de construir una teoría, una maquinaria y un registro sobre la mecánica de la experiencia de *levantar la cabeza* del texto; Alonso también retoma la inversión de los elementos de la oración de Faulkner donde se escribe para aprender a leer; la exigencia de Nabokov que equipara la creatividad tanto del escritor como del lector; el proyecto democrático de lectura de Kristeva quien borra las odiosas pertenencias jerárquicas de la escritura de una obra, parafraseando a la teórica francesa: la obra es de quien la lee. A partir de este juego de voces y réplicas las hebras de lectura que tejen la Tesis se hacen más evidentes y palpables. En otras palabras, la máquina de lectura bartheseana empieza a configurar sus primeras hebras.

El silencio de las sirenas

Hay algo en la escritura que no cesa en su acto de inscripción; de esta apertura, dimensión de imposibilidad, surge la condición de necesidad del silencio.

Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*

Una particular línea de sentido que se proyecta en torno al ejercicio de leer y de escribir señala que el texto ficcional no sólo significa sino que es en sí mismo aquello que significa. Sin embargo, esa significancia se resguarda en un vacío leve, huidizo, especular e impalpable. La nada aparece como ese espacio que genera huecos, hiatos, silencios, ecos sordos. Sobre esta afirmación al modo de un mago Alberto Moreiras suspende a lo largo de su texto *Interpretación y diferencia* una intuición que funge como eje ordenador: Lo que constituye al discurso poético, dice, es precisamente aquello que permanece no hablado, entumecido por un insoportable silencio –el “[fundamento ausente](#)” dirá Moreiras– no sólo por el hecho de que las palabras no alcancen a nombrarlo, sino porque definitivamente las palabras resbalan frente al silencio como piedras rodantes, fugan impotentes hacia la nada, cabalgando en el horizonte de La Mancha. Tampoco el discurso ordenado, esquemático y sistemático del crítico transpone y da cuerpo a ese silencio, a ese espesor. Si pensamos en este mutismo como fundamento poético –siguiendo a Alberto Moreiras– la interpretación del texto tampoco puede nombrar, hacer presente esa “[ausencia originaria que constituye el discurso poético](#)”. [*Interpretación y diferencia*, p.31] Esta Tesis trata de transformar en escena la imposibilidad de abordar el silencio que se resguarda intacto en el Quijote; en otras palabras escenificar el drama de leer el vacío de la obra. Sobre el asfixiante silencio el escritor argentino Juan José Saer traza geométricas e informes líneas quijotescas que intentan asir los huecos, tapar los hiatos, restregar sus partes a los ecos que laten sin ritmo bajo la corasa del silencio. En una oración Saer lee el vacío del “[desmoronamiento](#)” de la épica lectora del

lector Alonso: “Podemos decir que Don Quijote sale una y otra vez de su pueblo de la Mancha, para dejar de oír no el canto, sino el silencio de las sirenas”. [Las líneas del Quijote, p.32]

Por otra vía, Moreiras en *Epistemología tenue (Sobre el latinoamericanismo)* [Revista de Crítica Cultural, pp. 48-54] hace una distinción entre “objeto eficiente y objeto tenue” a partir de un cuento de Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Lo que le interesa a Moreiras es ver en estos objetos la escritura que producen; es decir, no interesa el objeto sino su producto escritural. Así, el *modo eficiente* opera en el objeto para organizar una ontología (un sentido), el *tenue* desorganiza, deconstruye, dilata y dispersa. Ahora, toda hermenéutica, según Moreiras, busca constituir un *objeto eficiente* para concretar sus operaciones de decodificación; el *objeto tenue*, por el contrario, apunta a lo que no se presta a totalización simbólica e interpretación. El *modo eficiente*, entonces, lucha por presentar lo impresentable (encontrar una verdad, desenredar el enigma, atribuir un sentido), el *modo tenue* insiste en la irrepresentabilidad de lo presentado (no se muestra una representación, sino la imposibilidad de conseguirla)¹⁰.

Una combinatoria a partir de las intuiciones teóricas de Moreiras señala que: por un lado, el silencio sutura la trama de lo poético, el fundamento ausente ahonda en el vacío impalpable de la obra de ficción. Sobre esta imposibilidad la angustia de la palabra expone sus límites ya que no le alcanza su poder para nombrar y fundar el silencio. El asedio de la palabra del crítico tampoco lo respalda para

¹⁰ Roland Barthes organiza dos épocas que tienen vínculos con el *modo eficiente* y *modo tenue* “Mientras que, en el orden de las ciencias humanas, la segunda mitad del siglo XIX estuvo dominada por la noción de *hecho*, por la búsqueda y el establecimiento del *hecho*, por la dominación del *hecho*; en el siglo XX, la investigación está dominada por el sentido: se produce una especie de proyecto histórico colectivo muy grande que nos supera a todos y que hace que actualmente empecemos a ver el lenguaje, en el sentido más profundo y más amplio del término; el lenguaje es el continente a explorar, como si a la exploración planetaria de los cosmonautas hubiese de corresponder, en el plano de la interioridad, la exploración de un territorio muy poco conocido y que es precisamente el lenguaje o, si se prefieren, la significación, el sentido”. [El problema del sentido, p.45]

organizar, ni ordenar, menos traducir la complejidad de ese ausente poético que gravita inasible en la ficción. Por otro lado, la diferenciación entre *modo eficiente* y *modo tenue* define las complejas rutas que se bifurcan en la Tesis. Si el *modo eficiente* construye una “efectiva” metodología hermenéutica donde se reinstaura el paraíso textual articulado a su sentido y significancia, bajo el rigor del orden y la sistematicidad; en el *modo tenue* las fichas textuales resbalan de la mano del crítico, fluyen inasibles y se resisten a formar un coherente puzzle. Al lector le permiten organizar la remota posibilidad del fragmento, de la hilacha, de la filigrana inconclusa. Desde el *modo tenue* la lectura adquiere un matiz provisorio, momentáneo, móvil. Es por eso que el lector se sitúa en el borde de la obra lugar desde donde rebusca una hebra minúscula, casi invisible; una hebra que le ayude a abrir el texto, a jalar el ovillo que le aviente hacia alguna ruta provisorio. Esta Tesis se sitúa en el *modo tenue*; por tanto, arroja palabras a ese vacío como si se tratara de piedras que resguardan un secreto remoto. Se leerá entre líneas y en ellas se inscribirá los marcos que dan espesor a los vacíos que bullen en la obra quijotesca.

Lectura policéfala

La Hidra de Lerna, con su cuerpo prodigioso y sus ocho o nueve cabezas serpentina (una de ellas inmortal) [Graces 1985: 134, II], sería entonces una de las criaturas convocadas por el viaje: emblema de una *multiplicidad pura y sin medida, irrupción de lo efímero y potencia de la metamorfosis* [Deleuze y Guattari 1980: 435]. Con ella parece sugerirse, prometedora, la imagen de una literatura en proceso, la que busca *rechazar que las cosas sean vistas y dichas como se habían visto y dicho hasta ese momento* [Calvino 1995^a: 201]. Con ella se problematiza, en principio, cierta noción de literatura como “expresión” de un sujeto: la faena del lector da paso a lo plural de la producción ya que, desde cada una de las cabezas, se contradice los sentidos que la obra busca instituir (el querer decir de esta, el querer leer de aquella); ya que, finalmente, cada una de las cabezas, en su íntimo comercio con el resto, se sorprende a sí misma como otra.

Marcelo Villena, *De nuestra crítica y su bestiario*

Marcelo Villena arroja a la tesis una posibilidad de brújula que conducirá por los meandros estrechos del *modo tenue* y a su vez afina las piezas de la máquina de lectura: “(...) En otros términos, leer una obra no será descodificarla; ni exhumando el medio, el modo y el objeto de representación, ni descifrando un sentido oculto, una voluntad escondida (lo que el autor allí quiso decir: *intentio auctoris* [Eco: 1989: 1.2.]). Pero leer tampoco consistirá en imponer caprichosamente, sobre la obra, una subjetividad antecedente: lo que el lector quiso leer según sus sencillas emociones, sistemas o designios (*intentio lectoris* [Eco 1989: 1.2.]). Al contrario, leer consistirá más bien en activar aquello que se gesta desde la obra según su propia coherencia (*intentio operis* [Eco: 1989:1.2.]). Ni “subjetiva” (*la subjetiva no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen*), ni “objetiva” (la objetividad, sistema tan imaginario como otros: *aunque en él el gesto castrador se señale más ferozmente*), la lectura encontrará validez por su rigurosa sistematicidad”. [El gesto bien temperado, pp. 25-26] Leer el Quijote en coherencia con la obra no es más que aventarse a las posibilidades de lo tenue, allí, en medio de esa bruma, se encuentra el lector Quijano que lee con pasión de descifrador el vacío de las trilladas obras de caballería. Leer el Quijote en coherencia con la obra no es más que reproducir sus lógicas, sus

arriesgadas manías, en otras palabras, aproximar las palabras a ese *fundamento ausente* que ostenta la obra; entonces se trata de transitar en la sistematicidad del proyecto fallido del lector Alonso, de afrontar una aventura peregrina para soportar los golpes y palos del sentido común.

Configurar hebra por hebra la “sistematicidad” que sutura la Tesis implica construir artesanalmente las filigranas de una máquina barthesiana que al mismo tiempo que lee produce una escritura. De lo que se trata es de replicar alguna de las máquinas que abundan en el Quijote moviendo los complejos engranajes y artificios ficcionales que suspenden a la obra en un extraño vacío. Don Quijote a propósito de las máquinas hace oír su voz: “(...) **todo este mundo es máquinas** [confusiones, entelequias] **y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más**”. Imaginar una máquina barthesiana de lectura es imaginar un funcionamiento, un desplazamiento, un modo de producir, de hacer, condicionado a un conjunto de dispositivos; una máquina de lectura es un diagrama sistemático donde se aprovecha la dinamicidad de un artificio que dirige o regula la acción de una fuerza; una máquina reúne una variedad de aparatos combinados que reciben cierta forma de energía y la transforman en otra capaz de producir distintos efectos determinados. Una máquina busca ser un agregado de diversas partes ordenadas entre sí y dirigidas a la formación utópica de un todo; sin embargo, la máquina que se configura en la Tesis no aspira a dibujar absolutos, ni totalidades, busca constituir en un circuito por el cual viajen y transiten la disposición de ciertas líneas tanto de lectura como de escritura.

En una máquina que lee al mismo tiempo que escribe se trazan los procedimientos y se describen los mecanismos que hacen funcionar las distintas herramientas con las que se abordará el laberinto que traza el Quijote. En una máquina es fundamental el trabajo del operario, sus decisiones, sus caprichos, sus demandas, sus aventuras en la exploración textual. Para describir el múltiple funcionamiento de esta máquina de lectura-escritura es necesario imaginar que “**Desde una perspectiva**

poética (...) la figura que levantan la lectura y escritura no en poco corresponde con el inquietante perfil de la hidra [Villena 1999a]: una imagen policéfala, donde cada una de las cabezas problematiza los sentidos que la otra busca instituir (el querer decir de ésta, el querer leer de aquella); donde, cada una de las cabezas, en su íntimo y conflictivo comercio con el resto, se sorprende a sí misma como otra”.

[Villena, *El gesto bien templado*, p.26]. Con la evidencia de la cita se hace necesario imaginar una máquina policéfala que replique e irradie *el perfil de la hidra*, que lea y que escriba apuntando hacia distintas direcciones. Direcciones que convocan al oximoron y no se plantean el deseo a resolverlo. De eso se trata, de configurar una máquina policéfala donde caben miradas heterogéneas, cabezas múltiples que leen apuntando hacia las coordenadas contradictorias, en distintos registros, muchas veces contradiciéndose a sí mismas, superponiendo y cruzando lecturas, escrituras, lenguajes. Unas pisan los signos con los que las otras se alimentan. Bajo el rigor de esta compleja máquina se teje y se desteje una comparsa de letras, de palabras, de oraciones, de mecanismos, de dispositivos, que sin pretender agotar el decir se sumergen agresivas en la dispersión de un texto. Para leer y escribir mirando hacia múltiples direcciones, habrá que retomar la mirada bifronte e incorporarla a esta máquina multicéfala que transita hacia distintos devenires.

Fugas quijotescas

La máquina de ficción tritura el laberinto del sentido.

Fabio Morabito, *Caja de herramientas*

En suma, leer el Quijote se asemejara al cuidadoso desarme de una inmensa máquina ficcional. Sin embargo, esta máquina carece de herramientas para ser desarmada. Es decir, no funciona el convencional desarmador, ni el eficiente alicate, ni la fiereza del martillo. Por tanto, para abrir la máquina ficcional quijotesca es fundamental imaginar una *adyacencia*, un *corredor*, una *entrada* y al mismo tiempo una *salida*. Por tanto, exploraré la superficie metálica como los enmohecidos mecanismos que dinamizan las múltiples cabezas que componen a modo de dispositivos autónomos la máquina bartheseana que proyecta en su lectura las evidentes huellas de una inscripción de escritura. Abordar el Quijote desde la máquina de lectura bartheseana implica desplegar sus ampulosos mecanismos de lata que en un despiste arañan la textura de la obra; con este fragmento la máquina intenta producir un pequeño e inadvertido resquicio, en él se depositará una *adyacencia* leve que abrirá un complejo *corredor* invadido de nudos, un corredor que busca ansioso una *salida* y al mismo tiempo una *entrada* a la maraña quijotesca. El núcleo de esta máquina bartheseana proyecta una urdimbre de diversas líneas de fuga, líneas que alimentan a las cabezas lectoras. Deleuze y Guattari reseñan la peripecia de ingresar a la vorágine que convoca la máquina “Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercarse a ella, todo eso también forma parte de la máquina: son los estados del deseo, independientemente de cualquier interpretación. La línea de fuga forma parte de la máquina. (...) El problema [es] encontrar una salida, o bien una entrada, o bien un lado, un corredor, una adyacencia, etcétera”. [*Contenidos y expresión*, p. 7]

Ninguno de los dispositivos, de las cabezas de la máquina interpretan la obra, por el contrario atraviesan el texto y registran esa experimentación en fuga¹¹. Describamos las direcciones y las posiciones múltiples de las cabezas que dinamizan el agresivo funcionamiento de la máquina. Una de las primeras *levanta la cabeza* del texto, sumergida en un deseo de irreverencia, de leer a partir de gestos irrespetuosos, de leer interrumpiendo el texto y a la vez prendido a él, al que se retorna para nutrirse y despertar una cadena de escritura. Otra de las cabezas busca las palabras que no conduzcan a la imposición arbitraria de una sobre otra. Es decir, un grupo de palabras iluminadoras, ordenadas, precisas, objetivas, académicas que exploran y revelan su sentido sobre las otras: las poéticas, las ficcionales, las “mentirosas”, las que caminan ambiguas y dispersas sobre el escenario creativo del texto. Esta cabeza no pretende imponer un sentido particular, tampoco sostener una idea de valor: busca detonar el poder de la literatura para afirmarse en su inasibilidad, en la fuga de sentidos. En el otro extremo surge una de las cabezas chatas que conforman esta máquina: se trata de una cabeza que invierte el orden de operaciones donde se escribe para aprender a leer; sin embargo, donde también se lee para aprender a escribir, y en este vaivén se asoma detrás de esta cabeza, tímidamente, la sombra alargada del crítico. En el sector izquierdo de la máquina, próximo a los pistones, se encuentra una de las cabezas que replica en un sistema que bordea a la manía una cita de Julia Kristeva: “[La palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario](#)”. Por debajo de los mecanismos que esparcen aceite al conjunto de la máquina una de las cabezas se bifurca en dos ramificaciones bifrontes. Casi ciega una de ellas palpa el silencio que se incubaba en los textos poéticos, ficcionales; es decir, intuye los vacíos que dotan de un ausente inasible a la obra. Pese a sus enormes esfuerzos las palabras se acercan al inquebrantable vacío pero resbalan, no sólo por el mero hecho de que no alcancen a nombrarlo, sino porque las palabras no resisten al silencio, a su opaca sustancia etérea. La otra opta por

¹¹ Sobre la experimentación dice Deleuze y Guattari: “El principio de las entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra de que de hecho no se ofrece sino a la experimentación”. [*Contenido y expresión*, p. 7]

mediar con ese vacío a partir del uso de una herramienta: el *modo tenue*. Ésta desorganiza, deconstruye, dilata, diluye, disemina y dispersa las posibilidades de sentido que se activan en la gesta de una obra. La lectura, bajo los mecanismos de esta herramienta, ahuyenta la obligación de seguir un camino (“el suspenso”, dirá Barthes). Genera, dice Barthes, una lucha sin tregua contra la “fuerza explosiva del texto, su energía digresiva: con la lógica de la razón (que hace legible la historia) se entremezcla una lógica del símbolo. Esta lógica no es deductiva, sino asociativa: asocia al texto material (a cada una de sus frases) *otras ideas, otras imágenes, otras significaciones*. “El texto, el texto”, nos dicen, pero el texto sólo es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay, *de manera inmediata, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta*” [Escribir la lectura, p.26]. Parafraseando a Barthes: Bajo la herramienta del modo tenue, al escribir la lectura, se dibujará justamente el espacio vertiginoso de este suplemento.

Esta máquina registra las huellas quijotescas sobre la arena de la escritura, atravesando los susurros imperceptibles de una filigrana superpuesta de tramas poéticas, de eso se trata esta Tesis, de aventar en cámara lenta sentidos para no capturarlos nunca y en ese instante abordar una contagiosa risa estertórea en este breve rapto. Sin embargo, incluso la más subjetiva de las lecturas que podamos imaginar nunca es otra cosa sino un juego realizado a partir de ciertas reglas. Abordaré estas reglas como si se tratara de un viaje por la rugosa topografía de un desierto. Para ello es importante visitar nuevamente un fragmento de *Kafka por una literatura menor*, libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari que se arriesga a travesar la lectura a partir de una serie de protocolos que dan horizonte a la máquina que se pretende configurar: “Nosotros no intentamos encontrar arquetipos, que serían el imaginario de Kafka, su dinámica o su bestiario (el arquetipo procede por asimilación, homogeneización, temática; nosotros, en cambio, no encontramos nuestra regla sino cuando se introduce una pequeña línea heterogénea en posición de ruptura). Tampoco buscamos asociaciones de las llamadas libres (todos

conocen el triste destino de estas asociaciones, el de llevarnos siempre al recuerdo de infancia, o peor todavía, al fantasma, no porque fracasen, sino porque está implícito en el principio mismo de su ley oculta). Tampoco tratamos de interpretar, ni de decir que esto quiere decir aquello. (...) Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia (...)" . [Contenido y expresión, p.17] Barthes grafica esta intención de lectura: "Tomando como referencia las primeras proezas de la cámara, capaz de descomponer el trote de un caballo, en cierta manera, lo que he intentando es filmar la lectura de *Sarrasine* en cámara lenta: el resultado, según creo, no es exactamente un análisis (yo no he intentado captar el *secreto* de este extraño texto) ni exactamente una imagen (creo que no me he proyectado en mi lectura; o, si ha sido así, lo ha sido a partir de un punto inconsciente situado mucha más acá de "mí mismo"). Entonces, ¿qué es S/Z? Un texto simplemente, el texto ese que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos". [Escribir la lectura, p.36] ¿Qué tipo de reglas se esconden entre los reglones de las líneas que configuran esta lectura? La primer regla es que la lectura, tal como sugiere Barthes, será filmada en *cámara lenta*, capaz de descomponer el movimiento. La segunda regla pretende que la lectura escape de la obligación del análisis, de las odiosas e inútiles equivalencias interpretativas: *esto quiere decir aquello*. Lo que se quiere escribir es un *quijotexto*, que no es más que una inmensa red de enunciados lingüísticos que abren las potencialidades abismales del lenguaje; estos enunciados no describirán una rigurosa cadena interpretativa, simplemente ejecutarán una serie de *protocolos de experiencia* que a modo de una bitácora captarán aquello que se escribe en la máquina cada vez que *levantamos de forma irrespetuosa la cabeza del texto*.

En este ámbito la máquina proyecta una lectura que a trasluz es una escritura que no contiene un saber elaborado o preexistente, tampoco resguarda un enfoque explícito sobre lo que podrían ser sus "temas". Más allá o más acá de saberes disciplinados, de métodos disciplinantes, de

recomendaciones útiles de lectura o de respuestas seguras en torno al Quijote, más allá incluso de ideas apropiadas y apropiables, quizá sea hora de intentar trabajar en el campo de la crítica literaria quijotesca leyendo y escribiendo de una forma que se desee indisciplinada, insegura, impropia, imprecisa, inexacta, inefable, ineficaz. Esta actitud lectora se aproxima más a los afanes del lector Alonso. No en vano la ficción *El ingenioso hidalgo/caballero don Quijote de la Mancha* proyecta una arriesgada puesta en escena donde se develan en cámara lenta y sin artificios los afanes lectores –al modo de la cámara barthesiana que descompone infinitamente el trote de un caballo¹². Por tanto, exige

¹² Roland Barthes desarrolla este modo de lectura que por su importancia es citado *in extenso*: “Si se quiere estar atento al plural de un texto (por limitado que sea), hay que renunciar a estructurar ese texto en grandes masas, como lo hacía la retórica clásica y la explicación escolar: nada de *construcción* del texto: todo significa sin cesar y varias veces, pero sin delegación en un gran conjunto final, en una estructura última. De ahí la idea, y por decirlo así la necesidad, de un análisis progresivo aplicado a un texto único. Esto tiene, al parecer, algunas implicaciones y algunas ventajas. El comentario de solo texto no es una actividad contingente, colocada bajo la coartada tranquilizadora de lo “concreto”: el texto único vale por todos los textos de la literatura, no porque lo represente (los abstraiga y lo equipare), sino porque la literatura misma no es nunca sino un solo texto: el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros códigos), cuyo punto de fuga es, sin embargo, incesantemente diferido, misteriosamente abierto: cada texto (único) es la teoría misma (y no el simple ejemplo) de esta fuga, de esta diferencia que vuelve indefinidamente sin conformarse. Además, trabajar ese texto único hasta el último detalle es reanudar el análisis estructural del relato en el punto en que está detenido: en las grandes estructuras; es darse el poder (el tiempo, la facilidad) de remontar las venillas del sentido, no dejar ningún lugar del significante sin presentir en él el código o los códigos de que este lugar puede ser punto de partida (o de la llegada); es (al menos se puede esperar) y trabajar en ello) sustituir el simple modelo representativo por otro modelo cuya progresión misma garantizara lo que pueda haber de productivo en el texto clásico, pues al *paso a paso*, por su lentitud y su misma dispersión, evita penetrar, invertir el texto tutor, dar de él una imagen interior: no es sino la *descomposición* (en el sentido cinematográfico) de trabajo de lectura, si se quiere una *cámara lenta*: ni completamente imagen ni completamente análisis, y, por último, es jugar sistemáticamente con la digresión (forma mal integrada por el discurso del saber) en la escritura misma del comentario y observar de esta manera la reversibilidad de las estructuras con que está tejido el texto; es verdad que el texto clásico no es completamente reversible (puesto que es modestamente plural): su lectura se hace en un orden necesario cuyo

leer la obra en cámara lenta en clave de parodia desde la topografía de su superficie, sin despejar las tinieblas y claros que esparcen los difusos meandros que se configuran en cada línea sinuosa del texto. El Ingenioso Hidalgo es un indisciplinado lector que prefiere irrumpir la dimensión de la Mancha revestido de anacrónicas piezas de hierro; es un inseguro lector que inaugura un *otro* ámbito donde se juega con una verdad provisoria, verdad lúdica que tiene la estructura de la ficción como toda ingenua verdad; es un lector impropio que expande y a la vez se refugia en citas, en fragmentos, en personajes, en viejas armas, en esquemas amorosos y con toda esta carga deambula por el texto afanado en resignificar los ideales utópicos e inexistentes de la lectura. Por otro lado, lleva al extremo un raro modelo de composición poética, que es también un modo de ejercer la lectura: la reescritura. El lector Alonso se transforma, entonces, en la brújula, en la hoja de ruta, dibuja en su vieja celada el mapa lúdico de lectura que orienta el transitar de los distintos *protocolos de experiencia* que se pretende configurar. Entre las líneas de ese trazo se registra la intención de que hay que aprender de nuevo a leer y a escribir en torno al Quijote, aunque para ello haya que apartarse de la seguridad de los saberes, de los métodos y de los lenguajes que ya poseemos (y que nos poseen). En palabras barthesianas: “Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una **verdad lúdica**; y además, en este caso, el juego no debe considerarse como distracción, sino como trabajo, un trabajo del que, sin embargo, se ha evaporado todo esfuerzo: leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo (...) siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo atraviesan y que forman una especie de **irisada profundidad en cada frase**”. [*Escribir la lectura*, p.37-38, la azulina es mía].

análisis progresivo determinará precisamente su orden de escritura; pero comentar paso a paso es por fuerza a renovar las entradas del texto, evitar estructurarlo *demasiado*, evitar darle ese suplemento de estructura que le vendría de una disertación y lo clausuraría: es esparcir el texto en lugar de recogerlo”. [*S/Z*, p. 8-9]

Para evitar modos totalizadores de lectura y para huir de cualquier uso autoritario de la palabra se ha optado, con mayor o menor fortuna, por construir una artesanía fragmentaria con vagas intenciones poéticas. Por debajo de esta artesanía corre una leve intuición: “leer es un trabajo de lenguaje –dice Barthes. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico”. [S/Z, p.7] Por tanto, los textos que registran la experiencia lectora del Quijote no forman una totalidad ni un sistema, no se articulan argumentativa o demostrativamente, no están dispuestos de forma analítica o continua, pero late en ellos y entre ellos una voluntad de coherencia, de continuidad y un conjunto de resonancias mutuas proyectadas *en una nominación en devenir*. Frente a la escritura cerrada, homogénea y totalizante del tratado, se plantea una expresión abierta, mixta y fragmentaria a la que quizá convenga el nombre de ensayo, ensayo quijotexto: “En este texto (...) las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás: este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible: se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto (...) al tener como medida el infinito del lenguaje”. [S/Z, p.5] Un quijotexto es una red múltiple de intuiciones, de múltiples cabezas que leen en torno a esa máquina de lectura. Parafraseando a Barthes: Un quijotexto es una galaxia de significantes que giran en torno a la empresa lectora de Alonso Quijano.

Digresión *inhútil*

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil.

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard el autor del Quijote*

En *Los cuartos* de Jaime Saenz se narra los horizontes y la dimensión de lectura que se quiere construir, también se diagrama con sutiles deformaciones el hacer lector y las amplias posibilidades de armar filigranas provisorias donde irradian sentidos en fuga. Para ello este tesista ahonda (en un gesto arbitrario) en uno de los fragmentos del relato de Saenz:

Al cabo se adentraron en los cuartos; y con intensa emoción, tocaron los muebles, los trastos, y las canastas

– todo se estaba; y sin embargo, todo faltaba.

Ahora se armaron de valor, y orillaron el peligroso boquete, del que seguían brotando vapores deletéreos; y muy pronto rescataron las colchas de lana, tejidas a mano; el mortero de mármol, y la cafetera de plata.

En un gigantesco ropero, la señora guardaba muchísimas cosas, a las que asignaba gran valor; y ahora no veía la manera de recuperarlas –pues casualmente, la puerta estaba bloqueada por el derrumbe.

El Ismael pensó un momento; y con estatura de enano y con ánimo de titán, realizó una hazaña:

agarró una especie de barreta, y suspendió poco a poco la tabla lateral;

y para admiración de la señora, penetró en el famoso ropero, como quien nada hace;

y logró sacar un costal de harina, una bolsa de azúcar, tres latas de aceite, y una olla de manjar blanco;

y también sacó la ropa, los abrigos, los zapatones de alpaca, y una novela de Alejandro Dumas.

Y también sacó una pierna de cordero, una botella de oporto, un manual de tiro al blanco, y una máquina de moler carne.

Y luego, de muy profundos rincones, sacó una muñeca, un paquete de serpentinas, una porción de folletos de propaganda política, y una bayoneta; y como si eso fuera poco, sacó un busto del Mariscal de Zepita, una talega de torejones, un Quevedito, un frasco de vidrio con una guaguaita de carne y hueso, y una casa de Alasitas.

Y pare de contar. [*Los cuartos*, 1985: 13]

Para los fines que se persigue en esta lectura asignar roles y determinar los papeles de esta sabrosa narrativa saenzeana sería una tarea improductiva, artificial. Además de improductiva una tarea un tanto ingenua para empezar a bregar en los meandros de la lectura quijotesca. En este fragmento de *Los cuartos* es posible palpar una metáfora sutil de la experiencia. Es profundo el afán del Ismael por tocar, por reconocer, por rastrear, por degustar, por rescatar la sabrosura meticulosa del detalle. *Los cuartos* sufren la llegada feroz del río, de una mazamorra devastadora, algunos cuartos quedan inhabitables. A partir del desastre surge la necesidad de la recuperación de los objetos perdidos, de los recuerdos acorralados en los cuartos, en los roperos. En este punto la señora y su hija afectadas ambas por la mazamorra llaman al Ismael, un aparapita extraño y densamente lúdico, que adentra sus talentos en el ropero de un cuarto. Es ahí cuando surge agresivamente la vitalidad de la experiencia; de esta experiencia se puede extraer los desafíos y los caminos de la lectura. En ese cuarto es fundamental la siguiente afirmación: "*todo se estaba; y sin embargo, todo faltaba*", esta afirmación funciona como un mecanismo pivote de la experiencia del Ismael. Su mirada es lo importante, su mirada que palpa el objeto, que palpa su sentido, pero que es profundamente inasible y móvil, tejido a una dinámica en perpetuo afán para construir una desterritorialización permanente del sentido. El Ismael desciende en ese ropero para encontrar un conjunto sumamente diverso y disperso de objetos. Ese conjunto heterogéneo surge por la magia de la mano del Ismael que tantea, que aproxima y que articula en el absurdo lo diverso. Ese sacar los objetos, es también una manera de recuperar su particularidad, las diversas historias que contextualizan de sentidos a cada objeto. Pero lo que importa

no es la cantidad de objetos que recupera el Ismael, sino el camino de sentido que dibuja con cada uno de ellos. El Ismael diseña una cartografía de arriba en cada uno de los objetos y traza un itinerario para habitar y narrar su experiencia lúdica en una exploración donde se *orilla en el peligroso boquete, del que siguen brotando vapores deletéreos*. Este fragmento de *Los Cuartos* es primordial para iniciar la experiencia de lectura de la ficción quijotesca, adentrémonos en ese múltiple ropero con el mismo afán lúdico y aventurero de ese extraño aparapita, el Ismael... En el Quijote, Sancho también es un escarmenador *de estatura de enano*, que se afana en la búsqueda *con ánimo de titán* muy parecido al del Ismael saenzeano, para muestra basta leer este pequeño fragmento: “En tanto que don Quijote pasaba el libro, pasaba Sancho la maleta, sin dejar rincón en toda ella ni el cojín que buscarse, escudriñase e inquietarse, ni costura que no deshice, ni vendija de lana que no escarmenase, porque no se quedase nada por diligencia ni mal recado”. [Cap.XXIII-I] Este tesista recorrerá el Quijote como si se tratará de un viejo ropero explorado hasta el absurdo por el Ismael...

Con esta digresión se pretende explorar las características, los recovecos, las formas de funcionamiento, los límites y las diferencias de esta máquina lectora.

Esta Tesis comenzó tanteando una variable utópica: busca pensar el Quijote fuera de ese mundo filológico-historicista-académico. En otros términos quiere secuestrar al clásico de la solemnidad del humanismo literario, del fino mundo de la erudición lectora. Lo que se quiere es leer el clásico no desde el prisma de la historiografía literaria, sino desde la potencialidad ficcional y poética. Esquivando tanta vuelta retórica: construir una ficción que al interpretar poética bordeando la *orilla del peligroso boquete* de la obra, lugar *del que siguen brotando vapores deletéreos*. Las páginas que siguen a esta introducción ahondan en los detalles de la escritura, exploran lo que se entiende por *quijotexto*, desmenuzan los mitos que envuelven a la crítica sobre el Quijote y establece el posicionamiento de la Tesis frente a las

búsquedas de la crítica. Además se explicitan las distintas estrategias de lectura que provienen
especulares del propio Quijote...

Apuntes, para la escritura de un quijotexto

Creo que no se escribe para decir algo que de antemano se sabe, sino para llegar a saber qué se quiere decir y para verificar hasta dónde ese querer decir logra encarnarse en lo que efectivamente se dice.

Santiago Kovadloff, *El arte de escribir*

Un ensayo es: un terreno en el que puede trabajar con precisión, hacer algo con descuido... O bien: el máximo rigor accesible en un terreno en el que no se puede trabajar con precisión.

Robert Musil, *Sobre el ensayo*

La escritura de este ensayo es provisional, vuelve y revuelve sobre el vértigo de la palabra, interroga sus vacíos, palpa su textura, examina sus obsesiones, fractura el equivalente de su posible método, tantea y se desplaza sobre territorios textuales, sabiendo que no existe rumbo fijo, camino seguro hacia la certeza lectora, tal vez simplemente se trata de pescar una delgada línea e invisible donde se reposa como una mosca *inhútil* una fantasmal verdad lúdica, como diría Barthes. Observando con detalle el reverso del texto que se quiere configurar en él no caben líneas que suturan la posibilidad de una lectura definitiva, que apunten a la clausura de la obra. Por el contrario, en el ensayo que se pretende configurar se abren surcos donde se traza una búsqueda obsesiva que roza lo ingenuo y donde se presume que de lo que se trata es de buscar en cada línea laberíntica del Quijote las piezas que configuran lo literario, lo ficcional. Por tanto, esta búsqueda recomienza incesantemente, no tiene más límites que el propio infinito. El ensayo bajo la brújula de esta ruta pretende abrir permanentemente la lectura para en ella escarbar la remota respuesta a esa pregunta imposible: *¿Qué es la ficción a partir del Quijote?* El nudo pivote que mueve a los mecanismos y engranajes de este ensayo giran en torno a la

literariedad que se configura al modo de filigranas inefables; sin embargo, cabe aclarar que no se pretende apuntar a describir el tema de la ficción en el Quijote, se busca obsesivamente realizar una puesta en acto de un modo de “conocer” lo literario, persiguiendo la ruta sinuosa del lector Alonso que deviene en Quijote. La búsqueda del ensayo no concluye con el encuentro de una solución que, retroactivamente, ponga fin a los problemas planteados, una respuesta (supuesta verdadera, precisa) que cierre la marcha abierta por la pregunta, sino que plantea una búsqueda singular donde encontrar signifique mostrar huellas y no especular con el revelamiento de pruebas, persiguiendo esta línea no se develará un sentido, sino se multiplicarán las vías, que invitan a un desocultamiento provisorio, momentáneo, tal vez imperceptible por el carácter volátil que fermenta el sentido.

Se trata de explorar de otro modo al Quijote. Explorarlo al ras de su superficie. Transitar por el espesor de su textura. Para ello es fundamental instaurar una lectura que se obsesione con la profunda dimensión del detalle. Frente a la evidencia de la obra, la de su completud, la de su unidad, este preocupado tesista afirma el valor del detalle. Un detalle aislado, un detalle que en la lectura se aísla, puede valer para él –y no sólo como ejemplo– por toda una obra. Esta Tesis busca un lector que escarbe en la rugosa profundidad del detalle. Necesita posicionarse en el lugar contrario de un “lector profesional, especialista”, que transita seguro en los textos sometido en casi todos los casos a los imperativos del método. Mientras que el especialista predetermina un fin para su trabajo de lectura y, en función de ese fin determinado, se provee de medios específicos que le permitan alcanzarlo, en esta Tesis, se dispone del azar que surge indomable de los meandros de la obra. Por ello es que se buscan distintos medios que se encuentran al alcance de la mano y que reposan imperceptibles en la superficie de la obra¹³. Se trata, en todo caso, para la escritura de esta Tesis, de despertar al azar, al flujo lúdico de la obra.

¹³ Este detalle será profundizado en el capítulo: *Estrategias quijotesacas*.

Por otro lado, para el especialista las citas y las referencias funcionan como los núcleos de su lectura, los lugares inmóviles, inquebrantables por incuestionados, no levantan sospecha y sostienen el supuesto movimiento de su lectura. Citas de autoridad, en las que el especialista se autoriza (sin esa autorización nada se atrevería a decir), delimitan, incluso antes de que se inicie, el recorrido de la lectura. Para este tesista, en cambio, citar es escribir, es dibujar sentidos provisorios de lectura. Lo ya dicho es menos una coartada que un pretexto para su decir. La puesta en escena de las referencias, el modo dramático en que se las hace jugar, testimonia que para el tesista lo esencial es siempre, por sobre lo tratado, el movimiento de la escritura, movimiento que quiere que ningún fundamento quede en su lugar. En otras palabras, se instituya autoritario. ¿Qué ocurre cuando en esta Tesis se convoca a alguna teoría, o cuando se liga con saberes a los que se les supone un alto valor explicativo? Si la fuerza de la Tesis es la dominante, la consistencia de esos saberes se descompone. La lectura deja ver (produce) grietas en las que se anuncia el inminente derrumbe del edificio teórico. Si, por el contrario, es la fuerza teórica la que domina, la búsqueda de la Tesis se desvía de su error: se orienta, adquiere un sentido provisorio, impalpable, decorado de gestos tenues. El especialista lee y escribe en el interior de una región del conocimiento, en algún territorio teórico que cierto principio de pertinencia viene a delimitar. Despliega el conocido esquema académico: En este campo se opera de este modo, con estos objetos, y según este método. El cumplimiento de este esquema disciplinario garantiza al especialista la unidad de su recorrido, recorrido que garantiza, a su vez, la unidad de la disciplina que lo acoge. Por el contrario, este tesista intenta escapar de los límites disciplinarios. Pretende infectarse de todos los vicios de su objeto, con ellos desea volver a visitar la obra, rasgarle algún sentido palparlo, saborearlo y finalmente aventarlo; deja al sentido que se le escurra lentamente por la delgadez de los dedos. Respecto a las disciplinas, para constituirse en disciplinas, deben enmascarar su ser de lenguaje, su culpable condición de ficciones interpretativas. En esta Tesis irrumpe el lenguaje con todo su espesor, la

materialidad dirá Foucault, la *productividad* dirá Kristeva, se desata también el poder de la ficción poética e interpretativa. Este tesista no sólo lee sino que, además, pretende escribir su lectura, derramarla sobre el texto, transformarla en Mancha que sombree el contorno de la ficción quijotesca. El deseo de este tesista ya no es el de leer la obra y traducirla a la trama de un sentido, sino el de explorar la dimensión galáctica de su propio lenguaje. Del leer al escribir se juega, entonces, un deslizamiento “amoroso” [como diría Barthes en *Crítica y verdad*] por el que el tesista, devolviendo “la obra al deseo de la escritura, del cual había salido”, logra transmitir cierta “verdad” lúdica de la literatura, de la que el término “pasión” da la medida.

Por último, de lo que se trata es de ensayar sobre la cornisa del texto, experimentar con extraños cruces, tensar la cuerda sabiendo que puede romperse, mezclar lo que se rechaza entre sí, incursionar en el campo del enemigo, éstos son algunos de los modos y de las estrategias que este ensayo *husa*. Pero también lo es su radical fragilidad, la conciencia de sus límites y la presencia siempre amenazante de la equivocación. Dicho más crudamente: este ensayo tiene una dimensión opaca y equívoca que le permite atravesar la superficie de las metáforas quijotescas, el juego de sus metonimias, las heteróclitas formas que despiertan como hongos, esa suma vasta de registros disímiles de cada una de sus páginas, la superposición de sus materiales, los desplazamientos ideológicos que instaura, las fascinantes vueltas de tuerca, de quiebras, los infinitos juegos con el lenguaje, juegos que se mezclan y se bifurcan dibujando contradictorias sendas. Escribir una lectura quijotesca es habitar el fondo blanco de la escritura con una serie de manchas legibles e ilegibles que en su encadenamiento reordenan el imposible magma que bulle en la obra.

Saberes quijotescos

[E]n la medida en que [la ficción] pone en escena al lenguaje –en lugar de, simplemente, utilizarlo–, engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático.

Roland Barthes, *Lección inaugural*

Desde su primera oración el Quijote guarda un extraño vacío que al palparlo configura un vasto y complejo territorio, una densa zona de vértigo donde se multiplican diversas puestas en abismo, un campo donde surgen problemáticas (*nudos gordianos*, como diría don Quijote) que acosan hasta el hartazgo a los lectores. Tal vez sólo en un peligroso plan de fugas se pueda tramar y tejer una inmensa red ilusoria que cobije entre sus hilos la inmensidad inescindible del Quijote. Optar por leer el Quijote implica enfrentar un peligroso reto, ya que más que una obra se trata de una vertiginosa caja de resonancia donde suenan hasta el infinito los diversos ecos de la ficción; ficción trazada por múltiples lenguajes que mueven irreverentes esa inmensa máquina de artificios quijotescos.

Más que un libro, se trata de un grimorio; es decir, un conglomerado multiforme de *fórmulas mágicas* usado por los hacedores de ficción. Un grimorio también puede ser entendido como una incansable matriz que produce desde la ficción una hilera compuesta de diversos hilos (visibles e invisibles) que a modo de un vórtice forman una compleja trama espiralada. La pregunta que renace de esta maraña es: *¿cómo abordar el Quijote?* En otras palabras cómo infringir (que no es lo mismo que reducir) su inmenso cosmos en una explosión irreverente de líneas, de círculos, que en su contorno (o a

pesar de él) proyecten los efectos siempre fragmentarios y siempre caprichosos de la experiencia lectora.

El Quijote pertenece al orden de lo inasible, de lo indócil. Es un territorio donde los sentidos se dislocan, multiplican, transpiran, disipan, mueren, tartamudean, fantasean, gritan, para nuevamente producirse, entorpecerse, reproducirse, fragmentarse, para nuevamente dislocarse. Arriesgándose hacia la nada, bordeando sistemáticamente lo *inhútil*, pero a la vez sorprendiendo por una extraña rigurosidad que da el marco a la faena del narrar, así empieza este juego infinito. Juego en el que la literatura interpela a los distintos saberes, y no al revés, el saber interpelando a la literatura.

El Museo de la Novela

Las grandes lumbreras del mundo devorando ratas en las bibliotecas.

Malú Urriola, *Piedras rodantes*.

Habría que recalcar que una coraza de criterios, de lecturas, de “verdades”, de historias, de filólogos, de metodologías, de lugares comunes, de mitos envuelven al Quijote hasta casi asfixiarlo y convertirlo en una perfecta obra de disección, eximida de irradiar cualquier sentido que no haya sido previsto por estos especialistas que no hacen más que construir El prolijo Museo de la Novela. El Quijote en El Museo se convierte en un objeto disecado, inerte, turístico, diplomático, en un triste objeto atravesado por verdades producidas por “pseudo-científicos” de la lectura, en un objeto canonizado, domesticado por “su valor cultural” y sus “valores ético-morales”, en un perfecto objeto estratégicamente ubicado para ser examinado desde el estereotipo. Todo esto bajo el marco de un humanismo literario decadente. El Museo de la Novela del Quijote configurado por estos taxidermistas de la literatura ha desatado una serie de mitos en torno al Quijote, una serie de hábitos de lectura; mientras la novela provoca una extraña implosión y ruptura de los sentidos morales¹⁴, el carácter moral se traslada a la evaluación crítica de este grupo de lectores. Si el Quijote es, ante todo, un riesgo en esta Tesis no se subestima sus poderes, y es por eso que el tesista más que un lector se transfigura en un sismógrafo. Por otra parte, para los taxidermistas es muy importante explicitar la densidad filosófica-ontológica-humanista que burbujea debajo de la delicada trama y subtrama que como en clave cifran las particularidades de la obra. Los taxidermistas a falta de formol utilizan amplias dosis de erudismo. Erudición que proviene de vieja data, desde los antiguos y rigurosos haceres de Aristóteles viajando por encima de muchos

¹⁴ Se entiende por sentidos morales a la diferencia que se establece entre moral/ética en su sentido spinoziano (reflexión que proviene de Deleuze): de un lado está la moral como marco de los valores trascendentes y del otro la ética como tipología de los modos en que se expresa la existencia: de un lado el Bien y el Mal como valores superiores y del otro lado lo bueno y lo malo como afecciones que aumentan o disminuyen la fuerza de existir.

siglos hasta rozar la tarea de la exégesis bíblica y llegar finalmente a los afanes positivistas donde la lectura se traduce en omnipotentes verdades que poseen dueño.

¿Quiénes son los taxidermistas? La lista es larga y copiosa. Los taxidermistas conforman una densa hueste. Hueste que atraviesa siglos pero que arrastra la misma manía al abordar esa enormidad de obra que es el Quijote. Hueste inmersa en una densa bruma de formol que despide los olores de esa disolución acuosa. Para visualizarlos o para imaginarlos aquí se esbozan algunos nombres con el riesgo de abrir un flanco de “guerra” que esta Tesis no pretende despertar: desde José Ortega Gasset, Salvador de Madariaga, Menéndez Pelayo, Américo Castro, Joaquín Casaulduero, Helmut Hatzfel, Martín de Riquer, Manuel Durán, Francisco Márquez Villanueva, Félix Martínez Bonati, sus modos de lectura han dejado demasiadas huellas, saberes, estructuras, manías, prejuicios, entusiasmos, vicios, pasiones, vacíos, intereses, costumbres, líneas, tradiciones, *tics*. Sin embargo, en este proyecto de lectura lo que se pretende es pararse en la vereda de en frente de este grupo de lectores. Cabe reiterar que en la Tesis no se motiva la búsqueda de la descripción sistemática e histórica de la recepción del Quijote; tampoco se buscan modos de enfrentamiento, ni menos se intenta desacreditar “académicamente”, “científicamente”, “políticamente” a este grupo de filólogos y especialistas que por su importancia se merecen otra(s) tesis. Por el contrario, en este ensayo *quijotexto* se tomará otros vericuetos, otras entradas, otras sendas, tal vez más ingenuas, tal vez más predecibles, tal vez más juguetonas, donde el saber quijotesco se deslice por la cornisa de una irónica fiesta; por tanto, las entradas de lectura tal vez tomen rutas menos rigurosas, tal vez demasiado fatuas, tal vez demasiado retóricas, tal vez demasiado profundas, en fin... Es en Roland Barthes que se puede observar la actitud de este tesista frente al importante grupo de especialistas: “descubrir” [...] algo “oculto”, “profundo”, “secreto”, que hubiera pasado inadvertido hasta entonces (¿por obra de qué milagro? ¿acaso somos más perspicaces que nuestros antecesores?), sino tan sólo ajustar, como buen ebanista que aproxima, tanteando

“inteligentemente”, dos piezas de un mueble complicado (...)”. [Cita que se encuentra en *Las tentaciones de San Ricardo*, p. 24] De eso se trata esta Tesis de articular la fugacidad del sentido al modo en el que se calzan dos piezas de un complejo mueble. Cabe nuevamente citar a Barthes que es quien demarca, potencia y describe el horizonte posible que esta tesis vislumbra al mismo tiempo que desea:

“Generalmente, la crítica funciona (no se trata de un reproche) o bien a base de microscopio (iluminando pacientemente el detalle filológico, autobiográfico o psicológico de la obra), o bien a base de telescopio (escrutando el enorme espacio histórico que rodea al autor). Yo me he privado de ambos instrumentos: no he hablado ni de Balzac ni de su tiempo, ni me he dedicado a la psicología de los personajes, la temática del texto ni la sociología de la anécdota”. [*Escribir la lectura*, p.36]

A propósito de esta cita cabe insertar una vaga digresión. Parafraseando a Barthes la crítica trabaja sobre la base de dos instrumentos: por un lado, un microscopio que es el que escarba en los detalles filológicos-académicos o, por otro lado, con el telescopio que es el que observa grandes parcelas históricas. En esta Tesis no se opta ni por un instrumento, ni por el otro. Se pretende instaurar una agotadora búsqueda de la palabra crítica que transforme el objeto, en este caso el Quijote, en un objeto de gozo, de placer, antes que en un amplio y contradictorio documento. Objeto al que generalmente se lo explora y ordena a partir de una serie de certeras metodologías que desembocan en un nuevo texto donde se registran y se clasifican una serie de sentidos autoritarios que otorgan autoridad al sujeto que lee. Ahora en este ámbito de lectura de lo que se trata es de leer el Quijote a partir del epicentro del goce. Es por eso que no se ahonda en detalles filológicos que devienen en saberes histórico-literarios, es por eso también el desdén frente a esas lecturas que enfatizan en la psicología de los personajes (al estilo de: la venerable amistad entre don Quijote y Sancho), en las temáticas evidentes que organizan la trama del texto. En la Tesis tampoco se pretende establecer la construcción de un lector vidente de trascendencias que accede a partir de la gracia de su lectura a un

novedoso saber oculto del vasto universo quijotesco. Lejos de esa actitud lectora, lo que se pretende es darle continuidad a la indagación imposible que gira en torno a: *¿Cómo leer el Quijote si en él se escenifica un drama lúdico que explora los límites, las restricciones y la imposibilidad de la lectura?* Degustando la aporía que se instaura en el centro y en los márgenes de esta pregunta surge como certera posibilidad el fracaso de cualquier emprendimiento lector alrededor del Quijote; otro de los registros que apertura la pregunta incita a reabrir permanentemente el ciclo de lectura de la obra. En otras palabras, el Quijote funcionaría como una especie de fortaleza asediada la cual no permite más que un ingreso provisorio y parcial a su superficie; un ingreso que al mismo tiempo que abre sus fauces avienta a un vacío irrisorio al *desocupado lector* y lo único que le queda a éste es contar, al estilo de una épica, la narrativa de ese desalojo. Por tanto en esta Tesis lo que se configura en cámara lenta es el movimiento casi imperceptible de la ficción que nos lleva forzosamente a pensar en otros términos la actividad de la crítica, de la lectura quijotesca.

Desatando el ovillo de esta digresión es pertinente escarmenar en los contornos de la crítica literaria quijotesca. La lectura del Quijote posee sus propios entramados, sus complejos nudos, sus propias intrigas, sus propios héroes y antihéroes. Como los de la novela *El ingenioso Hidalgo/Caballero don Quijote de la Mancha*, aunque con otras exigencias y por otros medios, las búsquedas de la lectura quijotesca son también búsquedas de sí misma: modos de interrogarse por lo que puede leer donde ya se ha leído, donde se lee de otras formas, mediante estrategias metodológicas con las que se busca captar fragmentos dispersos de sentido; es decir modos donde se busca la trama de códigos poéticos que determinan en cada caso lo legible. Aunque no siempre se explicita en estos términos, entre los problemas que interesan a este tesista el que mayor inquietud le provoca en su escritura es el del sentido y el valor de su acto. Y es que el objeto de lectura juega de múltiples maneras. Leer el Quijote es leer un escrito inmanipulable que bajo los poderes de su encantamiento contiene y aprisiona como en

un asfixiante laberinto pétreo a los inexpresables gestos del lector que hace señas de ahogado y no hay salvavidas que lo asista. No es casual que en la novela el personaje que da título a la obra sea un lector que ha perdido el sentido o mejor que no ha sabido qué hacer con él. Frente a esa duda resuelve invadir y fisurar (*por la puerta de la locura*, como dice Cide Hamete) la racionalidad de la Mancha. Este tesista, lector de Quijote, no puede menos que replicar al lector de la obra que mediante un plan de fugas descubre que el sentido es como una bolsita inefable de polietileno que flota irreverente en el aire. Sin embargo, alrededor de la empresa del lector Alonso surge una diversidad de mecanismos, de circuitos, de discursos, de actitudes que vigilan esa fuga de sentido: está el cura, el barbero, el canónigo, el eclesiástico en el palacio de los Duques, el sistema inquisidor de estos personajes no captura la potencia del proyecto quijotesco que no se cansa de atravesar el sentido sin poder asirlo. Del lado de este tesista lo que pretende es provocar en su escritura el cuestionamiento sobre el sentido y escribir sobre el valor de ese acto. Para ello nuevamente Barthes especula sobre las potencialidades del sentido: “[L] a interpretación de los textos literarios, la institución, en este caso la Universidad, también ejerce una especie de vigilancia de la libertad de interpretación de los textos, es decir, del carácter en cierto modo polisémico infinito de un texto literario; en suma, la filología sería esa ciencia que se encargaría de vigilar los excesos polisémicos que están en la naturaleza misma del sentido. Si consideramos el sentido de esta manera, es decir, teniendo en cuenta sus relaciones con la institución o las instituciones, advertimos que en realidad se trata de un problema muy candente: desde hace siglos, casi todos los combates ideológicos de la humanidad, en cualquier caso de la humanidad occidental, son combates del sentido; en teología, en sociología o precisamente en filología, las polémicas, e incluso combates muy violentos, siempre tienen lugar en torno a una interpretación”. [*Una problemática del sentido*, p.47]

El argumento de la novela no es más que un pretexto –lo que Afref Hitchcock llamaría un

“McGuffin¹⁵” – para mantener al lector adherido a su escritura, a lo que busca afanosamente: sus elucubraciones sobre el sentido, a su fugacidad, el arte dentro de los límites del arte, el texto, el conocimiento. El Quijote como obra de ficción cuestiona la pluridimensión del sentido, las distintas ideologías que transitan por él, las visiones, las historias que se tejen en su centro y en su entorno. El único tema posible de rastrear en el Quijote es el del sentido. Pero esta exploración tiene límites...

¹⁵ Hitchcock ofrece una hilarante ilustración de este concepto en una entrevista con Francois Truffaut: “F.T. El “McGuffin” es el pretexto, ¿no? A.H. Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que llama un “gimmick” [...] Y ahora conviene preguntarse de dónde viene el “McGuffin”. Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice a otro: “¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?” Y el otro contesta: “Oh, es un McGuffin”. Entonces el primero vuelve a preguntar: ¿Qué es un McGuffin?”. Y el otro: “Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak”. El primero exclama entonces: “¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!”. A lo que contesta el segundo: “En este caso no es un McGuffin”. Esta anécdota demuestra el vacío del McGuffin... la nada del McGuffin”. [*El cine según Hitchcock*, p.115]

Mitologías

Leer de manera desviada, buscando sólo lo que le sirve, sin ningún respeto por los sentidos establecidos.

Beatriz Sarlo, *La máquina cultural*

Retomando la reflexión sobre la lectura que se quiere instaurar vale la pena precisar algunas consideraciones frente a los otros lectores del Quijote, denominados con algo de perversidad y sarcasmo como: los taxidermistas. Se dijo que ellos configuran una variedad de mitos en torno al Quijote y lo que se pretende en esta Tesis es salir del marco estrecho de esos mitos supuestamente fundantes de lo que es lo quijotesco. Esta Tesis considera que ese gesto es imposible e ingenuo, expone por el contrario un pesimismo crítico donde no se puede salir de esos mitos de lectura. En otras palabras es imposible leer el Quijote fuera del mito que funda, así como también es imposible escribir y hablar fuera del lenguaje. A propósito de la lectura del Quijote Alberto Manguel asevera: “Leer el Quijote hoy es una tarea casi imposible. Quiero decir, no puede leerse el Quijote como un libro virgen, cuyas páginas nunca hemos abierto. Vivimos en un mundo que es, en gran parte, fruto de la lectura del Quijote. Generaciones de interpretaciones y comentarios previos, las alabanzas oficiales obligatorias en casi todo acto literario, las historias de la literatura española y también universal, los ecos quijotescos en cientos de obras célebres, las multitudes de ilustraciones y retratos de nuestros héroes, y hasta las chucherías turísticas con las que los viajeros tratan de inmortalizar su visita a España, brindan al más ingenuo de los lectores un ampuloso preámbulo que cuenta y juzga a priori la obra, hasta para aquellos que no tendrán nunca el libro en sus manos. Hoy no hay lectores del Quijote: sólo relectores”. [*Don Quijote, autor de Cervantes*, p. 48]

Para acotar a las palabras de Manguel cabe afirmar: Hoy no hay lectores del Quijote tan sólo relectores de los mitos que giran en su entorno. De este modo, hablar del Quijote puede ser considerado como un acto prisionero. Acto en el que los lectores nos transformamos en una legión de criaturas frágiles que atrapadas en el lenguaje buscamos una certeza lectora momentánea que escape y que al mismo tiempo reivindique al mito. Para ello nos entregamos voluntariamente a la convicción de que ciertas palabras, ciertos movimientos de nuestros enunciados, más la implosión de algunos gestos verbales que se forman en nuestros hilados lingüísticos derivan en frágiles posibilidades de fuga que diseñan la escapatoria provisoria del mito que envuelve al modo de una cáscara asfixiante al Quijote. Frente a esta decisión se abre un posible abismo que intuye que ante nosotros, los lectores quijotescos, todo aquello que leemos y escribimos ya ha sido pronunciado por otros y se arrastra como una arenilla anónima, invisible, pues son las voces y los ecos que atraviesan generaciones de muertos y que renacen fantasmales en el texto. Los lectores quijotescos resbalamos en el mito del eterno retorno, pisamos sobre lo ya pisado. Llevando a un extremo la reflexión sobre el mito, los lectores quijotescos a medida que concretamos nuestra empresa sufrimos una alucinación paranoica donde presumimos ser ventrílocuos del mito. El mecanismo parece ser que del vientre locuaz nace la voz del mito que dota a modo de astillas petrificadas los textos que creemos que nos pertenecen y que sólo serían momentáneamente prestados de un capital infinito de voces sin autor que rondan en nuestra inconsciente memoria lectora. Los lectores quijotescos vamos reviviendo a nuestro paso un cementerio de palabras escritas por otros lectores. Vivimos incesantemente el mito.

Pero, ¿qué se entiende por mito? Un mito es un nudo no desatable, una ruta en el amplio laberinto que configura el Quijote. Dicen las voces agoreras que el único hilo de Ariadna que la obra ofrece es el hilo que se desenvuelve en el mito. El mito dibuja en su contorno una densa cortina de humo que encierra en un círculo cerrado al sentido, en donde nada más cabe ni nada se puede sacar,

pero donde es posible armar y desarmar las piezas de una trama al modo de un interminable rompecabezas, creando de este modo infinitas variedades que forjan la ilusión de totalidad que tenuemente se evapora. De ahí que el mito funciona como un saber previo que se convierte en un conocimiento ya fijado contra el cual y sin el cual sería imposible pensar. Así podría definirse no tanto el mito sino lo que el mito permite. Pensar bajo un régimen de novedad y al mismo tiempo hundirse en la nada corrosiva de lo inasible. Como ente de un conocimiento evaporable el crítico quijotesco actúa en ese laberinto carcelario como una figura inaprensible, a no ser que sea reducido al rol menor de “decodificador” o “descifrador”. Lo imperceptible del crítico es homólogo a lo impalpable de ese momento único donde lo que se pueda conocer no es lo que se descifra de la obra sino lo que se anula transitoriamente de ella a fin de conocerla de manera provisoria. La comprensión por la vía del anonadamiento o el obscurecimiento de la obra, métodos abolicionistas que aniquilan la obra por un breve lapso de tiempo que no corresponde a lo que dura la interpretación, es la comprensión que permite un cierto trabajo con el mito, es decir, con aquello que al variar sólo permanece. El crítico quijotesco cumple con un acto de revelación, pero una revelación que no tenía contenido previo, que estaba a la espera. En este sentido, no es su tarea la de desmitificar el mito, sino pensar la novedad del Quijote a partir de lo que inevitablemente posee, es decir, su arrebatado silencio, su tensión hacia el abismo, justo lo que le proporciona el mito. Entonces, se trata de lo que nos hace caer hacia atrás, hacia lo ya pronunciado. Surge de aquí un crítico quijotesco que en realidad es un metacrítico en su forma de ver su propia crítica como el comienzo también de un nuevo y fallido mito.

Crítica quijotesca

[S]e puede decir que cualquier obra no solamente dice lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura. Foucault, Citado por Marcelo Villena: *Las tentaciones de San Ricardo*

El lenguaje es la creación incesante de mundos, dice George Steiner. Por el contrario, la ficción instaaura en el texto una poderosa dinámica de gestos, de mecánicas y pulsiones de lenguaje que proyectan hasta el infinito los distintos ámbitos donde se configuran las múltiples capas de lo que fragmentariamente se entiende por mundo. La ficción proyecta en una red transversal e invisible los nudos, las partículas, los retazos, las sombras, las huellas, el polvo, las intuiciones, las herramientas, los susurros de un posible mundo desfragmentado en heterogéneos e inconexos pedacitos. Sobre este escenario las obras ficcionales, para poder constituirse, para configurar su laberíntico armazón verbal, operan y trastocan representaciones convencionales tomadas de algún capítulo de la vasta enciclopedia en la que se acumulan, ordenados por el sentido común, saberes de la más variada procedencia sobre los distintos aspectos del mundo. En la vía de esta línea, Víctor Bravo ahonda en los dos modos con los que la ficción se constituye: “La primera razón del acontecimiento literario parece ser el cuestionamiento de lo “real”: la subordinación a ese afuera que lo engendra, lo explica y le otorga, como una máscara, una razón de ser en el mundo; o la separación que supone una tachadura de ese real y, siempre, una ulterior recuperación de sus signos, de su espesor, de sus espejismos y verdades”. [Poderes de la ficción, p.19] La ficción, para el teórico, o se *subordina* o *tacha* esa trama (correlato) que se encuentra

fuera del texto, que, con Bravo, se le puede dar el calificativo de “real”¹⁶. En este sentido, no hay obra ficcional que no pueda ser llamada a dar testimonio de alguno de estos dos afanes: o *subordinarse* o *tachar* esa realidad que agobia y que acecha al texto ficcional. Frente a estas dos actitudes ficcionales (subordinación o tachadrura) el texto se impregna aunque sea de una dosis mínima de la consistencia borrosa del mundo, es decir, del sistema de valores, de creencias, de marcos interpretativos que asignan sentido. Sólo algunas obras ficcionales consiguen desembarazarse de esa pesada carga que arrastran las convenciones, muy pocas logran desprenderse de las pinzas discursivas que las atan a una determinada época y, en ese vacío, dispersan, mediante lenguaje, los fragmentos enmarañados de un posible mundo. Cada vez que esto ocurre, y ocurre rara vez, nuestros hábitos interpretativos y estéticos se ven sacudidos por la presencia imprevista de un vasto ficcional, no de una nueva versión del mundo, tampoco del mundo de siempre, el nuestro, menos del mundo realista de la novela decimonónica, y mucho menos del mundo turista y falsamente político del realismo mágico, sino de una forma que desde el lenguaje desmonte y detone el poder inasible de la literatura.

Los entramados críticos pueden representar a la literatura; apoderarse de ella y auto gestionar sobre el texto de tal manera que el sujeto crítico despierta transformado en autoridad. Todos, de alguna forma, lo hacen. Pero sólo algunos pueden hacer que, más allá de la estabilidad que producen los conceptos y las metodologías convencionales, a fuerza de inquietud y de invención, la literatura se transforme en literatura. Todas las tentativas críticas, cualquiera sea el punto de vista que sitúa sus operaciones, proponen o reproducen conceptos y valores que representan lo específicamente literario.

¹⁶ Para Julia Kristeva la ficción escenifica en el texto un drama entre la verosimilitud y la productividad: “Se podría decir –señala Kristeva– que lo verosímil (el discurso “literario”) es un segundo grado de la relación simbólica de semejanza”. La verosimilitud es el intento de alcanzar la semejanza respecto a los referentes del mundo; la productividad, al poner en escena la “máquina textual”, los mecanismos discursivos que hacen posible el hecho estético, hace del referente un elemento del propio universo literario y se aparta de la verosimilitud.

En el análisis o el comentario de una obra, de las obras de un autor o del dispositivo institucional (social o histórico) que individualiza obras y autores, los críticos definen, ya sea que las enuncien o que las presupongan, representaciones de lo que es la literatura en tanto objeto de conocimiento o de saber. De acuerdo con las rotaciones que hace posible el consabido e inevitable vaivén entre lo general y lo particular, las intervenciones críticas recorren (ida y vuelta) el camino que va desde un conjunto de representaciones a otro: desde los conceptos en determinadas coyunturas textuales o institucionales. Pero a veces, raras veces, cuando la presión de algún afecto irrepresentable se obstina en la búsqueda de su inscripción, cuando una emoción sin nombre y sin valor que arrebató al crítico en la lectura amenaza con desbordar los diques conceptuales, ocurre una metamorfosis que sólo puede ocurrir cuando la experiencia literaria toca al discurso crítico.

El objeto pasa nuevamente a ser sujeto. El Quijote deja, momentáneamente, de ser un objeto de reflexión o de descripción para transformarse en el sujeto de una enunciación inaudita, silenciosa, que habla a través de las representaciones del discurso crítico. La crítica quijotesca es una experiencia donde el objeto de reflexión secuestra la escasa racionalidad del operador de esta Tesis. El objeto impregna al sujeto hasta el punto que su discurso no es más que -parafraseando a Barthes- un inmenso halo de implicaciones, de efectos, de resonancias, de vueltas y revueltas que nacen en el Quijote. Para el crítico quijotesco “[las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber \[que se traza en el Quijote\] en una fiesta](#)”. [*Lección inaugural*, p.126]

Grafismo flaco

Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros.
Michael Foucault, *El Quijote*

Sí, Michel Foucault lee el Quijote desde el tejido inasible de lo quijotesco. Es decir, desde el hábito poético que se esparce en el subsuelo de la escritura cervantina. La lectura de Foucault también posee una extraña virtud: desgarrar los resquicios que se incuban oscuros en la obra y los fermenta de posibilidades teóricas. En esta entrada de lectura se explorarán tanto los resquicios como los fragmentos musgosos de teoría que se encuentran en estado de apronte detrás de algún gesto quijotesco.

La aguda peripecia heroica del *largo grafismo flaco que escapa del bostezo de los libros* traza una especular travesía de sinuosos nudos circulares. El tránsito de ese *largo grafismo flaco* siembra en el imaginario pantanoso de occidente una furia de vientos arremolinados que influyen y fluyen en el irreverente camino de la novela moderna. Como una letra que escapa de algún libro, don Quijote deambula con la esquivada certeza del que en sus sombras baila y se esconde el magma inasible del sentido. Y es Foucault quien lee esas sombras quijotescas y constata que entre las palabras y las cosas se encuentra don Quijote y Sancho montados en sus respectivos jumentos.

En el prólogo a *Las palabras y las cosas* Michel Foucault propone al Quijote como hito inaugural, junto a las Meninas de Velásquez, de una nueva y demoledora *episteme*. Se trata de un giro cultural en la historia no sólo de la novela, sino sobre todo de los saberes que constituyen los cimientos pensantes de Occidente. El Quijote desde el ámbito resbaloso del delirio, justo allí donde se *derriten los sesos*,

bautiza una revolución en la estructura de la configuración mental marcada por la primacía de la representación y, en consecuencia, por el fin de la adecuación espontánea entre idea y realidad. La “era de la representación” tendría su origen en esta fisura de lo evidente, vale decir, en la pérdida de la inmediatez. La opción de la *construcción paralela* –el mundo, la realidad o realidades como representación– lleva el sello de un previo desencanto con la realidad, una crisis de confianza respecto de la antigua unidad entre las palabras y las cosas.

Como dice el escritor Milán Kundera el Quijote inserta la reflexión de las realidades, de las representaciones que bullen en el mundo como ambigüedad, como una certeza dentro de la *sabiduría de lo incierto*, ya que afronta no a “una única verdad absoluta, sino a un montón de verdades relativas que se contradicen (...)”. [*La desprestigiada herencia de Cervantes*, p.17] Aquí radica uno de los detalles más puntillosos que se activa en la obra. El Quijote desanda La Mancha sabiendo que se desplaza en una trama de verdades astilladas, fragmentadas, matizadas, arrugadas. Realidades que giran en un ámbito de representaciones múltiples. Por ello, busca afanosamente, desde los meandros que ofrece la parodia, las *semejanzas* y correspondencias en el mundo, ya sea mediante la Ley Caballeresca (en la primera parte) o a través de la fábula que se escribe de su propia historia (en la segunda parte); sin embargo, don Quijote descubre lo que en el fondo andaba buscando, aquello que abre la puerta grande de la modernidad ficcional: la *diferencia*. Pero, ¿qué se entiende por *semejanza* y *diferencia*? Foucault señala: “Hasta finales del siglo XVI la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas (...) la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas”. [*Las palabras y las cosas*, p. 26] Foucault subraya la idea de que la Edad Media puede caracterizarse por la organización del saber en función del orden de la similitud, de la semejanza, y la Edad Moderna, que

tiene sus inicios en los siglos XV y XVI, por la complejidad de identidades y diferencias. El Quijote funcionaría como un eje lúdico, como una bisagra ficcional que marca el paso y el trajín de la semejanza a la diferencia. El Quijote transita, entonces, de una visión a otra mediante la búsqueda paródica de las similitudes; el héroe apaleado y al mismo tiempo sublime, que al caerse levanta polvo y despierta de la maraña de los sueños y avienta una nueva mecánica que revela la diferencia entre los ámbitos de la ficción y de la realidad, por tanto la complejidad especular de relaciones entre ellos: “Don Quijote – apunta Foucault– es la primera de las obras modernas ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura”. [Las palabras y las cosas, p.44] Esa alucinada aventura por los sinuosos caminos de La Mancha separa definitivamente la locura de la razón, la ficción de la realidad, el humor novelesco de la solemnidad caballeresca. Con el único fin de montar una puesta en escena de la diferencia, lugar en el que actúa el saber ficcional donde se establecen nuevos vínculos, nuevos lenguajes, nuevos caminos, nuevos sentidos entre los ámbitos y donde el ámbito excluido: la locura, la ficción, el humor novelesco, supone una reformulación, una indagatoria distinta y una ampliación del universo del otro ámbito: la razón, la realidad, solemnidad caballeresca.

El largo grafismo flaco que escapa del bostezo de los libros sitúa su hacer en el campo de la risa y la parodia. La semejanza paródica, en el Quijote, genera como una consecuencia vigorosa y clara, la diferencia: la realidad de la ficción diferente de la realidad del mundo. La ficción incuba una diversidad de saberes autónomos a su potencialidad. En la primera parte, la referencia de la novela, en una primera instancia, no es el mundo sino un universo de signos exterior a ella: la novela de caballería; en la segunda parte, ese universo de signos se internaliza: la referencia del Quijote (su segunda parte) es el mismo Quijote (su primera parte). De allí la germinación de los sentidos quijotescos: la ficción

configura su propio saber. Saber que se teje en una cadena pluriforme y heteróclita de sentidos que amenazan con detonar. Una ficción que se carcome a sí misma, y en el encierro de esa circularidad traza las líneas transversales tanto del saber como de la ficción.

Con *El ingenioso hidalgo/caballero don Quijote de la Mancha*, la ficción rompe la dependencia de la semejanza de la realidad del mundo y hace germinar en su seno una realidad distinta de la realidad del mundo, y con la cual tiene vinculaciones no deterministas sino complejas, enmarañadas e irreverentes. La ficción, a partir del Quijote, se constituye como otra realidad, donde irrumpe la materialidad como un saber particular que ostenta el espesor propio del infinito.

Desocupados lectores

La terrible conclusión de Pierre Menard es ésta: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra no existe, y nada podrán contra este hecho irrefutable la amenaza de celebraciones, institutos cervantinos, cursos de literatura española, sesudos estudios de críticos y ediciones de obscuro lujo. El *Quijote* original, si insistimos en creer en su existencia, desapareció con el lector Cervantes. Sólo quedaron (lo cual no es poco) los cientos de millones de Quijotes leídos desde que un primer Quijote entró en la imprenta de Juan de la Cuesta y salió despojado de una parte de los capítulos XXIII y XXX. Desde entonces, los colegas de Pierre Menard han invadido el mundo de las letras y nos han dado (y siguen dándonos) sus múltiples Quijotes: el torpe Quijote de Lope, el divino Quijote de Dostoievski, el filosófico Quijote de Unamuno, el brutal Quijote de Nabokov, el risueño Quijote de Graham Greene, el tedioso Quijote de Martin Amis, el desdoblado Quijote de Borges, el Quijote de cada uno de nosotros, sus desocupados lectores.

Alberto Manguel, *Don Quijote, autor de Cervantes*

La lectura y la escritura son dos caras de la misma moneda. La lectura se opera en la escritura y la escritura yergue sus sentidos bajo los mecanismos que se desplazan en la lectura. La escritura construye una puntillosa puesta en escena de la lectura. La lectura hace de la escritura la mediación para las configuraciones ficcionales. En esa mediación, del Quijote a Ulises, la ficción avienta a sus fauces los mecanismos necesarios para configurar la máquina de reescritura. Es reescritura, como se sabe, la maquinaria ficcional que se desplaza en la novela de Cervantes que es reescritura de los relatos de Caballería, y lo es la novela de Joyce de la Odisea homérica. Esa reescritura oculta en los intersticios de la ficción quijotesca los insumos indispensable de su propia intriga, desde la búsqueda policiaca de las fuentes documentales que de pronto se extinguen y reaparecen escritas en árabe en un oculto

mercado informal de Toledo, papeles que son sometidos a la traducción al castellano, más tarde se publica la obra y los personajes que se desplazan en ella se enteran de su circulación y en el vértigo descubren la aparición de una continuación apócrifa de la obra que los cobija donde leen su destino que desean reescribirlo¹⁷. Sobra decir que todos estos sucesos están sujetos a los mecanismos que expone la reescritura. Es, el Quijote, reescritura de la novela de caballería, como lo es de sí misma, y lo es de textos contemporáneos como El Quijote de Avellaneda. Si Avellaneda “rescribe” el Quijote (pues nace de la lectura “envidiosa” de la primera parte), Cervantes rescribe a su vez a Avellaneda, al desviar el rumbo de la aventura del héroe, de Zaragoza a Barcelona; en el encuentro con dos caballeros, en una venta cercana a Zaragoza, quienes están leyendo la continuación de el Quijote, escrito por el de Tordesilla; en la escena de la imprenta, en Barcelona, donde se reimprime la segunda parte apócrifa. Y en el convencimiento, por parte de Alvaro Tarfe, de quién es el Quijote “verdadero”, juegos de la verdad y lo apócrifo, de la realidad y la ficción, que suspende el núcleo de la ficción para crear un doble torrente entre lo real y el espectro de alteridades, y donde la verdad alcanza una de sus más complejas rearticulaciones.

Esa dualidad de extremos interconectados, cuya primera manifestación es la dualidad Quijote/Sancho, se repite en transfiguraciones con una frecuencia de vértigo de la novela, separándose, identificándose, o cuando terceras realidades u objetos que entran en interconexión, tal como puede verse de manera festiva en el “baciyelmo”, o en el engaño fraguado por Sancho para hacer pasar a la aldeana por Dulcinea del Toboso.

¹⁷ Si el lector Alonso en la Primera parte decide deslizarse por los meandros de La Mancha y opta por leer el mundo desde la fisura del no. En la Segunda parte ya travestido en Quijote se entera de la aparición de una ficción que narra sus peripecias, las cuales decide no leer.

La lectura, como signo cultural, es uno de los espejos modernos de las representaciones especulares. Hace posible la representación de un mundo desprendido de los trazos de la escritura, donde las distancias y las identificaciones con los signos del mundo coinciden en una experiencia cercana a la paradoja: la locura, el saber irónico, el humor; la experiencia de la alteridad en la inteligibilidad de los signos del mundo. Sin embargo, la ficción quijotesca hace de la lectura una suma de nudos imposibles.

Si el Quijote es un eje especular de reescritura, también es fuente y punto de partida de otras reescrituras que hacen una larga historia de la especularidad del relato entre el siglo XVIII y el siglo XX. La primera de ellas, que sorprendió hasta el enojo a Cervantes, se encuentra, como hemos señalado, en el Quijote, de Avellaneda. Esta Tesis explorará dos reescrituras distantes y contradictorias realizadas por Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges. En ellas se encuentran dos manías de lectura, dos posiciones quijotescas.

Sin duda que en novelas como *Niebla* (1914) y *Abel Sánchez* (1919), Unamuno retoma la herencia de la especularidad cervantina. Sin embargo, en *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), Unamuno lleva a cabo una reescritura que “interviene” la ficción cervantina para agregar, desde su propio horizonte de lectura, una celebración ética del héroe y una resignificación de la perspectiva narrativa.

El ideal heroico de Unamuno se separa de la visión cervantina de la temeridad de la locura para convertirlo en acto de heroísmo. Si en Cervantes el paso de la locura al heroísmo (de “El caballero de la triste figura” a “El caballero de los leones”) es progresiva, en Unamuno es la impronta misma del héroe, “[pues el triunfo el de osar y no el de cobrar suceso](#)”. [*Vida de don Quijote y Sancho*, p.107] Para Unamuno el héroe es “[hijo de sus obras](#)”, marcando de este modo la modernidad del héroe en su

dialéctica del ser y el hacer: si el hacer del héroe clásico del fatum griego o del “telos” caballeresco está determinado por la condición genealógica del “ser” del héroe (ser descendiente de dioses o reyes). Frente a esta tradición heroica, don Quijote será sólo hijo de sus obras, y sobre la locura hará posible, por arte de su hacer, el resplandor heroico y el hallazgo de la sabiduría.

La lectura unamuniana establece como consecuencia una doble distinción: la de Cervantes y el Quijote, y la del Quijote y Alonso Quijano. Con relación a la primera distinción, Unamuno defiende la valoración de un ideal heroico de don Quijote, en oposición a la visión de Cervantes, quien a menudo atribuye el hacer quijotesco al atolondramiento y la locura, producto del tanto leer. De allí las constantes alusiones al “malicioso Cervantes”, a sus “maliciosas insinuaciones”. La segunda distinción le permite a Unamuno distribuir la locura y el ideal heroico: “perdió Alonso Quijano el juicio, para ganarlo en don Quijote, un juicio glorificado”. Esa doble distinción recorre la escritura unamuniana para crear otra distancia entre lectura-escritura. Si en la obra de Cervantes se establece la relación: lector-traductor-autor, en Unamuno se producirá la paradójica relación: héroe-autor-lector. Dice Unamuno: “(...) es de creer que el historiador arábigo, Cide Hamete Benengeli, no es un puro recurso literario, sino que encubre una profunda verdad, cual es la de que esa historia se la dictó a Cervantes otro que llevaba dentro de sí y al que ni antes ni después de haberla escrito trató una vez más; un espíritu que en las profundidades del alma habitaba”; y luego precisa: “la historia fue real y verdadera, y ... el mismo don Quijote envolviéndose en Cide Hamete Benengeli se la dictó a Cervantes”. [Vida de don Quijote y Sancho, pp. 360-361] La reescritura crea de este modo el espacio lúdico para imprevisibles combinatorias de la escritura y la lectura.

La intervención unamuniana produce una continua resignificación de la perspectiva narrativa: el “malicioso Cervantes” atribuye al acto quijotesco un atrevimiento desprendido de la locura; la

reescritura unamuniana lo atribuye a la pura heroicidad, en el momento en que señala el carácter tendencioso de Cervantes. Un ejemplo claro de esta diferenciación de perspectivas quizás sea el episodio de los leones [XVII-II]. Según el texto de Cervantes el león, somnoliento, no hace caso de su “jamás vista locura”, y “no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, volvió la espalda y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula”. Unamuno refuta enérgicamente esta versión pues desde su perspectiva, el héroe “avergonzó al león”: “¡Ah, condenado Cide Hamete Benengeli, o quienquiera que fuese el que escribió tal hazaña, y cuán menguadamente la entendiste! ¡No parece sino que al narrarla te soplaban al oído el envidioso bachiller Sansón Carrasco! No, no fue así sino lo que en verdad pasó es que el león se espantó o se avergonzó más bien al ver la fiereza de nuestro Caballero, pues Dios permite que las fieras sientan más al vivo que los hombres la presencia del poder incontrastable de la fe”. [*Vida de don Quijote y Sancho*, p.184]

Desde esta perspectiva “anticervantina”, Unamuno privilegiará unas escenas y dejará de lado otras, propone callar las escenas que avergüenzan al héroe, como aquella del acuchillamiento de los pellejos de vino; y nos dice Unamuno: “Debió Cervantes habernos callado esta aventura”. La reescritura de Unamuno pone en evidencia el afán de lectura, de interpretación. El lector Unamuno interviene en el texto para reordenarlo, reestructurarlo, reorientarlo hacia un paradigma de sentidos morales (Obsérvese el desarrollo de estos términos en el capítulo *El museo de la novela*) y también pone en evidencia la concurrencia de visión y ceguera de toda perspectiva que intenta legitimarse, o imponerse sobre otras. Unamuno niega leer la no lectura del lector Alonso.

Pierre Menard, autor del Quijote es una de las más sorprendentes reescrituras en el enorme panorama de lecturas de el Quijote. En la herencia de Unamuno, Borges explora, los extremos lúdicos de la reescritura, a partir de un lector conocido como Pierre Menard autor de fragmentos del Quijote,

literalmente idénticos, aunque sorprendentemente diferentes. El texto asombra en el serpenteo de la paradoja pues de lo que se trata es de “seguir siendo Pierre Menard y llegar a el Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard”. El texto enuncia la imposibilidad: “Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal, a principios del XX, es casi imposible”, articulada paradójicamente a la posibilidad: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente más rico”. [Pierr Menard, autor del Quijote, p.134] ¿Qué extraña mecánica lectora funda Pierre Menard en la que emprende una empresa quijotesca imposible? Este tesista se arrima a las sombras de Menard y desde ellas enuncia: Leer el Quijote a principios del siglo XX era un empresa razonable, necesaria, acaso fatal, a principios del siglo XXI, es casi imposible. La paradoja de el Quijote, de Pierre Menard, sólo parece explicarse por medio del poder de resignificación de la lectura. Menard construye la lectura más quijotesca. Si el Quijote es la obra que escenifica a la lectura, Menard en un afán especular retoma esa obsesión lectora y le potencia el delirio, el sentido, el absurdo.

Don Quijote, *nacido del bostezo de los libros*, según la cita de Foucault, funda una dimensión estética de la lectura que se expresará en la specularidad del texto ficcional, tal como puede verse en la obra de Unamuno y Borges: el texto, capaz de producir, quizás no infinitas pero sí ilimitadas lecturas en el cambiante espectro de horizontes del intérprete, como dice Gadamer. Con el Quijote, la lectura, hallazgo central de la modernidad, de la novela y, sobre todo, de la ficción, se convierte no en una realidad externa al texto sino en un dispositivo de su propia composición y, a su vez, en el elemento central de la descomposición de la obra.

Esta Tesis tomará fragmentos quijotescos los envolverá de una pátina *inhútil* y los organizará o desorganizará mediante los mecanismos de una reescritura que busca experimentar (que no es lo

mismo que fosilizar) con el fluido inasible del sentido. El tesista es un desocupado lector que a modo de Pierre Menard y a partir de un gesto unamuniano pero a la inversa (amoral) explorará el Quijote. Esta exploración no da garantías de coherencia. Por el contrario, leer el Quijote como lo escribe Menard, o a la inversa de Unamuno, es arrojarse a las fauces del delirio, de la locura.

Estrategias quijotescas

Es ley fundamental de toda sana crítica el aplicar a una obra los mismos principios que ella da a su construcción.

Jacques Lacan, *Escritos II*

[E]l método interviene a título de marcha sistemática, no puede tratarse de un método heurístico que se propusiera producir desciframientos, plantear resultados. El método

no puede referirse aquí más que al propio lenguaje en tanto lucha por desbaratar todo discurso consolidado.

Por ello es justo decir que también este método es una Ficción, proposición ya adelantada por Mallarmé cuando

pensaba en preparar una tesis de lingüística: “todo método es una ficción. El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje:

el lenguaje reflexionándose”.

Roland Barthes, *Lección inaugural*

Haz de tus ojos lanternas.

Don Quijote a Sancho, Cap. XXIII - II

Dice Cide Hamete que don Quijote: “vio que en las eras del lugar estaban riñendo dos mochachos, y el uno le dijo

al otro: “No te canses Periquillo, que **no la has de ver en todos los días de tu vida**” y don Quijote le dijo a Sancho:

“ ¿No adviertes, amigo, lo que aquel Mochacho ha dicho

“**no la has de ver en todos los días de tu vida**”? “ ¿No

vees tú que, **aplicando aquella palabra a mi intención,**

quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?”

Don Quijote, Cap. LXXIII - II

Es importante señalar inmediatamente el camino, ordenar la partida, derrumbar las hipótesis, vislumbrar las rutas de lectura, desatar los nudos, disponer la entrada para palpar la potencialidad operativa de las herramientas que surgen desde el territorio de la ficción. De antemano vale aclarar que se trata de una estrategia metodológica que será cuidadosamente construida a partir de los andamiajes con los cuales se estructura el Quijote¹⁸. En otras palabras, de lo que se trata es de leer la novela recolectando las claves que proporcionan y alimentan distintas actitudes de lectura. El Quijote propone a lo largo de su vasto territorio pequeños e imperceptibles rastros; de entrada ofrece al lector una enrevesada metodología, un confuso hilo compuesto por una maraña de hilos de Ariadna que pretenden desentrañar el intrincado laberinto de piedra que se traza en los 126 capítulos que estructuran la novela. En la superficie de esta metodología aún puede escucharse el sutil tintineo de alguna risa irónica que emana las suficientes señales para explorar las huellas que se desplazan en las sombras del texto. Es que la risa quijotesca fermenta cada fragmento del Quijote, afloja los lazos que anudan una subjetividad solidificada, una subjetividad dotada con una identidad demasiado compacta, una subjetividad, digamos, demasiado idéntica a sí misma. En medio de ese sutil tintineo, en alguno de sus márgenes se trazará el plano laberíntico que expone los límites y los excesos de lectura. Fragmento por fragmento. Detalle por detalle. Hebra por hebra. Pieza por pieza, se completará el imposible puzzle del plano lector. ¿De dónde provienen sus piezas? Del propio Quijote, responde una voz etérea desde el fondo blanco de la escritura... En este puzzle es donde se quiere desplazar la ductilidad de distintas herramientas que abordarán y experimentarán un trayecto empinado de lectura. Se trata, entonces, de configurar la ductilidad maleable de una herramienta lectora que se constituye de una carga heterogénea de intuiciones, de conceptos, de fragmentos, de detalles que provienen de

¹⁸ Se retoma el concepto de método que desarrolla Roland Barthes: “medio para evitarnos ir a algún lugar, o para mantener la posibilidad de salir de él (el hilo del laberinto). Proceso hacia un objetivo, protocolo de operaciones para obtener un resultado; por ejemplo: método para descifrar, para explicar, para describir exhaustivamente. Idea de camino recto (que requiere ir hacia un objetivo)”. [*Como vivir juntos*, p. 45]

diversas teorías quijotescas. Con esta herramienta pluriforme de múltiples cabezas se pretende recuperar la potencialidad lúdica de la novela, explorar sus estructuras móviles, sus saberes, sus lenguajes, sus entramados, sus intuiciones poéticas. Para ello, a continuación, se retomará una cargada variedad de fragmentos, en algunos casos descontextualizados que pertenecen a tramos in/significantes de la novela, los cuales serán nuevamente visitados cuando se desarrolle la lectura al ras del Quijote. Aclarado el detalle:

En el capítulo II de la primera parte de la novela surge una clave que dará forma al armazón, al esqueleto metodológico. El lector Alonso decide abordar su lectura de la narrativa caballeresca, pero los límites de su proyecto son tan ambiciosos y maleables que a modo de reto él encarna la empresa desde la fragilidad poética de su cuerpo. La lectura del Ingenioso Hidalgo no pasa nunca, o casi nunca, por el fondo blanco de la escritura. Permanece, por el contrario, orientando la escritura, dándole un orden secreto, inexpresable, justo porque la expresión de ese orden, de esa orden, podría resultar demasiado peligrosa para la escritura misma, abriría demasiados abismos, se haría demasiado difícil poder sobrevivir en el ámbito agobiante de tal tarea. Para ello busca trascender los límites estrechos y cuadrículares del texto, pretende transformar la topografía de la mancha en una inconmensurable hoja en blanco, en un excéntrico y laberíntico escenario donde se despliegan los amplios poderes de la ficción. Para dar cuerpo a su lectura desempolva la vieja armadura de sus bisabuelos. La vieja celada funciona para el Ingenioso Hidalgo como la estructura, el armazón donde se irán depositando y configurando las distintas herramientas que le ayudan a mostrar su lectura. La armadura como una especie de coraza le permite a Alonso dibujar su extraña lectura, que por los excedentes de sentido pierden su límite y su frontera. Es decir, Alonso no opta por escribir una convencional lectura, más bien bajo los términos de una arriesgada aventura decide leer desde los márgenes de la Mancha, desde la experiencia delirante: **escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena.**

[Cap. XXVI-I] De eso trata la lectura quijotesca de escribir sobre las superficies expuestas, sobre las más evidentes, sobre la textura móvil de la arena. Desde la escritura registrada en la arena es que se puede jugar con las ideas, los delirios, las torpezas, las utopías, los deseos, la locura, las imposibilidades del sentido. Escribir por debajo de la armadura, en sus revestimientos, en sus cruces, buscando imitar a detalle a los caballeros andantes, inexistentes, excedidos de ficción de lata, aquí es donde se concentra el proyecto Ingenioso del Hidalgo. Por eso es importante lo que dice el narrador: **“puesta su mal compuesta celada, embrazo su adarga”**. La carcasa tiene sus defectos, sus contradicciones, sus excesos delirantes, sus rupturas, sus extrañas conexiones. Respecto a la Tesis, este lector reproduce el drama lúdico del Ingenioso lector Alonso. La Tesis se apropia de la *mal compuesta celada*. Se estructura a partir de ella. Es por eso que se acomoda en el subsuelo de la Tesis, como un fantasma que se evapora y opera desde sus intersticios. En otras palabras, se retoma la anacrónica y oxidada armadura para que sutilmente desactive aquellos mecanismos totalitarios que suturan la máquina de lectura que se pretende configurar. Del mismo modo que el lector Alonso, este tesista escribirá por debajo de la armadura, en sus revestimientos, en sus cruces, buscando imitar a detalle los gestos de lectura del Ingenioso Hidalgo.

Dice Nietzsche: **“Sólo los pensamientos que se nos ocurran caminando valen la pena”**. [*El crepúsculo de los dioses*, p. 34] Dice Kart Jaspers: **“No hay el mundo, sino nuestros caminos en el mundo”**. [Los grandes filósofos, p.324] Parece que don Quijote junto con Rocinante oyen las palabras de los filósofos y tal vez por eso desandan por la resbalosa cornisa de la nublada Mancha. Rocinante es quién posee el saber de las enmarañadas rutas de la ficción, de la aventura. En otras palabras, la cerradura de Rocinante abre paso al laberinto quijotesco. En el capítulo II dice el narrador: **“prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería** [según la práctica caballeresca], **creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras”**. [Cap. II-I] Más adelante: **“Cortada, pues, la**

cólera, y aun la melancolía [se refiere a don Quijote y Sancho], subieron a caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, **se pusieron a caminar donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras sí la de su amo, y aún la del asno, que siempre la seguía por donde quiera que guiaba**, en buen humor y compañía. Con todo esto volvieron al camino real y siguieron por él a la ventura, sin otro designio alguno". [Cap XXI-I] El que dibuja el trazo del recorrido lector es Rocinante, es el caballo de don Quijote quien posee las claves, la brújula del destino quijotesco, el que configura la trama de las aventuras. Esta Tesis prosigue fiel el camino instaurado por Rocinante. Sigue al pie de la letra el desandar aventurero del caballo. Por tanto, el primer instrumento de lectura es la brújula de Rocinante que ata y desata los nudos del laberinto quijotesco.

Otro importante instrumento es la frazada deshilachada con la que don Quijote cubre el dolor de los golpes, en su segunda visita a la venta. El narrador describe esta filigrana: "**cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdiera uno solo de la cuenta**". [Cap. XVI-I] La frazada se transforma en una importante metáfora, en un complejo diagrama que funciona a modo de un pequeño e inadvertido detalle que muestra la dimensión vertiginosa que la novela abre, pero también como una figura del lenguaje que no cubre la totalidad; es decir, como una figura irónica de ese gran instrumento de la comprensión frente a la enorme dificultad para aprehender. Si leemos el Quijote a partir de los hilos de la frazada que se cruzan y se superponen descubriremos que se trata de una novela de pocas hebras que abren una infinita urdimbre al complejo ejercicio especular de leer y escribir, a los pesares de un amor inexistente, a las conversaciones lúdicas-narcisistas entre Sancho y don Quijote, y finalmente a las utopías melancólicas de un falso héroe. La Tesis también se cubre con los escasos hilos de la frazada pobre. Traduciendo: los hilos de lectura se los podrá contar fácilmente, no se perderá ninguno de la cuenta. ¿Cuáles son esos hilos? A modo de réplica de los hilos quijotescos: La aventura de leer y

escribir entendida como una batalla inasible, impalpable, los pesares de un amor inexistente, las conversaciones lúdicas-narcisistas, las utopías melancólicas de un antihéroe. No es casual que en el Quijote abunden las alusiones a los hilos, a las hebras, a las puntadas, a los ovillos, a las madejas, a las redes, a las marañas, a los tejidos, a las telarañas. Por ejemplo, Sancho habla sobre cómo se debe operar si uno encuentra un hilo en el texto: **“Por esa trova no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo todo”** [Cap. XXIII-I] La frazada de pocos hilos cubre el frío del afán lector, pero también dibuja las líneas que serán transitadas.

Es la séptima vez que se nombra en esta Tesis a Sancho. Por su importancia en la novela nos quedaremos con él en varios tramos, ya que él instaura los aportes más lúcidos frente a tanto enredo ficcional y apuesta a encarar diversas posibilidades utópicas de salida al laberinto textual. Uno de esos aportes nace en una reflexión que para cierto sector retrógrado de la crítica en apariencia reluce de chabacanería. Sin embargo, es una de las claves más importantes de la ficción quijotesca. Sancho en la venta habla sobre el destino que se teje en torno a las aventuras, dice: **“y tal vez hay que se busca una cosa y se halla otra”**. [Cap. XVI-I] Este es el tuétano de la aventura, del acto de leer, de la Tesis. Configura el andamiaje que mueve los mecanismos de la metodología. Frente a tanta maraña, cabe preguntarse: ¿En qué sentido? En el sentido más evidente que es el de seguir el hilo a la lectura y *sacar el ovillo todo*, como dice Sancho. En un plano general, la lectura de ficción, de poesía te lleva a atravesar este tipo de derroteros, uno parte con un objetivo específico, con un pre-juicio, pero los avatares de las aguas furiosas del texto avientan al objetivo hacia otras rutas. La escritura de ficción, la escritura poética es profundamente móvil como la arena en la que escribe don Quijote y adquiere esa virtud por los mecanismos de escritura y de recepción que *buscan una cosa y hallan otra*. Ingresar al Quijote con una carga extensa de aprioris es ingresar a un texto muerto, por el contrario, lo que alienta la aseveración de Sancho es que desde su primera página la novela mueve como si se tratara de placas tectónicas los

rígidos cánones de lectura. Con la lucidez de Sancho se ingresa al texto buscando un detalle y surge repentinamente otro. Esta Tesis transforma esta reflexión en un saber metodológico que no pretende derribar las estructuras preexistentes que acechan al Quijote, sino que recupera una de las lógicas que tejen el potencial poético ficcional de la obra. “[Determinada por su indeterminación](#)”, dirá Maurice Blanchot, la búsqueda de esta Tesis es errática. Este tesista se encuentra siempre, para decirlo de algún modo, dispuesto a los juegos del azar, y en su búsqueda suele encontrar algo que no buscaba o, lo que es lo mismo, algo que buscaba (que *se buscaba*) sin saber.

En una sinuosa línea de vasos comunicantes repasemos las pautas metodológicas expuestas. Por otra ruta, hilemos las potencialidades de cada una de ellas, observemos sus sutiles y embarrados guiños. Preguntémonos: ¿Qué tiene que ver la *mal compuesta celada* con la brújula arbitraria de Rocinante que guía el camino de las distintas aventuras, con los hilos de la frazada pobre, con la reflexión de Sancho sobre la aventura donde *se busca una cosa y se halla otra*? A riesgo de caer en una espiral repetitiva y contradictoria se hace necesario volver a leer y a medir la *Hutilidad* de las que, en esta Tesis, se considera herramientas de lectura. Herramientas en el sentido que dejan de ser meras anécdotas de la narrativa y se transforman en señales operativas que ayudan a desentrañar importantes vetas de lectura. Cada una de las herramientas de lectura que se propone forman una pieza en esta armadura *mal compuesta* y contradictoria. Este obsesionado lector de Quijote pretende reproducir el arriesgado proyecto de lectura del Ingenioso Hidalgo Alonso, es decir leer encarnando la ficción. Para eso, del mismo modo que el lector Alonso que desempolva la vieja armadura de sus bisabuelos persiguiendo a través de La Mancha los meandros de su delirio, escribiendo la lectura más arriesgada sobre los relatos de caballería, este lector, también desempolva su armadura que se encuentra dispersa en la novela y arma una *mal compuesta celada* a partir de arriesgadas herramientas de lectura. A riesgo

de provocar risas me voy armando, tenazmente, pieza por pieza, fragmento por fragmento, pedazo a pedazo... Sigamos, entonces, revisando las distintas partes de esta *mal compuesta celada*.

En el capítulo XX, nuevamente Sancho proporciona otra pieza, una herramienta más para operar las heterogéneas formas que toma la lectura. Don Quijote y Sancho escuchan unos extraños ruidos, es de noche y el miedo invade. Don Quijote quiere ir a investigar y descubrir qué es lo que motivan esos extraños ruidos. El narrador cuenta que Sancho ruega a don Quijote con su particular lucidez metodológica: “Cuando (...) oyó las palabras de su amo, comenzó a llorar con la mayor ternura del mundo y a decirle: Señor, yo no sé por qué quiere vuestra merced acometer esta tan temerosa aventura. Ahora es de noche, aquí no nos ve nadie: **bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro**”. [cap. XX - I] Al margen de la secuencia narrativa, de las tiernas lágrimas, la propuesta de Sancho de algún modo debería ser oída y tomada en cuenta por el escribiente de esta Tesis en plan de fuga. Parfraseando: *bien se puede torcer el camino* de tanto riesgo, de tanta convocatoria al error y *desviar* definitivamente *el peligro*. Algún eco resuena e insinúa que todavía hay tiempo para proponer una lectura en torno al Quijote más tecnicada, más histórica, respetuosa del canon, de lenguaje responsable, que cite a una ampulosa caterva de filólogos y eruditos de puntilloso saber, una tesis donde el esquematismo del conocimiento optimista dote de coherencia a esta Tesis que se eleva como el ingenuo Ícaro. Esta vez este tesista se pondrá cera en los oídos para no escuchar el agudo canto llorón de sirena de Sancho. No se torcerá el camino, por más que las lágrimas abunden e interpelen a brincar hacia una línea donde la racionalidad académica y no los pasos de Rocinante organicen la textura y los derroteros dispersos con los que este tesista está dispuesto a jugar. [Digresión fugaz: Casi al final de la novela don Quijote dice: “¡Oh Sancho!, mudad de opinión” p. 1121, a modo de un eco este tesista se apropia de esas palabras]. Leer el Quijote en coherencia con la obra exige dismantelar la anacrónica sistematicidad enmohecida de antiguos métodos y convoca a abordar la obra con una

novedosa armadura *mal compuesta* por los mecanismos metodológicos provisionales que ofrece la propia obra. **“En fin, por caminos desusados, por atajos y sendas encubiertas (...)”**, dice el narrador cuando partieron don Quijote y Sancho junto con Roque y otros seis escuderos rumbo a Barcelona en el capítulo LXI de la segunda parte. Esta Tesis atravesará el Quijote tomando *caminos desusados*, transitando *atajos* y *sendas encubiertas*. Frente a tanto riesgo cabe ajustar la celada destartada y proseguir el sinuoso camino que marcan las espuelas de Rocinante...

Don Quijote vuelve a La Mancha encerrado en una carreta, en el camino va charlando con un Canónigo que cuestiona las falacias de la narrativa caballaresca. El canónigo hace una breve descripción de las características de esta narrativa, dice: **“Porque la escritura desatada** [la escritura no sujeta a reglas] **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 verso”**. [Cap. XLVII-I] *El ingenioso hidalgo/caballero don Quijote de la Mancha* se impregna, se apropia de los detalles que resalta el Canónigo de la antigua narrativa caballeresca. Esa es su principal característica: replicar y al mismo tiempo producir una novela que no es más que una puesta en escena de los mecanismos de la lectura. Es por eso que la novela plantea una escritura desatada, una escritura errabunda, sobre las peripecias de un lector que no sabe cómo domar la movilidad inasible del sentido, para ello persigue las huellas de su delirio, transita en una trama novelesca que hace estallar los géneros (lo épico, lo lírico, lo trágico, lo cómico), configurando esquemas inefables. Con el perverso objetivo de jugar con la fugacidad irreparable del sentido. Por esta misma línea, un elemento interesante de la escritura quijotesca es que posee en la intemperie de sus letras una sustancia pegajosa que funciona como arma de múltiples filos, un arma que mediante los gestos del humor corroe, oxida e invade de musgos a cualquier pretensión de lectura. Fortaleciendo la idea: en toda lectura hay una pretensión de búsqueda de una estructura

coherente que sin pretender alcanzar la totalidad irradie un territorio de sentido en alguna de las parcelas de la obra. El Quijote desata esa posibilidad. Permite al lector apropiarse momentáneamente del júbilo de poseer, de manipular algún sentido peregrino; el Quijote le hará creer al lector que es dueño de alguna de sus parcelas; pero el momento más impensando desde lo alto de sus páginas caerá como una fría guadaña el poder de sus inmisericordes letras, de sus entramados, de sus combinatorias, de su ficción que cercena de la mano del crítico ese fragmento frágil de sentido y lo avienta nuevamente a las fauces hambrientas del texto. Frente al desmoronamiento del sentido, frente a su fugacidad al lector solitario le queda la dudosa y cuestionada posibilidad de dispersar otras palabras en un texto. Bajo los mecanismos de este esquema: ¿Dónde queda la autoridad del especialista, dónde depositar su erudismo, sus sagacidades lectoras? Sin ánimo de responder a la pregunta exploraré uno de los engranajes de su mecanismo. De lo que se trata es de alimentar un espiral incesante de búsquedas. Frente a la búsqueda de la novela, se encuentra la búsqueda de la crítica, de la teoría que gira sobre el eje de un vacío inasible de sentido. Sancho sobre esa misma línea exhorta a don Quijote y parece ser un exhortamiento al lector y al tesista: “!Oh señor, señor, por quien Dios es, que vuestra merced mire por sí y vuelva por su honra, y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen **menguado y descabalado** [que se lo puede entender como una empresa que se deja incompleta, inacabada] **el sentido!**”. [Cap. XXIII-I] Sin embargo, como dice Cide Hamete Benengeli: “**como es ligero el tiempo, y no hay barranco que le detenga**”, [Cap.XLVI-II] descendamos al laberinto que se dibuja en el Quijote.

Leer el Quijote es atravesar sin clemencia alguna por un exiguo laberinto de angostas y de resbalosas paredes, de pasadizos frágiles e interminables tejidos en las mañas de un nudo; es descender a húmedos túneles carcomidos por la sombra. El Quijote desperdiga entre los reglones del texto una ilegible carga inútil de municiones para iniciar la pesquisa de una nada que se cobija en medio de los intersticios del sentido. Por tanto, no es casual que en la novela abunden exageradas alusiones a la

confusa e intrincada figura del laberinto; es que en el Quijote las señales, las rutas que exponen los recovecos de la propia novela son *tics* reiterativos que caracterizan a su escritura. Escritura que deja todo en su cima, en su superficie más evidente. Tomando esta ruta, la novela exige al lector habitar sus complejas metáforas; sólo desde ellas la obra de manera provisoria expondrá el ruidoso movimiento de su maquinaria. El laberinto quijotesco posee variados lazos comunicantes con el escenario pétreo en el que se despliega melancólico y desorientado el Minotauro. También tiene profunda relación con la herramienta que proporciona Ariadna a Teseo y que da la suficiente inteligibilidad para abordar la humedad corrosiva del laberinto: el hilo, la sogá dirá don Quijote. Revisemos dos ejemplos. En uno de ellos llevan a don Quijote rumbo a La Mancha y Sancho se preocupa de aclararle que tanto el cura como el barbero han montado toda esta escena y que no existe tal encantamiento, don Quijote le responde: “lo que has de creer y entender es que si ello se les parecen, como dices, debe de ser que los que me han encantado habrán tomado esa apariencia y semejanza, porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja, y habrán tomado las de estos nuestros amigos, para darte a ti ocasión de que pienses lo que piensas y ponerte en **un laberinto de imaginaciones, que no aciertes a salir de él aunque tuvieses la sogá de Teseo**”. [Cap. XLVIII-I] Pero hay otro ejemplo, Sancho irá a entregar la carta a Dulcinea, como se encuentran en medio de Sierra Morena, teme no poder volver donde don Quijote. Éste responde: “Toma bien las señales, que yo procuraré no apartarme de estos contornos y aun tendré cuidado de subirme por estos más altos riscos, por ver si te descubro cuando vuelvas. Cuanto más, que lo más acertado será, para que no me yerres y te pierdas, que cortes algunas retamas de las muchas que por aquí hay y las vayas poniendo de trecho a trecho, hasta salir a lo raso, las cuales te servirán de mojones y señales para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo [Por Teseo, el héroe griego que mató al Minotauro y salió del laberinto gracias al hilo que le dio Ariadna]”. [Cap. XXV-I]

En las próximas páginas se abrirá la puerta del laberinto quijotesco... A este tesista no le queda más que portar su *mal compuesta celada*, la frazada pobre de pocos hilos, más la certeza de Sancho de que se busca una cosa y se halla otra.

El laberinto está ahí...

Intentaré atravesarlo...

Aunque no hay llave que abra la cerradura al infinito...

La Tesis ausente...

Muchas veces tome la pluma para escribille y muchas las dejé, por no saber lo que escribiría; y, estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría...

Prólogo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Convertir el delirio en razón, sin abolirlo, es el logro de la poesía.

María Zambrano, *Poética*

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada.

Macedonio Fernández, *El museo de la novela de la eterna*

A partir de este capítulo la Tesis debería ingresar a describir los sinuosos márgenes del texto quijotesco. Exponerlo. Escrutarlo. Atravesarlo. Desmenuzarlo. Diseccionarlo. Ordenarlo. Fragmentarlo. Bucearlo.

“Exprimir la espesura de sus sentidos”, diría el tesista.

Encadenarlos en una especie de serpentina letrada, buscando el afán de ensayar una *otra* lectura más intempestiva, menos execrable, que cobre en su trayecto el sentido inasible de una perpetua fuga.

Sin embargo, (me cuesta decirlo y no es que busque despertar un efecto retórico, mentiroso), extrañamente este tesista de barro, este impertinente lector de Quijote, fue víctima de un derrumbe,

pues fue presa fácil de un temible delirio quijotesco. Sí, evidentemente, en apariencia fue devorado en pausadas dentelladas, secuestrado por la maquinaria de la ficción.

Nadie sabe dónde fue a parar la continuación de los meandros de la Tesis. Nadie sabe con certeza qué hizo el tesista con ese texto. ¿Dónde lo escondió? El tesista no dejó ni un rumor, ni una hebra, ni una pista, ni una mera huella, para ser rastreada. ¿Dónde está la lectura, dirán? Nadie lo sabe. Tampoco nadie sabe dónde se encuentra el tesista. Se lo ha buscado en cada rincón de su inacabada Tesis, en cada página de las más de mil del Quijote. Se llamó insistentemente a su tutora, durante varias veces, quien tampoco sabe nada respecto a su paradero. Se ha contratado con urgencia a una diversidad de detectives para que salgan a habitar los textos y busquen huellas, un pelo, una marca que abra intuiciones, posibles rutas, vías de persecución del perdido tesista, de su proyecto de no lectura del Quijote.

Me preguntarán cuál es mi identidad, qué relación guardo con el anterior tesista, con su investigación, con su extraño paradero, qué hay detrás de mis intereses. Simplemente soy una voz, una estructura lingüística tejida sobre las necesidades primordiales del texto. No soy un personaje, menos un narrador que ordena las secuencias que subyacen a esta narrativa invadida de gestos apócrifos: soy una mera voz que habla en primera persona, una voz que intenta hilar una trama esquivada de agudas intrigas y sobre ellas pretendo proyectar un texto que ya ha desaparecido: un texto ausente, inefable. Mi único propósito es investigar dónde quedó el desarrollo de la Tesis, hacia dónde derivaron las nervaduras de su proyecto: sus hipótesis, sus objetivos, sus herramientas, sus efectos de sentido escondidos en pirotecnia espuria, sus oxidados mecanismos de lectura. En otras palabras, los detectives, mi voz, rastrearán las hazañas, las peripecias, las intrigas, los circuitos, las maquinarias de una crítica que ha abandonado el “género erudito” y que extrañamente ha desaparecido.

El detective CH I

Por lo tanto voy a retomar mi pobre vida, tan chata y tan tranquila, donde las frases son aventuras.

Gustave Flaubert, citado por Roland Barthes: *La crisis de la verdad*.

Semanas varias habían pasado y ya el polvo lo invadió todo de mañas. La inefable angustia de a poco dejaba de marcar su riguroso orden. Mientras las nubes escribían los signos ilegibles de una maraña el detective CH en una de sus innumerables gestiones investigativas había dado con unos extraños papeles abandonados en el asiento trasero de un taxi. Todo indicaba que se trataba de la continuación de la Tesis, los aromas en las letras, el falso rigor en la lectura, la ligereza en las citas, la escritura embarrada con una pátina desprolija. Sin embargo, fuimos víctimas de una vil confusión, ya que se trataba de un conjunto de reseñas olvidado por un descuidado profesor de Literatura Española. Las nubes invadieron de un compacto gris a las falsas intuiciones de sus habitantes.

El detective CH subsumido en su fracaso profirió una suma incontable de bebidas espirituosas. Escondido en su pre-texto, en sus imposibilidades: transitó por diversas calles, al modo en el que se transcurre por los túneles y pasarelas de un inmenso laberinto de piedra. No temía a las fauces de ese meandro. Especulaba con despertar irrumpiendo la textura de un viejo sueño. En él dios o su más perfecta versión lo bañaba en las aguas hirvientes del Vesubio. Sin embargo, ese dios o su más perfecta versión cuando lo sumergía perverso en el agua supuestamente para enjuagar sus impurezas intentaba ahogarlo. El detective CH en el fondo del agua escuchaba tímidamente las risas de ese perverso dios. Entró en un pequeño snack invadido de aromas fritos. Como un fantasma mientras acomodaba el taburete alguien tocó su hombro. Al darse la vuelta el detective CH recibió uno de los golpes más duros de su vida justo en el costado izquierdo de su mandíbula, allí donde se expresaba una pequeña

protuberancia, una vez más sintió que dios o su más perfecta versión intentaba ahogarlo en el ardor de los aceites. Al despertar de ese casi sueño encontró en uno de sus bolsillos el siguiente inacabado manuscrito, que presumo que puede ser la continuación de la Tesis, advierto al lector que se trata de una suma inconexa de textos. Entre ellos no hay una cadena de lectura, pero algunas contradicciones y semejanzas le hacen creer al detective que podría ser la continuación de la Tesis. Sin embargo, es una posibilidad, no una certeza.

Lector en fábula I

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al describir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. La erudición que leía como un texto único la naturaleza y los libros es devuelta a las quimeras: depositados sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura.

Michael Foucault, *El Quijote*

Hay algo que se incuba en el justo medio del pliegue envolvente de las letras quijotescas, un algo extraño que surca, erosiona y se deposita en el espesor pegajoso de su tinta, un algo que despierta e irrumpe en el pleno de las inexistentes certezas de sus lectores, un algo que motiva la curiosa necesidad de emprender la travesía por los círculos infernales del no. *Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista*, dice Foucault. El Quijote es *la* novela donde se refugia y se construye el imperio del No. Y ese No pulveriza los intersticios motivadores en el interior del mundo renacentista. La ficción quijotesca gira a una velocidad de asombro en torno a la negatividad. Derrama sus esquirlas en un enorme radio ficcional y con un ilimitado poder de expansión sustrae de la ficción la certeza vigorosa del sentido. Mediante una puesta en escena en la que apuesta por la fuga incesante de los fragmentos de sentido. Concretada esta operación no queda más que esperar el derrumbe sistemático de ese

anacrónico puente lingüístico, antiguo puente que vinculaba a las palabras y las cosas, a los deseos con las certezas, a la ficción con el peso inquebrantable del sentido monolítico.

La escritura quijotesca abre una fisura, un diminuto e inconmensurable resquicio, es que ella, como dice Foucault, *ha dejado de ser la prosa del mundo*, su mero reflejo, su insulso eje, su remoto eco, su manipulable títere, su inservible vasija, allí donde se depositan los sentidos más fugaces (los mecanismos de la semejanza), los más deleznable. Después del Quijote, la escritura ha dejado de ser un cúmulo de signos *hútiles* que sirven exclusivamente para inscribir la gran bitácora de la historia. La escritura quijotesca abre un centellante orificio, un ramillete de posibilidades en la homogeneidad lineal del texto, por ahí fluye, escapa, a raudales y en chorritos la inservible e imperecedera sustancia del lenguaje. La escritura después del Quijote quiebra sus manías en la superficie inmediata de su lenguaje, dibuja el filo perverso de su centro en pleno corazón del complejo meandro que subsume los mecanismos que instaura la confusa semejanza. *Las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso*, dice Foucault. Los signos antes de la irrupción quijotesca circulaban en la topografía galáctica de los significantes pegados a la rugosidad de las cosas, envueltos en un barniz de profundo significado. A su paso despertaban una cadena monolítica de sentidos. Los signos nombraban la semejanza y los respectivos equilibrios entre las palabras y los entramados del mundo. La empresa ficcional de don Quijote produce una fisura inconmensurable. El lector Alonso al querer palpar este vínculo entre las palabras y las cosas descubre que lo que habita entre ambos es un abismo, una galaxia de silencio, un abismo que sólo se lo puede habitar desde el excéntrico delirio. Las más de mil páginas quijotescas no son más que una sistemática exploración sobre este abismo, *“el fundamento ausente”*, dice Alberto Moreiras, sobre los *“hiatos sordos del deseo”*, dice el poeta José Lezama Lima. De eso trata el Quijote de rastrear las formas en las que *las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio*.

En este contexto ficcional *las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene, ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo*, aporta Foucault. En el Quijote las palabras han abandonado su antigua fortaleza de imán que atraía y persuadía al magma del sentido y han optado por girar en el vacío esperpéntico de lo quijotesco. El Quijote deambula por los parajes de La Mancha, que es al mismo tiempo un paseo de ambulante por el meollo hueco que configuran las palabras, paseo que no proporciona la suficiente garantía para fosilizar, para tatuar en su textura la sinuosidad vertiginosa del sentido. Por el contrario, su excéntrica armadura, antigua coraza compuesta al modo de un puzzle de piezas inconexas, le permite encarar con total inseguridad la encrucijada que plantea el absurdo de perseguir el invisible fantasmal que permeabiliza al sentido. Por este detalle, la empresa de don Quijote es risible, no porque se escriba dentro de los mecanismos de la parodia, sino porque encara la persecución imposible del sentido bajo el peso de un conjunto de anacrónicas herramientas de lata. La Mancha se transforma, entonces, en una especie de vetusto laboratorio donde se investiga las multiplicidad de aristas que se concentran en los contenidos que esconde la ficción. El lector Alonso se transforma en una especie de doctor Frankenstein que recompone las partes muertas del sentido y despierta al monstruo. Monstruo que renace en las empresas ficcionales de Flaubert, de Joyce, de Borges, de Saenz. En la empresa del lector Alonso éste busca y tantea en las remotas posibilidades de recomponer el latente vacío del sentido. Las palabras en el Quijote vagan melancólicas en una aventura donde ya no es posible capturar su sustancia y donde tampoco es posible sanar la fisura que tejen las letras. ¿Acaso en la metamorfosis de Alonso Quijano a Quijote no fluye en medio la evaporación y la quiebra del sentido? ¿Acaso entre el hidalgo lector Alonso y don Quijote de la Mancha no se palpa la distancia que separa a las palabras y al percutido polvo que invade el ritmo de las cosas?

Dice Foucault: *La magia, que permitía el desciframiento del mundo al describir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. A*

propósito de esta cita cabe añadir que el Quijote monta un complot eficaz, despliega un nudo fragmentario en su propia intriga. En el Quijote se esparce un conjunto atomizado de dinamitas depositadas en su ardiente entraña y allí a plena vista del lector se inmola en una infinidad de pedazos inconexos de infalible bruma. El Quijote abandona el centro del escenario y decide narrar el detrás que se construye en las oscuras bambalinas de la ficción. Por eso es que en cada una de sus páginas dibuja un asfixiante círculo indivisible. Círculo en el que todos los personajes naufragan hacia la inmensidad desde el Cura, pasando por Maese Pedro hasta llegar al Duque y a la Duquesa, sin olvidar a los jumentos de Sancho. Don Quijote junto con todos ellos hace del ejercicio de la interpretación un mecanismo oxidado para enunciar el quiebre y el derrumbe de la ficción entendida como un mero juego que muestra las verdades desde las tramoyas laberínticas de la mentira. Don Quijote hace del sentido y de su instrumento manipulador: la interpretación, un pliegue de múltiples recovecos huracanados, los cuales ya no pueden ser enunciados desde la rigidez móvil de la palabra. Es que la ficción quijotesca es una suma de tramas, subtramas, multitramas, ideotramas, quijotramas, ilegibletramas, sanchotramas que se cifran sobre el vértigo y la imposibilidad del desciframiento. Eso sí, el Quijote abre la posibilidad del desciframiento, alguien grita desde el centro de sus fauces: “venid a mí e interpretadme, averigüen: ¿por qué mi personaje se metamorfoseo en un loco revuelto?”, sin embargo, también sugiere que la interpretación sólo se la puede erguir y enunciar desde el marco de la parodia, allí desde donde el interpretar despierta risas, hilaridad, ironías, equívocos que conducen a la certeza pautada por la infinidad de combinaciones que ofrece la locura. En este ámbito no queda más que exhibir los engranajes, las piezas de la máquina metodológica que motiva el emprendimiento de esta escritura que no es más que una no lectura quijotesca.

Si la lectura antes de la irrupción quijotesca era un festín del sentido pleno y un positivo paseo por la moraleja que se desprende de cada fábula, ambos elementos monitoreados por la censura de la

Inquisición; el Quijote hace de la lectura el elemento fundamental de su intriga. Leer desde una vena quijotesca es arrojarse en el pantano de lo imposible. Leer desde una vena quijotesca es habitar la fisura desde el delirio. El lector Alonso extravía su supuesta cordura en los cordeles del sentido común, sin ellos se avienta a La Mancha, bajo la oscura utopía de encontrar en su sinuosidad: los ecos de un tiempo ido, significado por la fuentes del sentido. *La erudición que leía como un texto único la naturaleza y los libros es devuelta a las quimeras: depositados sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción que representan*, señala Foucault. ¿Qué ha pasado para que se produzca un quiebre en las manías lectoras de occidente? ¿Qué es lo que ha girado? ¿Acaso las intuiciones quijotescas, su deambular errante circular y el fracaso de sus peripecias ha abierto un hueco negro en aquello que se creía como único e indivisible? ¿Acaso la melancolía quijotesca inscribe la soledad de los signos del lenguaje? ¿Acaso el Quijote no juega con la *inutilidad* de la erudición? ¿Acaso no es la puesta en escena de un lector erudito que ha dejado de leer para metamorfosearse en un fantoche de lata que destila la *inutilidad* oxidada del sentido? ¿Qué es leer después de la irrupción armada del Quijote? Después del Quijote la ficción se reduce en la inmensurable irresponsabilidad de transitar en la materialidad del lenguaje. Dice Foucault: *La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, don Quijote vaga a la ventura.*

Lector en fábula II

Sin embargo, el lenguaje no se ha convertido en algo del todo impotente. Detenta, de ahora en adelante, nuevos poderes que le son propios. En la segunda parte de la novela, don Quijote encuentra personajes que han leído la primera parte del texto y que lo reconocen, a él, el hombre real, como el héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se hunde en su propio espesor y se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo. La primera parte de las aventuras desempeña en la segunda el papel que asumieron al principio las novelas de caballería. Don Quijote debe ser fiel a este libro en el que, de hecho, se ha convertido; debe protegerlo contra los errores, las falsificaciones, las continuaciones apócrifas; debe añadir los detalles omitidos, debe mantener su verdad. Pero el propio don Quijote no ha leído este libro y no podrá hacerlo, puesto que es él en carne y hueso. Él, que a fuerza de leer libros, se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente todo lo que él ha hecho, dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí como un surco imborrable. Entre la primera y la segunda parte de la novela, en el intersticio de estos dos volúmenes y por su solo poder, don Quijote ha tomado su realidad. Realidad que sólo debe al lenguaje y que permanece por completo en el interior de las palabras. La verdad de don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos.

Michael Foucault, *El Quijote*

Sin embargo, el lenguaje no se ha convertido en algo del todo impotente. En el Quijote las palabras se aventuran al agresivo descalabro, a la ansiada fractura. Las palabras se proponen habitar la rugosidad

y los pliegues de su materialidad. Por tanto, abandonan los íntimos rigores que se les imponen. Las palabras lejos de la obligación de articularse con el peso de las cosas han instaurado su propio ámbito de acción, de movilidad, de configuración. En él don Quijote abre resquicios en los cuales proyecta los nudos de la ficción, que son al final de cuentas los nudos que asfixian y que dotan de vida poética al propio lenguaje. El lenguaje *detenta, de ahora en adelante, nuevos poderes que le son propios*. Se podría afirmar, entonces, que don Quijote irrumpe la sinuosidad de La Mancha entrampado por las fuerzas abismales que instaura el lenguaje. Lenguaje quijotesco que en su transcurso hace arder aquello que se sintetiza como posible en el contexto de la ficción.

En este sinuoso transcurso Alonso Quijote decide habitar el quiebre inasible que se dibuja entre las palabras y las cosas. Las referencias se distorsionan, se diluyen, se disipan, se contraen, danzan hacia la bruma en un desprolijo menjunje espiralado de especularidades. Por ello, Alonso Quijote hace de las referencias un juego inagotable que fisura y al mismo tiempo inaugura los vertiginosos horizontes de la ficción. Revisemos los ecos y las especularidades de las referencias:

- El libro de caballería del caballero Amadís de Gaula diluye e incendia la imaginación del lector Alonso Quijano. En este acto surge el primer delirio quijotesco, el deseo de irrumpir La Mancha embarrándola con las referencias rancias del relato de caballería.
- Un segundo juego de referencias se echa a rodar con la metamorfosis de Quijano en Quijote. Y es la lecto-locura la que organiza el escandaloso *chenko* de los referentes, que es quien duplica la duplicación, y es quien convierte a los referentes en el incansable juego de reinención del sí mismo y de los espesores de la realidad.
- Un tercer movimiento adviene al comienzo de la segunda parte provocando un resquicio de una inmensidad insondable. Las referencias bullen en un volcán extremo que está apunto de

estallar. En el inicio de la segunda parte se replica a la primera parte. El Quijote retorna a la literatura (tal cual retorna Odiseo a Ítaca), multiplicado por este tránsito en el laberinto de las referencias. Algo extraño pasa en la literatura, en los mecanismos de la ficción y hace que en la segunda parte los personajes ya estén al tanto de las desventuras y hazañas de la primera parte.

- Un cuarto paso en este juego de la especularidad con la implosión de las referencias surge en el contexto de la segunda parte de la aventura quijotesca. Una acumulación de capas sobre capas, reflejos sobre reflejos se amontonan, se atrincheran. La novela pone en relación al Quijote con el resto del mundo que ya ha hecho de él referencia literaria, y que desde allí se relaciona con el protagonista. Pero para hacer más complejos los vínculos, casi al final de la novela se asoma como una nube tormentosa una segunda y falsa novela del Quijote, escrita por un aragonés, que empieza a circular simultáneamente al final de la novela, y sabotea las pretensiones del Quijote.

La ficción quijotesca se duplica en un texto, en el que transitan don Quijote y Sancho ya convertidos en héroes de un texto paralelo. Ficción que se vuelve a duplicar con una tercera versión apócrifa y fuera de control. En cada uno de esos desdoblamientos, en cada escalón de referencias cruzadas la ficción se parodia a sí misma. Tal como proponen los encapsulados libros de caballería irrumpen en la exterioridad del mundo cuando Quijano deviene Quijote, así también salen los héroes de las letras disparados hacia el mundo real y retornan luego bajo forma exacta de letras. En el medio de estos extraños desplazamientos no asombra entonces que en un momento el Barbero de *La Galatea*, otra obra del mismo autor, irrumpa en el Quijote afirmando que Cervantes es su amigo, mientras en otro pasaje el narrador se hace cómplice, aclarando que debió indagar mucho para encontrar los pergaminos referidos a las andanzas del Quijote, como si fuese otro quien los hubiera escrito, no ya como ficción sino como crónica. En la lógica de textos superpuestos, narraciones sobre narraciones, personajes que se enteran de su transitar en libros ya impresos, la locura quijotesca no es sino otro

estrato de esta capa de heterogéneos relatos sobre relatos. Del mismo modo que el Caballero de la Triste Figura, en su doble representación haciendo literatura de la literatura con su propio cambio de vida, rompe los límites entre lo literario y lo real, lo interior y lo exterior, así también el autor rompe los límites colocando la historia del Quijote como crónica referida por otro. Nueva duplicación entre texto e historia, escritura y biografía. La ficción se convierte en una yuxtaposición entre narración y distintos devenires de tiempos, entre el suceso ya registrado y el hecho aconteciendo, entre la vida escrita y la vida actuada, en pleno transcurso y apogeo.

El rumor de que la primera parte ya circula y deambula impresa bajo la supuesta autoría de un tal Cide Hamete juega como un espejo, pero con relativa autonomía respecto de los rostros que refleja. Esto cambia todo: Sancho y Quijote no son meros casos clínicos con delirio de grandeza, sino hombres cuya grandeza se halla inscrita en los rigores de la literatura. Don Quijote y Sancho son *hombres impresos*. En la sensación de este hondo vértigo ya no es el Quijote quien construye el mundo con su representación de la representación que proviene de la narrativa caballerescas, sino el Quijote y Sancho son contruidos por los otros personajes y como personajes de un texto que los incluye, los narra y los define a pesar de ellos mismos. Pero también ese mismo texto externo y difundido resulta ambiguo, como es ambiguo todo el territorio de la ficción quijotesca, pues en ellos se hace referencia a la locura del Quijote, y en ella reposaría su fama, o bien se narra al Quijote como un valeroso caballero andante, tal como si el libro fuese escrito desde la mirada del propio Quijote. Si en la primera parte de la novela la imbricación entre vida y literatura viene dada por el delirio de Alonso al recrearse como Quijote, en la segunda parte esta imbricación viene desde el mundo hacia el Quijote: son los otros quienes lo conocen por sus versiones letradas, son ellos quienes reciben a la persona ya convertida en personaje.

En lugar de vulgares aldeanos arrebatados por la megalomanía, la grandeza ya forma parte de ellos en tanto héroes reportados por la literatura, cuerpos impresos en crónicas que se comentan de boca en boca. En la segunda parte el Quijote no llega como un desconocido a sus aventuras o nuevos lugares, sino precedido por los libros que estilizan sus desventuras previas en aventuras dignas de exaltación. El personaje que salió originalmente a recrear la literatura en la realidad, termina recreado por su propia recreación, convertido en literatura, preso ya no de su locura sino de la literatura misma. Esta inversión de los términos entre la primera y segunda parte de la novela también tiene su correlato en el salto de la venta al castillo. El caballero andante ya no tiene que darse el trabajo de construir su representación del mundo y transfigurar el entorno, y de paso, pasar por loco. La representación ya cobró espesor y consistencia, no requiere que la sostengan, sólo hace falta ir y habitarla. Visto así no debiera sorprender que en la primera parte de la novela la acción se desenvuelva en un lugar del vulgo como es la venta, que sólo la fabulación del Quijote transforma imaginariamente en castillo; y que casi toda la segunda parte discorra en un concreto castillo. Lo literario se transfigura en los laberintos que propone la realidad. En el castillo todo encantamiento viene de las cosas mismas o de otros, no de las maquinaciones en la cabeza del Quijote.

El protagonista se ve atrapado en un guión en el cual ha pasado de loco a héroe. El personaje está consagrado, circula ya por la literatura y en los comentarios de los lectores. De la aventura se puede pasar poco a poco a la evocación de la aventura. Del acontecimiento, a las conversaciones e interpretaciones respecto de los acontecimientos. El mundo se mediatizó, ha devenido mundo de las letras. Otra vez la señal de una nueva *episteme*: don Quijote y Sancho ya giran en el vacío que configura la galaxia de los significantes. Por otra parte, como el transcurso quijotesco por la sinuosidad de La Mancha se hizo novela o crónica, biografía, la referencia como mecanismo delirante ha sido ficcionalizado por la descripción literaria. El personaje y la persona borran sus hiatos: los delirios y la

espesura de lo real componen una argamasa indiscernible, la construcción y su objeto son una sola cosa, las fauces de la modernidad ya ruedan en su mecánica de duplicaciones. Allí están los encantamientos impuestos por el Duque, la ínsula de Sancho, también el caballero de la Blanca Luna. Todos hiperreales, alucinaciones encarnadas. Tal como las andanzas se hacen historia, crónica, literatura al rodar el papel impreso, así también el encantamiento que antes no franqueaba la conciencia delirante del Quijote ahora es dato que proviene de la espesura de lo real.

La falsa versión del aragonés, al explorar el futuro, le sustrae al Quijote lo que es esencial a un caballero y a una novela de caballería: la incertidumbre de su devenir, la dimensión de aventura, el desenlace abierto de su epopeya. El aragonés mata el suspenso y la incertidumbre. Golpe bajo al Quijote. Un caballero con un futuro ya escrito ve evanecerse lo más preciado de su oficio, la aventura. En la aventura se juega la vida, se expone y vuelca al mundo en total tensión. La aventura quijotesca estructura cada uno de sus pasos sobre la certeza de lo incierto. A través de la aventura el caballero despliega sus fuerzas y convicciones. Despliega el tuétano de la ficción. Aventura es incertidumbre en el resultado, sensación de riesgo, adrenalina que se abre cancha en el cuerpo, voluntad de redención y transfiguración. Todo esto se pierde cuando se va hacia un futuro ya narrado.

El Quijote no está dispuesto a pagar ese precio. No entrega el destino de su particular peripecia. Reacciona al plagio, *se anticipa a ser anticipado* por eventuales versiones fraudulentas de sí mismo. Por última vez se viste de personaje para borrar las huellas de ese otro personaje que ya está hablando en nombre suyo. Corre hacia el futuro con tal de negar ese futuro que de él se está construyendo a partir de un personaje que es el sí mismo parodiado por otro. Para evitar la duplicación paródica, la reduplica con otro guión, otro desenlace. Cambia su destino, desviándose de Zaragoza (donde lo esperaba su futuro, según esta versión apócrifa-paródica del héroe). Y al hacerlo también cae preso de aquello que

resiste: ha torcido el destino desde un futuro al que huye. Entonces comienza el retorno del Quijote a Alonso Quijano, del personaje en su última fase de representación a la persona en su original no representado. Como si el Quijote no pudiese ya lidiar con este juego desbordado de reflejos. Y regresa mansamente a su cordura para morir reconciliado con los espesores de lo real vestido de Alonso Quijote, el bueno.

No obstante, el Alonso Quijano que vuelve para morir no es el mismo que tiempo atrás se reinventó como Quijote. Desencantado de tanto encantamiento, de vuelta a la locura de las letras, llega a saborear, en su último aliento, el gusto por lo sencillo y lo sensato. Para que el Quijote muera debe llevarse a Alonso Quijano con él a la tumba. Hasta el final se arrastra este abrazo entre persona y personaje, entre el nombre primero y el inventado, entre el sujeto y su otro.

Rocinante y el rucio una lectura al *rassss* de lo quijotesco

Desde hace unos años, parece que sólo tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez, o, mejor dicho, convertirla en objeto de mis libros.
Roland Barthes, *Barthes por Barthes*.

Trenzar una lectura quijotesca es asumir de antemano un ambicioso reto que ofrece pocas garantías de éxito. Peor aún si se decide leer el Quijote desde dos de sus andamiajes más insignificantes, me refiero a construir una lectura a partir del camino que trazan tanto el escuálido caballo que carga el peso de la inconexa armadura de don Quijote como el asno plomizo que desanda el cansado andar de Sancho. Ambas bestias, literalmente, movilizan y desplazan el sinuoso errático transitar que encara la novela. Movilizan toda la maquinaria ficcional, por tanto son piezas eje en la definición de su arriesgado funcionamiento. Sus pasos dibujan los senderos, las grietas, el incesante ritmo de las aventuras. Al final de cuentas todo depende de las espuelas oxidadas de Rocinante y de la fuerza en el lomo del rucio. Rocinante acompaña al Quijote a lo largo de los designios que impone la novela, habrá que precisar que se trata de una compañía que funda el silencio, lo inhabitable. El silencio de la ficción se potencia en el andar cansino de Rocinante y del rucio. A su paso se despierta lo accesorio, lo inadvertido, lo perversamente *inhútil*.

Prestar exagerada atención a las bestias descentra una actitud lectora que se empecina exclusivamente en el decir y en el hacer de los personajes. Encarar una lectura desde el transitar de las bestias obscurece el vasto panorama de lo quijotesco. Nubla el apetito de totalidad, de aseveración que circunda y en algunos casos asfixia a los afanes lectores. Leer el Quijote en clave de equino es desatar el ovillo que busca el inasible sentido quijotesco, pero se trata de una búsqueda que instaura otras rutas,

más diáfanas y oscuras a la vez; más lúdicas y asistemáticas, pero rigurosas en su forma de trazar una lectura. A continuación se seguirá al pie de la letra el inagotable paso tanto de Rocinante como del rucio. Es recomendable sugerir al lector despertar su oído, porque esta tesis transitará en el silencio que dibujan las bestias. Mejor si el lector trae un poco de pasto para alimentar a las bestias en el sinuoso camino de lo quijotesco.

En el capítulo uno, allí donde arranca todo, el grado cero de la ficción quijotesca, don Quijote bajo el riguroso orden de una solemne ceremonia que dura cuatro días, bautiza a su caballo. El caballo es la clave que sostiene las cargas de la armadura, de la excéntrica empresa, con él se completa el mito del centauro que desea configurar la paródica ficción quijotesca: mitad hombre-héroe, mitad animal-fuerza. No hay caballero sin caballo. Sin embargo, en el Quijote todo nace envuelto en la pátina-mucosa que embarra la parodia, código que lo oxida todo, que enmohece sus principales mecanismos y a la vez eleva a su objeto al limbo del imaginario caballeresco. La parodia es el mecanismo con el que se bautiza al rocín como Rocinante, y al enunciarlo abre las rutas de la ficción. Rocinante es la brújula del tránsito quijotesco. Es también el complemento perfecto de la caricatura decadente que se dibuja en el entorno del Quijote.

En el capítulo *Estrategias quijotescas* se estableció que la aventura está subordinada al camino que emprende Rocinante y éste es el más importante instrumento de la metodología quijotesca: el error arbitrario, supeditado por el rigor del azar. Don Quijote asume que: “[en aquello consistía la fuerza de las aventuras](#)” [Cap II-I], en la errancia divagante, extravagante, en la cual se va trazando el tenso camino de las peripecias. El dejarse llevar por donde el destino fluya, es una metáfora de lectura, un modo de hacer con la ficción. Una forma de leer. Rocinante en ese sentido más que una clave de lectura, es un ámbito móvil donde se suturan las posibilidades del sentido. Valga aclarar que esta premeditada

errancia es un guiño más en clave paródica ya que el caballero Amadís de Gaula guía su andar aventurero bajo el mando de las riendas de su caballo: “y metióse muy presto por la espessa montaña, no a otra parte sino donde el cavallo le quería levar” [*Amadís de Gaula I*, p.206]. Las espuelas de Rocinante, su apariencia escuálida configuran en la ficción quijotesca una poética de la perpetua movilidad y del silencio inquebrantable. Por tanto, leer el Quijote persiguiendo las sendas que traza Rocinante es abrir el texto quijotesco con ambiciones que diluyen entradas autoritarias. En otras palabras, es entrar al texto por el patio trasero. Cabalguemos hacia esa lectura...

En el esquema de la ficción quijotesca Rocinante es una pieza fundamental. Ya se lo dijo: Clave. Tanto es así que don Quijote reclama al sabio encantador –que es quien redacta las intrigas que componen su peripecia– no olvidarse de su valiente rocín: “¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras!” [Cap II-I]. ¿Por qué don Quijote hace esa interpelación visceral a su sabio cronista? ¿Tal vez porque todos los caballeros dentro de la narrativa caballeresca se constituyen como tales gracias a la fortaleza de sus valientes rocines? ¿Tal vez por las nervaduras tiernas que hacen de don Quijote el que adorablemente es? ¿Tal vez ya intuye la importancia del rocín en los mecanismos de la ficción que aún se escribe? ¿Tal vez ya palpa que es rocinante quien cabalga sobre la rugosidad imposible del sentido? ¿Tal vez Rocinante esquiva en su arbitrario transitar las vetas de aquello que “más significa”? ¿Tal vez en el camino que emprende Rocinante la ficción sea desdramatizada a cada paso? ¿Tal vez en este camino optado se derrumbe la retórica quijotesca? ¿Tal vez leer el Quijote desde las espuelas que surcan el suelo de La Mancha sea descender hacia la suma de vías alternativas para abordar las aristas que se concentran en el conocimiento quijotesco? ¿Tal vez leer siguiendo la pista de Rocinante sea una perfecta manera de no leer?

“Frente a las preguntas no caben las respuestas”, respondería sonriente este ambiguo tesista. Tal vez simplemente conviene inscribir esta cita y seguir cabalgando junto con Rocinante: “Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera” [Cap II-I]. Y sí, a este tesista no sólo se le derritieron los sesos, sino también los métodos para configurar una Tesis. Ahora sí, no queda más que seguir a Rocinante, persiguiendo la huella de algún sentido invisible, indivisible.

El delirio quijotesco abre extrañas posibilidades de lectura. Don Quijote antes de ser armado, en su primer salida, le dice al ventero: “Dijo luego al huésped que le tuviese mucho cuidado de su caballo, porque era la mejor pieza que comía pan en el mundo. Miróle el ventero, y no le pareció tan bueno como don Quijote decía”. [Cap. II-I] Y de eso trata la novela, el arte del encantamiento que instaaura la ficción quijotesca. Rocinante para los ojos de don Quijote es una pieza fundamental, pero para el resto de personajes, de miradas, se trata de un escuálido caballo: seco y enjuto. *Inhútil*. Párrafos atrás se hablaba de la figura del centauro: don Quijote y Rocinante dibujan una caricatura de centauro. Rocinante es el eje del delirio. El equino transita a la locura, cargando tanto el peso de don Quijote como la levedad de su fiel lector.

Pero el tránsito de Rocinante no es liso, menos homogéneo. Tiene por el contrario una serie de tropezones, de pliegues, de aristas, de rugosidades, de asperezas y contratiempos. Frente a las burlas de unos mercaderes don Quijote decide emprender el ataque: “Y, en diciendo esto, arremetió con la lanza baja contra el que lo había dicho, con tanta furia y enojo que, si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader. Cayó Rocinante

y fue rodando [como] una buena pieza por el campo; y, queriéndose levantar, jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas. Y, entretanto que pugnaba por levantarse y no podía, estaba diciendo: -!Non fuyáis gente cobarde, gente cautiva, atended; que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido". [Cap IV-I] Los tropezones de Rocinante desportillan el decoro caballeresco de don Quijote y se transforman en la excusa cabal para justificar la derrota. Vale la pena revisar letra a letra el fragmento. El primer detalle que surge es la descripción del tropezón de Rocinante, frente a la violencia vengativa de don Quijote, Rocinante expone la impertinencia de su accidente. Y el detalle siguiente es fundamental: "Cayó Rocinante y fue rodando [como] una buena pieza por el campo". En esta pequeña oración se concentra el núcleo de lo que es Rocinante a lo largo de la novela. Una pieza rodando. Aventada al orden reticular del texto. Don Quijote no puede levantarse de la dolorosa caída de Rocinante. Y de paso se encuentra prisionero de las inconexas piezas que evocan a la vieja usanza de la caballería: la lanza, la adarga, las espuelas y la celada, "el peso de las antiguas armas". Desde la bronca don Quijote les grita a los mercaderes que el culpable del bochorno es Rocinante. Es el rocín el que inaugura la aventura y el que la fractura. Es Rocinante el que hace de la aventura quijotesca un tropezón delirante.

Ya es momento de incluir en este sinuoso camino a Sancho y al rucio. Sin embargo, para las anacrónicas reglas de caballería incorporar un jumento en la peripecia afea la esbeltez de la narrativa. Ya lo dice Amadís: "Ese es un falso cavallero que se merece como bestia a un asno, no a un rocín de guerra". [Amadís de Gaula I, p.301] El jumento dentro del guión pautado por la narrativa caballeresca es una bestia menor que impregna de connotaciones negativas y peyorativas a la cuidada imagen de los caballeros andantes. Por eso la irrupción de Sancho es tan importante ya que él "pensaba llevar un asno que tenía muy bueno, porque él no estaba derecho [acostumbrado] a andar mucho a pie". [Cap. VII-I] Todo lo contrario de un caballero andante. Sancho incorpora un jumento a la narración. Y encarna la

figura contraria a un caballero andante de lujoso rocín. “En lo del asno reparó un poco don Quijote, imaginando si se le acordaba si algún caballero andante había traído escudero de caballero asnalmente, pero nunca le vino alguno a la memoria; mas, con todo esto, determinó que le llevase, con presupuesto de acomodarle de más honrada caballería en habiendo ocasión para ello, quitándole el caballo al primer descortés caballero que topase”. [Cap. VII-I] Este es un punto fundamental, ya que don Quijote tiene dudas de que Sancho lleve a su jumento. Pero hay una contradicción que se ahondará más adelante, don Quijote propone que alguna aventura invitará a quitarle la “caballería” a algún descortés caballero, detalle que, veremos más adelante, no sucede. O, para decirlo en otro orden: sucede como don Quijote quiere que suceda.

Sigamos cabalgando con Rocinante ahora junto al rucio de Sancho que transita un poco más lento, pero algo hay en su caminata pausada que despierta nudos que se atragantan en las retinas del tesista-lector. Y ya llegamos al capítulo VIII, el famoso capítulo de los Molinos que posiblemente fueron gigantes, no lo sabremos nunca, aunque a quién le interesa saberlo. Lo que sí sabemos es que en él bullen los equívocos. El detalle interesante de esta empresa es que don Quijote encarna al Molino/Gigante junto con la valentía escuálida de su rocín. Las aspas del molino levantan tanto a don Quijote como a Rocinante a los altos cielos. Una nueva caída. Ambos vuelan, esta vez no fue el tropezón del rocín, sino el capricho interpretativo del Caballero Andante. Y las magulladuras abundan. Sancho ayuda a subir al golpeado caballo al también golpeado caballero don Quijote: “Y, ayudándole a levantar, tornó a subir a Rocinante que medio despaldado estaba”. [Cap. VIII-I]

Sancho va sobre el tranquilo jumento, don Quijote apresura al lánguido Rocinante, arrastrando a las oxidadas espuelas. Los cuatro giran en la circularidad de La Mancha. Surcando el silencio. Tac, tac, tac... Arrastrando el armatoste de la ficción hasta bordear la impalpable nada. Suturando las

fisuras de un mundo que se evapora inaccesible. Ahí van Sancho, el rucio, don Quijote, Rocinante, dibujando círculos, despertando al polvo. Transitan en el hueco que hace imposible el vínculo entre la sordera de las palabras y la sombra que nubla a las cosas. En este complejo ámbito: “*Seguíale Sancho [a don Quijote] a todo el trote de su jumento, pero caminaba tanto Rocinante que, viéndose quedar, atrás le fue forzoso dar voces a su amo que se aguardase. Hízolo así don Quijote, teniendo las riendas a Rocinante hasta que llegase su cansado escudero (...)*”. [Cap X-I] A lo largo de la novela el trote de Rocinante no es muy usual, pero sí el paso cansino del rucio. Es que Sancho y su rucio gravitan bajo el peso de una otra gravedad. Transpiran sentidos en su cansado esfuerzo. Y don Quijote y Rocinante le sacan una leve ventaja. Saben ellos que esto de imitar a los caballeros andantes y a sus rocines es una empresa que así como convoca al canon de la narrativa caballerescas llama también al silencio. Pero Sancho y el rucio de a poco desciende a locura que incendia el proyecto quijotesco, que no es más que un juego donde la lectura evapora sus métodos en la búsqueda del sentido, juego que se da entre una multiplicidad de pliegues, envuelto en una obsesiva continuidad de capas sobre capas. Y el espiral es tan hondo que ni a las bestias le queda aliento para soportar el infinito que se proyecta en este laberinto. Entre tanta maraña Sancho queda rendido frente al orden enrevesado del proceder de la ficción quijotesca, y se teje forzoso en el medio del sueño de las bestias.

El camino de las aventuras quijotescas está invadido de buenas intenciones. Entre ellas Rocinante opta por pasear a sus “anchuras”. Sin embargo, “[n]o se había curado Sancho de echar sueltas a Rocinante, seguro de que le conocía por tan manso y tan poco rijoso que todas las yeguas de la dehesa de Córdoba no le hicieran tomar mal siniestro. Ordenó, pues, la suerte, y el diablo, que no todas veces duerme, que andaban por aquel valle padeciendo una manada de vacas galicianas de unos arrieros gallegos (...)”. [Cap XV-I] Rocinante atraído por las yeguas fue detrás de ellas y unos gallegos viendo la invasión del rocín lo maltratan (literalmente lo machucan a palos). Se despiertan las broncas y

don Quijote quiere vengar el maltrato a Rocinante. Pero, los gallegos “muelen a cosas” tanto a don Quijote y Sancho como a Rocinante. Así termina una más de las impertinentes aventuras del rocín. Rocinante así como tiene la llave del relato, ya que es él quien va abriendo las distintas puertas que ofrece la ficción, abre también la puerta al “sieniestro” que instaura la violencia. “Verdad es que al segundo toque dieron con Sancho en el suelo, y lo mesmo avino a don Quijote, sin que le valiese su destreza y buen ánimo; y quiso su aventura que viniese a caer a los pies de Rocinante, que aún no se había levantado”. [Cap XV-I] La imagen construida concentra un esquivo conjunto de sentidos. Todos se encuentran dispersos en el piso, invadidos de hematomas y magulladuras, inscribiendo las metáforas que la novela destila a lo largo de su recorrido. En este contexto Sancho gime pedidos de auxilio y le ruega a don Quijote por una gota del famoso brebaje la “bebida del feo Blas”. [Cap XV-I] Después de los golpes Sancho reclama y pregunta a don Quijote: si en esto consiste la dura tarea de la caballería andante. La pregunta-reclamo de Sancho cuestiona el nudo que configura la empresa de don Quijote: la aventura. “En este que ahora nos ha acontecido (...), quisiera yo tener ese entendimiento y ese valor que vuestra merced dice; mas yo le juro, a fe de pobre hombre, que más estoy para bizmas que para pláticas. Mire vuestra merced si se puede levantar, y ayudaremos a Rocinante, aunque no lo merece, porque él fue la causa principal de todo este molimiento. Jamás tal creí Rocinante, que le tenía por persona casta y tan pacífica como yo”. [Cap. XV-I] Rocinante funda la literatura de las caídas, de los golpes, de las magulladuras y Sancho confunde el rocín con una persona. ¿Qué clase de aventura funda Rocinante en la que las caídas reivindicán y hacen de las peripecias quijotescas un acto compuesto por una suma de gestos sublimes? La aventura de Rocinante es un girar por las peripecias del golpe. “Déjate deso y saca fuerza de flaqueza, Sancho –dice don Quijote–, que así haré yo, y veamos cómo está Rocinante; que, lo que me parece, no le ha cabido al pobre la menor parte desta desgracia”. Sancho le responde: “No hay de qué maravillarse deso, siendo él tan buen caballero andante; de lo que yo me

maravillo es de que mi jumento haya quedado libre y costas donde nosotros salimos sin costillas". [Cap XV-I]

Así que ahora vale ajustar las cinchas a Rocinante y seguir transitando en el exiguo margen empolvado que proporciona esta aguda peripecia. Para ello es fundamental imitar el cariño que le tiene Sancho a su asno pardo que "llevando, como tenía de costumbre, del cabestro a su jumento, perpetuo compañero de sus prósperas y adversas fortunas;" [Cap XX-I] afronta el destino que plantea la peripecia quijotesca. Y el asno pardo trae consigo una nueva aventura. Una aventura donde todo se despierta ambiguo y enrevesado. En el fondo del horizonte quijotesco irrumpe un hombre cabalgando lento sobre el lomo de un asno pardo, se trata de un barbero. Don Quijote confunde al jumento por un caballo rucio y al barbero por un caballero. Y lo que es más interesante confunde a una bacía de barbero por un yelmo de oro, es que "todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos". [Cap. XXI-I] Aquí cabe enfatizar que quien dota de movilidad a la narrativa es el jumento pardo. Así como Rocinante, ahora el asno pardo sancheano fomenta la iniciativa en el destino que plantean las más complejas aventuras. Y ahí va don Quijote a atacar al "barbero, que, tan sin pensarlo ni temerlo, vio venir aquella fantasma [por la armadura] sobre sí, no tuvo otro remedio, para poder guardarse del golpe de la lanza, si no fue el dejarse caer del asno abajo; y no hubo tocado al suelo, cuando se levantó más ligero que un gamo y comenzó a correr por aquel llano, que no le alcanzara el viento". [Cap. XXI-I] No quiero entrar en los conocidos detalles de la trama, pero sí rescatar un problema que surge alrededor del jumento del barbero. Sancho dice: "Pero, dejando esto aparte, dígame vuestra merced qué haremos deste caballo rucio rodado, que parece asno pardo, que dejó aquí desamparado aquel Martino [Sancho se refiere, con socarronería al yelmo de Mambrino, pues, contamina su nombre con "malandrín", por eso le llama Martino] que vuestra merced derribó; que según él puso los pies en polvorosa y cogió las de Villadiego, no lleva peregrino de volver

por él jamás; y ¡para mis barbas, si no es bueno el rucio!". [Cap. XXI-I] Está claro que Sancho quiere "adueñarse" del rucio del barbero. Sin embargo, este detalle que parece *inhútil* despierta una enrevesada contradicción. Don Quijote le responde: "Nunca yo acostumbro despojar a los que venzo, ni es uso de caballerías quitarles los caballos y dejarlos a pie, si ya no fuese que el vencedor hubiese perdido en la pendencia el suyo, que en tal caso lícito es tomar el del vencido, como ganado en guerra lícita. Así que, Sancho, **deja ese caballo o asno o lo que tú quisieres que sea**, que como su dueño nos vea alongados de aquí volverá por él". [Cap. XXI-I, el subrayado es del tesista] Responde Sancho: "Dios sabe si quisiera llevarle (...), o, por lo menos, trocalle con este mío, que no me parece tan bueno. Verdaderamente que son estrechas las leyes de caballería, pues no se entienden a dejar trocar un asno por otro; y querría saber si podría trocar los aparejos siquiera". [Cap. XXI-I] Don Quijote le responde: "En eso no estoy muy cierto (...); y, en caso de duda, hasta estar mejor informado, digo que los trueques, si es que tienes dellos necesidad extrema". [Cap. XXI-I] Sancho dice: "Tan extrema es (...) que si fuera para mi misma persona, no los hubiera menester mas". [Cap. XXI-I] El narrador señala: "Y luego, habilitado con aquella licencia, hizo *mutatio caparum* y puso su jumento a las mil lindezas, dejándole mejorado en tercio y quinto". [Cap. XXI-I] Recordemos que párrafos antes mostramos un fragmento en el que Sancho decide llevar a las aventuras quijotescas su asno pardo, don Quijote duda si es pertinente llevarlo y propone cambiar en el momento propicio al jumento por un rucio. Sin embargo, en esta aventura del barbero, no se trata de un caballo, aunque don Quijote lo vea así, se trata de un simple jumento pardo al que el Caballero de La Mancha evita que Sancho se lo lleve. Es interesante el flujo de lógicas que se contraponen, las contradicciones entre las ambiciones pragmáticas de Sancho y la pesada carga burocrática de don Quijote. "Cortada, pues, la cólera, y aun la melancolía, subieron a caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras sí la de su amo, y aún la del asno, que siempre la seguía por donde quiera que guiaba, en buen humor y

compañía. Con todo esto volvieron al camino real y siguieron por él a la ventura, sin otro designio alguno". [Cap.XXI-I]

Sierra Morena en la ficción quijotesca no es un lugar cualquiera. En ella a cada paso se abre una alusión al laberinto, a lo intrincado, a lo sinuoso. Generalmente vulneran su cerco laberíntico los ladrones y esta vez Sancho, que sabe que allí se refugian los truhanes, teme por la alocada decisión de su amo: liberar a los temibles galeotes y decide ingresar a refugiarse en el infinito de sus fauces. Rocinante abandona por un momento su oficio de brújula y es Sancho junto con el rucio quienes conducen la ardua peripecia, los hilos de la aventura y las intrigas que proyecta su exigua trama. "Se entraron por una parte de Sierra Morena que allí junto estaba, llevando Sancho intención de atravesarla toda e ir a salir al Viso o al Almodóvar del Campo y esconderse algunos días por aquellas asperezas, por no ser hallados si la Hermandad los buscase. Animole a esto haber visto que de la refriega de los galeotes se había escapado libre la despensa que sobre su asno venía, cosa que la juzgó a milagro, según fue lo que llevaron y buscaron los galeotes". [Cap.XXIII-I] El milagro del asno ya está resaltado. Los galeotes no lo hurtaron. Sin embargo, a partir de este punto se va abrir una intriga alrededor del hurto del rucio. Una intriga que trasciende y que va más allá de la ficción y que envuelve al autor Cide Hamete Benegeli, al autor Cervantes, a los editores, a los lectores y al propio traductor. Si la segunda parte de la novela causa asombro por el hecho de que los personajes se enteran que sus peripecias terminan en el mundo de las letras bajo el designio de la escritura de un sabio encantador, el detalle que instaure el asno pardo de Sancho es aún más vertiginoso.

En la primera edición de don Quijote de la Mancha, conocida como la edición príncipe, no se precisa qué pasó con el rucio de Sancho, sin embargo capítulos adelante se alude a que ha sido vilmente robado. Esta falta de coherencia rompió la cabeza del autor Cervantes pero sobre todo la de

sus editores. Éstos en su desesperación incorporaron en la segunda edición del Quijote una rápida aclaración, redactada por el autor, sobre el robo del rucio, aclaración introducida en el capítulo XXIII; otros editores localizan esta aclaración en el capítulo XXV. Es que el asno pardo de Sancho abre resquicios a la coherencia de la novela, hace de la maquinaria quijotesca un conjunto de mecanismos que presentan una pequeña falla en su funcionamiento, fisura su apariencia de bloque, hace de la ficción un discurso más complejo de lo que aparentemente es. Si en el Quijote se exhibe hasta el hartazgo los móviles de su metodología, con la pérdida del rucio este afán se potencia. Es tal el barullo y la maraña que incendia el rucio que el propio Cervantes se quema las manos y se las enreda. En la segunda parte de la novela de forma ambigua intenta reparar todo lo hecho por el cansino paso del burro, dice: “que por no haberse puesto el cómo ni el cuando [del hurto del asno] en la primera parte, por culpa de los impresores” no salió en la primera edición. Cervantes intenta atribuir este descuido a sus editores, a ellos se les fue el burro. Y en la segunda edición del Quijote al intercalarse en el capítulo XXIII las contradicciones acechan ya que abundan las alusiones al rucio hasta el capítulo XXV. Un conjunto de contradicciones hierven, la narración quijotesca va de tropezón en tropezón como las peripecias de Rocinante, todo por culpa del jumento pardo que de a ratos se hace invisible. Así las cosas, lo indiscutible es que el pasaje no figuró en sitio alguno de la *editio princeps*, que la segunda edición lo intercaló en el XXIII y que el propio Cervantes al final nunca se ocupó de insertarlos, refiriéndose siempre a una primera parte del Quijote sin tal añadido [III-II]; incluso, bien podría ser que Cervantes, picado por el bicho de lo quijotesco, haya hecho de la omisión, de la “errata”, un vértice para configurar la vastedad de su ficción.

No se puede dar un paso más junto el rucio sin revisar detalladamente el fragmento añadido:
“Dormía Sancho Panza, hurtóle su jumento, y antes que amaneciese se halló bien lejos de poder ser hallado. Salió el aurora alegrando la tierra y entristeciendo a Sancho Panza, porque halló menos su

rucio; el cual, viéndose sin él, comenzó a hacer el más triste y doloroso llanto del mundo, y fue de manera que don Quijote despertó a las voces y oyó que en ellas decía: ¡Oh hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco [joya, alhaja] de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinos, alivio de mis cargas, y, finalmente, sustentador de la mitad de mi persona, porque con veinte y seis maravedís que ganaba cada día mediaba yo mi despensa!". [Añadido flotante] ¿Cabe añadir algo más?

Para salir de este atolladero de infinitos pliegues y recovecos conviene volver a los tranquilos pasos de Rocinante: "sin llevar otro camino que aquel que Rocinante quería –que era por donde él podía caminar, siempre con imaginación que no podía faltar por aquellas malezas alguna extraña aventura". [Cap. XXIII-I] Y de eso se trata leer el Quijote desde el paso de Rocinante: buscando alguna extraña aventura, alguna hebra que jale de la madeja, un recoveco que haga del leer una fiesta donde los sentidos no sean fijados, sino que jueguen a ser y al mismo tiempo a no ser invisibles-visibles como es el asno pardo de Sancho. Y en el horizonte de Sierra Morena surge un hombre extraño que va de "risco en risco". El Caballero de la Triste Figura "procuró, no pudo seguille, porque no era dado a la debilidad de Rocinante andar por aquellas asperezas, y más siendo él de suyo pasicorto y flemático [tranquilo]". [Cap. XXIII-I] Leer desde Rocinante es también optar por el paso pasicorto y flemático y bajo este ritmo rondar en el entorno abismal de lo quijotesco.

Y este capítulo tan turbulento no podía acabar de otra manera. Rocinante a paso firme arrastra hacia una nueva aventura: "Y, así, picó a Rocinante, y siguióle Sancho con su acostumbrado jumento, y, habiendo rodeado parte de la montaña, hallaron en un arroyo caída, muerta y medio comida de perros y picada de grajos, una amula ensillada y enfrenada [con las riendas y el freno]". [Cap. XXIII-I] La peripecia que dibujan las bestias envuelven un conjunto de intrigas que son las que potencian la

aventura quijotesca. Ambas dan movilidad a la aventura. No es casual entonces la aparición de una mula muerta, ya comida por los perros. Sacrificada por la violencia de las aventuras.

No se puede dar un paso más en el laberinto espiralado de Sierra Morena sin darle un poco de agua tanto a Rocinante como al rucio. Ya hemos transcurrido un territorio quijotesco considerable, sin embargo aún hay mucho trecho por recorrer. Para ello es necesario seguir nuevamente las huellas de Rocinante. “Despidiose del cabrero don Quijote y, subiendo otra vez sobre Rocinante, mandó a Sancho que le siguiese, el cual lo hizo, con su jumento, de muy mala gana. Íbanse poco a poco entrando en lo más áspero de la montaña, y Sancho iba muerto por razonar con su amo y deseaba que él comenzase la plática, por no contravenir a lo que le tenía mandado; mas no pudiendo sufrir tanto silencio”. [Cap. XXV-I] En este fragmento nuevamente Sancho persigue el paso veloz de Rocinante, sin embargo de por medio se encuentra la “mala gana” del escudero y sus deseos por instaurar diálogo con don Quijote. De a poco ingresan en el núcleo áspero del laberinto y en él el silencio asfixia y tortura a Sancho ya que por el peso de la normativa caballeresca no puede emitir palabra. Sin embargo, la genialidad y la mañudería de Sancho trasciende cualquier escombros de norma y dice: “Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban en tiempo de Guisopete [fábulas de Esopo], fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana y con esto pasara mi mala ventura; que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coses y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo”. [Cap XXV-I] Para Sancho la palabra es un instrumento vital. La conversación, la charla, el diálogo, el compartir palabra sobre la desventura de andar en busca de aventuras se transforma en más que una necesidad. Pero el detalle interesante es el deseo de Sancho para que su rucio pudiera enunciar palabras con el fin de tejer un diálogo con él. Hay elementos de ironía en este deseo de Sancho, se trata de un parafraseo para romper

el silencio que impone don Quijote, pero hay entre líneas también alusiones a disipar el silencio inquebrantable que concentra el jumento. Sancho no puede convivir con lo inasible, con la empolvada bruma quijotesca. Pero con este deseo viajan al centro de la intrincada montaña.

En la venta donde se refugian don Quijote y Sancho, unas perversas mozas deciden hacerle una triste broma al caballero de la Triste Figura. Éste por curioso introduce una de sus manos en un hueco y las mozas malvadas, como en una anticipación a la crueldad de los duques, atan la muñeca del caballero en un cabestro. Don Quijote queda colgado sin embargo está Rocinante sosteniendo el peso del caballero enlatado. “Sucedió en este tiempo que una de las cabalgaduras en que venían los cuatro que llamaban se llegó a oler a Rocinante, que, melancólico y triste, con las orejas caídas, sostenía sin moverse a su estirado señor [don Quijote se encuentra colgado] y como en fin era de carne, aunque parecía leño, no pudo dejar de resentirse y tornar a oler a quien le llegaba a hacer caricias, y, así no se hubo movido tanto cuanto, cuando se desviaron los juntos pies de don Quijote, y, resbalando de la silla dieran con él en el suelo, a no quedar colgado del brazo, cosa que le causó tanto dolor, que creyó o que la muñeca le cortaban o que el brazo se le arrancaba. Porque él quedó tan cerca del suelo, que los extremos de las puntas de los pies besaba la tierra, que eran en su perjuicio, porque, como sentía lo poco que le faltaba para poner las plantas en la tierra, fatigábase y estirábase cuanto podía por alcanzar el suelo, bien así como los que están en el tormento de la garrucha, puestos “a toca no toca”, que ellos mismos son causa de acrecentar su dolor, con el ahínco que ponen en estirarse, engañados de la esperanza que se les representa que con poco más que estiren llegarán al suelo”. [Cap.XLIII-I] Esta es una de las escenas más dolorosas de la novela. Y es Rocinante que por una distracción hace que el cuerpo del caballero caiga y entregue su peso al castigo de la levedad. Como un tronco colgado don Quijote dibuja en la superficie de la ficción sus dolorosas muecas. Es una de las pocas escenas a las que

Rocinante abandona a don Quijote. Sin embargo, en su movimiento la ficción ostenta la crueldad del artificio.

Las peripecias de la primera parte ya se agotan. Don Quijote está en la jaula bajo su lectura presumiblemente encantado. Sancho intenta convencerlo de que todo se trata de una tramoya, un truco de artificio por parte del cura y del barbero, pero parece que el detalle del encantamiento es más fuerte, dice: “Rocinante, que también parece que va encantado, según va de melancólico y triste, y, hecho esto, probásemos otra vez la suerte de buscar más aventuras; y si no nos sucediese bien, tiempo nos queda para volvernos a la jaula”. [Cap. XLIX-I] Sin embargo, el encantamiento procede. Mientras Rocinante: “que a todo lo que había visto estaba con tanta paciencia”. [Cap. LI-I] Antes de cerrar esta primera y este paseo con las bestias vale la pena rescatar el detalle de Teresa/Juana Panza que: “así como vio Sancho, lo primero que le preguntó fue que si venía bueno el asno. Sancho respondió que venía mejor que su amo”. [LI-I, la azulina es del tesista]

Al entrar en la segunda parte del Quijote nuevamente surge el problema del invisible-visible asno pardo de Sancho. Es que el asno trae consigo un conjunto disperso de consecuencias que enmohecen la máquina quijotesca. Podríamos hacer de cuenta que se trata de una dinamita que detona la ficción en múltiples retazos de sentido. La errata del rucio pulveriza la ficción entendida como un bloque homogéneo y abre la posibilidad de la paradoja, de la contradicción en el contexto heterogéneo de los múltiples recovecos que componen la amorfa máquina quijotesca. El rucio abre el juego del error, de la falla. Alimenta el carácter inacabado de la ficción. No es poco su mérito. Por eso Cide Hamete Benengeli vuelve a las explicaciones de la pérdida de su rucio: “en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin

haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra". [Cap. IV-II]

¿Cómo es posible que uno de los autores de la ficción quijotesca resalte las paradojas, los vacíos que expone la ficción? Pero, hay más detalles sobre la ausencia-presencia del rucio, esta vez es Sancho quien intenta llenar esos vacíos: "A lo que el señor Sansón dijo que se deseaba saber quién, o cómo, o cuándo se me hurtó el jumento, respondiéndome digo que la noche misma que, huyendo de la Santa Hermandad, nos entramos en Sierra Morena, después de la ventura sin ventura de los galeotes y de la del difunto que llevaban Segovia, mi señor y yo nos metimos entre una espesura adonde mi señor arrimado a su lanza, y yo sobre mi rucio, molidos y cansados de las pasadas refriegas, nos pusimos a dormir con tan pesado sueño, que quienquiera que fue tuvo lugar de llegar y suspenderme sobre cuatro estacas que puso a los cuatro y lados de la albarda, de manera que me dejó a los cuatro lados de la albarda, de manera que me dejó a caballo sobre ella, y me sacó debajo de mí al rucio, sin que yo lo sintiese". [Cap. IV-II]

Un importante refrán de los que tanto le gustan Sancho dice: el que explica se complica. Y Sancho opta por esa ruta. Construye una posible versión para saciar la curiosidad del lector Sansón Carrasco y que es un artificio para saciar la curiosidad de todos los lectores. No es que la versión de Sancho carezca de verosimilitud (vicios constructivos que la propia ficción quijotesca se encarga de desmontar), sino que es insuficiente para tapar el enorme orificio que abre su rucio. La explicación de Sancho continúa: "Amaneció, y, apenas me hube estremecido, cuando, faltando las estacas, di conmigo en el suelo una gran caída; miré por el jumento, y no le vi; acudieronme lágrimas a los ojos, y hice una lamentación, que si no la puso el autor de nuestra historia, pueda hacer cuenta que no puso cosa buena. Al cabo de no sé cuántos días, viniendo con la señora princesa Micomicona, conocí mi asno, y que venía sobre él en hábito de gitano aquel Ginés de Pasamonte, aquel embustero y grandísimo maleador que quitamos mi señor y yo de la cadena". [Cap. IV-II]

Tan feroz es el vacío que instauro el rucio que

hace de la maquinaria quijotesca un laberinto del que ni filólogos, ni editores, ni los lectores ni el propio Cervantes pudieron salir. Seguir la huella que traza Rocinante y el rucio es una senda vertiginosa, inasible en su silencio, ya que abren parcelas de texto en las que erosionan la fragilidad del sentido. Y es el rucio pardo sancheano el que desde su silencio abre una duras polémicas de la ficción.

Relincha Rocinante y suspira el rucio como señal de buena suerte. Bajo el augurio de esta señal vale la pena seguir explorando el texto persiguiendo la huella de estos animales quijotescos. Y de pronto rondando el capítulo once de la segunda parte don Quijote deambula con una fuerte depresión por la mala figura de su señora Dulcinea, suelta las riendas de Rocinante: “[el cual sintiendo la libertad que se le daba, a cada paso se detenía a pacer la verde yerba de que aquellos campos abundaban](#)”. [Cap. XI-II] Pero, hay más detalles donde irrumpe la figura de Rocinante. Se trata de una nueva caída de Rocinante... Cuando un actor de la Compañía con apariencia de “mamarracho”, escondido detrás de un disfraz con vejigas hinchadas y cascabeles, más conocido como *el demonio bailador de las vejigas*, asusta a Rocinante y éste cae junto con don Quijote en el adusto yermo: “[ordinario fin y paradero de las lozanías de Rocinante y de sus atrevimientos](#)”. [Cap. XI-II] Cuando el demonio bailador de las vejigas se sube al rucio pardo Sancho no sabe a quién asistir: si a su amo que acaba de sufrir una caída o a su jumento que sufre los vejámenes del actor: “[Pero, en efecto, como buen escudero y como buen criado, pudo más con él el amor de su señor que el cariño de su jumento, puesto que cada vez que veía levantar las vejigas en el aire y caer sobre las ancas de su rucio eran para él tártagos \[congojas\] y sustos de muerte, y antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él en las niñas de los ojos que en el más mínimo pelo de la cola de su asno. Con esta perpleja tribulación llegó donde estaba don Quijote, harto más maltrecho de lo que él quisiera...](#)”. [Cap. XI-II] ¿Qué sentido se cobija en estos actos? ¿Acaso detrás del maltrato a las bestias sólo sea posible imaginar el cruel absurdo?

Hay más detalles que envuelven al rucio y a Rocinante en una compleja peripecia de nudos. Maraña de rebuznos y de relinchos envuelven a la ficción quijotesca. Huellas y caminos que configuran la vastedad de una intriga comandada por el silencio de las bestias. Ajustemos el freno a Rocinante también la silla como bien mandan los relatos de caballería y transitemos... En el capítulo doce de la segunda parte Cide Hamete Benengeli subraya la acaramelada amistad entre el rucio y Rocinante. Sin embargo esta amistad despierta la vergüenza de Cide Hamete por contar estas historias animalescas de poca importancia, dice: “No quitó la silla a Rocinante, por ser expreso mandamiento de su señor que, en el tiempo que anduviesen en campaña, o no durmiesen debajo de techado, no desaliñase a Rocinante: antigua usanza establecida y guardada de los andantes caballeros, quitar el freno y colgarle del arzón de la silla; pero, ¿quitar la silla al caballo? ¡Guarda!; y así lo hizo Sancho, y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres e hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; más que por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto, y escribe que, así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio (que le sobraba de la otra parte más de media vara), y, mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días, a lo menos, todo el tiempo que les dejaban, o no les compelia el hambre a buscar sustento”. La alusión a la amistad del rucio y Rocinante y los capítulos especiales dedicados al cultivo de esa amistad es otro de los guiños que brinda la novela. Sin embargo, más importante es la vergüenza que despierta en el autor el tratar los “temas” que giran en torno a los animales. El argumento es simple: “por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe”, no es aconsejable ahondar en estas historias que pese a la vergüenza tienen capítulos enteros dedicados a sus peripecias. Cide Hamete ironiza con cuidado la “dignidad” de la trama: su seriedad. Por tanto, abordar todo aquello que envuelve a las bestias en apariencia hace que la ficción

quijotesca pierda la “seriedad”, hay en esta alusión una ironía, un sesgo donde irradia el humor. Una ironía que protege las vetas más potentes del inasible sentido que bulle en la obra. Tanto el rucio como Rocinante hacen de la novela, de la ficción, un discurso que trasciende el autoritarismo de la historia, de los personajes, de sus delirios. Trasladando las palabras del autor se podría afirmar que el rucio y Rocinante, lejos de la *decencia* y del *decoro* hacen de esta historia heroica una historia poética animalesca.

En un siguiente párrafo se escribe: “Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Pílates y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió de ser la amistad destes dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a otros (...)”. [Cap.XII-II] La voz del traductor conduce este importante fragmento (“Digo que dicen”), la amistad del rucio y de Rocinante es comparada con la famosa amistad de esas heroicas bestias. Pero más importante que ese detalle es la potencia ficcional que en ellas radica. Para cerrar este párrafo este tesista rescata un extraño fragmento en el que la alegorización, las comparaciones tientan a trazar una interpretación, aunque el fragmento resbala inasible ante el autoritarismo de la lectura: “las bestias han recibido muchos advertimientos de los hombres y aprendido muchas cosas de importancia, como son: de las cigueñas, el cristal; de los perros, el vómito y el agradecimiento; de las grullas, la vigilancia; de las hormigas, la providencia; de los elefantes la honestidad, y la lealtad, del caballo”. [Cap. XII-II]

Brinquemos a otro párrafo...

Nuevamente el rucio de Sancho acecha a la narración quijotesca. Como se exploraba en el anterior párrafo entre rucio y Rocinante se proyecta desde la ficción una “gran amistad”, pero ésta trasciende el marco de las bestias y es Sancho el que no deja pasar oportunidad para expresar su amor enfermizo y fiel por el rucio. Sin embargo, luego de haber sido robado, no sabemos con certeza si el

rucio que transporta Sancho es el que le acompañaba desde el inicio de la peripecia. Contextualizando el fragmento Sancho se encuentra hablando sobre los deseos de que su hija sea condesa, aunque tiene mucho de Aldonza, la dulcinea en los delirios de don Quijote. Dice Sancho: “A mí no me falta nada deso: verdad es que no tengo rocín, pero tengo un asno que vale dos veces más que el caballo de mi amo. Mala pascua me dé Dios, y sea la primera que viniere, si le trocara por él, aunque me diesen cuatro fanegas de cebada encima. A burla tendrá vuesa merced el valor de mi rucio, que rucio es el color de mi jumento”. [Cap.XIII-I] Sancho hace de su amistad y fidelidad a su jumento un eje en la ficción quijotesca. Rastrear el hilo de lo quijotesco desde la senda que abren las bestias es transitar el Quijote (la novela) desde la sordera terca que imponen las cerraduras equinas que imprimen estos animales en la superficie del texto. En este rastreo cabe revisar de cabo a rabo el fragmento en el que don Quijote y Rocinante logran una importante victoria. Victoria encerrada en los marcos de la parodia.

El Caballero del Bosque también conocido como el Caballero de los Espejos que no es más que el bachiller Sansón Carrasco decide enfrentar a don Quijote en una corrida. Por el azar y el extraño vigor de Rocinante sale vencedor el Caballero de la Triste Figura: “Don Quijote, que le pareció que ya su enemigo venía volando, arrimó reciamente las espuelas a las trasijadas [flacas, escuálidas] ijadas de Rocinante, y le hizo agujiar de manera, que cuenta la historia que esta sola vez se conoció haber corrido algo, porque todas las demás siempre fueron trotes declarados; y con esta no vista furia llegó donde el de los Espejos estaba hincado a su caballo las espuelas hasta los botones, sin que le pudiese mover un solo dedo del lugar donde había hecho estanco [detención, parada] de su carrera”. [Cap. XIV-I] Se trata del único triunfo de don Quijote y Rocinante. Además del primer vigoroso trote del rocín. Gasolina para la aventura, para la autoestima caballeresca. Este triunfo que motiva Rocinante siembra la fe en la ficticia empresa del Caballero de la Triste Figura. Detalle no menor para una empresa que hace del delirio un júbilo.

Las rutas quijotescas las traza Rocinante. Sobre ellas se escribe los meandros que instaura la ficción. El capítulo veintiuno procede casi en su totalidad sobre distintos rucios y rocines. Todos los personajes hablan encima de las bestias que movilizan su transcurso. Aunque casi todo el Quijote es una novela que se da en perpetuo movimiento. Varios de los personajes son viajeros, caminantes, exploradores de caminos, de destinos, personas que se desplazan de sur a norte de este a oeste en busca de un amor, de una venganza, de una palabra. La mayoría de ellos y ellas van en caballo, en jumentos, a pie. No hay otra poética que envuelva a la ficción quijotesca que no sea la poética del movimiento. Sin embargo, Sancho quiere abandonar ese afán de nómada para saciar sus placeres sedentarios. Es por eso que cuando abandona la casa del rico Camacho, allí donde había comido un sin fin de manjares, resignado y melancólico transita hacia la nada nómada: “A sólo Sancho se le escureció el alma, por verse imposibilitado de aguardar la espléndida comida y fiestas de Camacho, que duraron hasta la noche; y así, asenderado y triste, siguió a su señor, que con la cuadrilla de Basilio iba, y así se dejó atrás las ollas de Egipto [opulencia, prosperidad], aunque las llevaba en el alma, cuya ya casi consumida y acabada espuma, que en el caldero llevaba, le representaba la gloria y la abundancia del bien que perdía; y así congojado y pensativo, aunque sin hambre, sin apearse del rucio, siguió las huellas de Rocinante”. [Cap. XXI-II]

En esta compleja historia de desplazamientos, de manías nomádicas, se desliza bajo el espesor de la trama una extraña historia: la aventura del rebuzno. Y es extraño porque se trata de una historia absurda de un pueblo que se identifica y se articula bajo la habilidad *inhútil* del rebuzno, dice uno de sus habitantes: “También diré yo ahora, que hay raras habilidades perdidas en el mundo, y que son mal empleadas en aquellos que no saben aprovecharse dellas”. [Cap. XXIV-II] Este fragmento permite explorar esta extraña aventura que se inicia con la pérdida de un jumento. ¿Casualidad o es que se trata

de una intención explícita por compara aquello que se desata en el centro de la ficción quijotesca (la pérdida del rucio de Sancho)? Para jalar este hilo quijotesco vale la pena escarbar el texto.

Luego de que don Quijote ha descendido a la brumosa cueva de Montesinos sale de ella envuelto de una pátina de espesuras oníricas. Algo trae de la cueva y vierte esa cosa extraña en la frágil ilusión que se desprende de la ficción quijotesca. Mientras saborea su apócrifa experiencia en la cueva de Montesinos se cruza con un hombre que trae un burro cargado de lanzas. Este hombre le murmura a don Quijote que se está preparando para ir a la guerra. El hombre de las armas ansioso cuenta su historia que él mismo la nombra como *“Traza e ingenio para atrapar un jumento”* [Cap. XXIV-II] La historia es muy simple. A un concejal de un pueblo le faltaba un jumento. Pasados quince días, otro concejal amigo le dijo que había visto a su jumento deambulando en el centro del monte, pero que no lo pudo traer porque se le había escapado, esfumado como una tierna liebre. Fueron los dos al monte y no lo hallaron. Entonces se les ocurrió separarse y rebuznar para que el burro les contestara. Así lo hicieron. Pero pasó que, cuando uno rebuznaba, el otro le contestaba y, cada uno, engañado con el rebuzno del otro, acudían a buscarse y los dos quedaban admirados de lo bien que rebuznaba el otro. Finalmente hallaron al burro en un lugar escondido del bosque, comido por los lobos. Al volver, cada uno contó a la gente del pueblo lo bien que rebuznaba su compañero. Los pueblos vecinos se enteraron pronto de la absurda anécdota y, desde entonces, cada vez que se encontraban con algún habitante del pueblo, se ponían a rebuznar. Los del pueblo, hartos de las burlas, salieron armados para defenderse. Vale la pena leer brevemente la voz del hombre de las armas: *“Y el diablo, que no duerme, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada, ordenó e hizo que las gentes de los otros pueblos, en viendo a alguno de nuestra aldea, rebuznase, como dándoles en rostro con el rebuzno de nuestros regidores. Dieron en ello los muchachos, que fue dar en manos y bocas de todos los demonios del infierno, y fue cundiendo el*

rebuzno de en uno en otro pueblo, de manera que son conocidos los naturales del pueblo del rebuzno, como son conocidos y diferenciados los negros de los blancos; y ha llegado a tanto la desgracia desta burla, que muchas veces con mano armada y formado escuadrón han salido contra los burladores los burlados a darse batalla, sin poderlo remediar rey ni roque, ni temor ni vergüenza". [Cap. XXIV-II] El enigma y el absurdo se concentra en la "aventura del rebuzno". El vértigo que instauran el rucio y Rocinante no termina ahí. La ficción quijotesca abre un paréntesis para exponer la llegada de otro personaje. Detalle que se merece un párrafo aparte.

En medio de los rebuznadores surge un enigmático personaje: maese Pedro. De oficio titiritero, trae en su hombro un pequeño mono con habilidades de adivino. Hay detrás de este maese Pedro una serie de hilos que lo atan al rucio. Vamos por partes: "a lo que su traductor dice que el jurar C. H. como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que, así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él le decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro, y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas". [Cap. XXVII-II] Más adelante Cide Hamete complementa: "Dice, pues, que bien se acordará, el que hubiera leído la primera parte desta historia, de aquel Ginés de Pasamonte, a quien, entre otros galeotes, dio libertad a don Quijote en Sierra Morena, beneficio que después le fue mal agradecido y peor pagado de aquella gente maligna y mal acostumbrada. Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio; que, por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta. Pero, en resolución, Ginés le hurtó, estando sobre él durmiendo Sancho Panza, usando de la traza y modo que usó Brunelo cuando, estando Sacripante sobre Albraca, le sacó el caballo de entre las piernas, y después le cobró

Sancho, como se ha contado. Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos, determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titiritero; que esto y el jugar de manos [juegos de manos como un equivalente irónico de robo y hurto] lo sabía hacer por eterno". [Cap. XXVII-II] ¿Qué hilo teje al rucio y Rocinante que envuelve hasta los detalles más ínfimos de la ficción? No es casual, entonces, que Ginés de Pasamonte irrumpa nuevamente en la ficción. El ladrón del rucio ahora vuelve para seguir enredando la historia. Sin embargo, la aventura del rebuzno quedó colgando, y es así como lo plantea la trama quijotesca, trae al ladrón del rucio y lo avienta en medio de esta absurda historia de rebuznadores. ¿Por qué para la ficción quijotesca son tan importantes tanto el rucio como Rocinante?

Luego de plantear esta pregunta la trama quijotesca se arriesga a emprender camino junto con Sancho, don Quijote, el rucio y Rocinante hacia el derrotero del río Ebro. Al llegar a la cumbre de una loma descubren que enfrente suyo se encuentran más de doscientos hombres armados y don Quijote observa la presencia de un estandarte: "en el cual estaba pintado muy al vivo un asno como un pequeño sardesco [asno pequeño], la cabeza levantada, la boca abierta y la lengua de fuera, en acto y postura como si estuviera rebuznando". [Cap. XXVII-II]. Luego de observar semejante imagen deciden rápidamente bajar a ver de qué se trata ese embrollo. La peripecia nuevamente se escribe entre rebuznos y relinchos. Don Quijote y Sancho quieren entrar al meollo de esa aventura donde el eje lo configura un absurdo: el rebuznar. Don Quijote decide mediar en la pelea y pide que por el peso de su investidura lo escuchen y les ruega a los habitantes del excéntrico pueblo que no levanten las armas por tonterías. Sancho apoya el criterio y cuenta que él también era de joven un experto rebuznador y allí irrumpe una impertinente demostración. Rebuzna con tal agresividad que retumba todo el valle. Uno de los rebuznadores está junto a Sancho e interpreta que era otra burla y le dio un palazo que lo

tiró al suelo. Don Quijote alzó la lanza para defender a su escudero, pero fueron tanto los que se pusieron en medio y empezaron a tirarle piedras que el caballero salió como pudo a todo galope. A Sancho lo subieron al burro y lo dejaron ir detrás de su amo. La descripción de Cide Hamete dice:

“Pero los del escuadrón se contentaron con verle huir, sin tirarle. A Sancho le pusieron sobre su jumento, apenas vuelto en sí, y le dejaron ir tras su amo, no porque él tuviese sentido para regirle; pero el rucio siguió las huellas de Rocinante, sin el cual no se hallaba un punto. Alogando, pues, don Quijote buen trecho, volvió la cabeza y vio que Sancho venía, y atendióle, viendo que ninguno le seguía”. [Cap. XXVII-II]

Antes de cerrar esta aventura cabe enunciar que los del pueblo de rebuznadores se quedaron allí hasta la noche, pero los contrarios nunca aparecieron; entonces se volvieron, muy contentos porque consideraron que habían ganado la batalla. Sin embargo, la extraña “aventura del rebuzno” es demasiado compleja. En su más palpable superficie en apariencia sólo cabe el absurdo de su intriga. Pero se trata de un absurdo que hace surco en la novela. Del mismo modo que las bestias que movilizan la ficción quijotesca, detrás de ellas en apariencia no hay nada, tal vez absurdo, tal vez el impalpable silencio. Un silencio que inscribe y sutura la poética de la novela. Antes de cerrar el párrafo la “aventura del rebuzno” inscribe una de las críticas más severas por parte de Cide Hamete a don Quijote y a su supuesta valentía: “Cuando el valiente huye, la superchería está descubierta [es porque la traición se manifiesta], y es de varones prudentes guardarse para mejor ocasión. Esta verdad se verificó en don Quijote, el cual, dando lugar a la furia del pueblo y a las malas intenciones de aquel indignado escuadrón, puso pies en polvorosa, y, sin acordarse de Sancho ni del peligro en que le dejaba, se apartó tanto cuanto le pareció que bastaba para estar seguro. Seguía Sancho, atravesando en su jumento, como queda referido. Llegó, en fin, ya vuelto en su acuerdo, y al llegar, se dejó caer del rucio a los pies de Rocinante, todo ansioso, todo molido y todo apaleado”. [Cap. XXVIII-II]

Las consecuencias de la “aventura del rebuzno” se asemejan a las esquirlas que desprende una peligrosa granada. Sancho se queja a don Quijote por el abandono y éste furioso argumenta que escapó del epicentro de los golpes no por cobardía, sino por prudencia. Sancho enojado le dice que volverá a casa. Don Quijote le responde que proceda, pero Sancho arremete con que le pagué sus veinte años de servicio. Don Quijote pierde los estribos, dice: “Pues no anduve yo en Sierra Morena, ni en todo el discurso de nuestras salidas, sino dos meses apenas, y ¿dices, Sancho, que ha veinte años que te prometí la ínsula? Ahora digo que quieres que se consuman en tus salarios el dinero que tienes mío; y si esto es así, y tú gustas dello, desde aquí te lo dos, y buen provecho te haga; que, a truco de verme sin tan mal escudero, holgaréme de quedarme pobre y sin blanca. Pero dime, prevaricador de las ordenanzas escuderiles de la andante caballería, ¿dónde has visto tú, o leído, que ningún escudero de caballero andante se haya puesto con su señor en tanto más cuanto me habéis de dar cada mes porque os sirva? Éstrate, éstrate, malandrín, follón y vestiglo, que todo lo pareces; éstrate, digo, por el *mare mágnum* de sus historias, y si hallares que algún escudero haya dicho, ni pensado, lo que aquí has dicho, quiero que me le claves en la frente y, por añadidura, me hagas cuatro mamonas selladas [se trata de un juego con la mano que se inserta un dedo en la nariz] en mi rostro. Vuelva las riendas, o el cabestro, al rucio, y vuélvete a tu casa, porque un solo paso desde aquí no has de pasar más adelante conmigo. (...) ¡Oh hombre que tiene más de bestia que de persona! (...) ¿Ahora te vas, cuando yo venía con intención firme y valedera de hacerte señor de la mejor ínsula del mundo? (...) Asno eres, y asno has de ser, y en asno has de parar cuando se te acabe el curso de la vida; que para mí tengo que antes llegará ella a su último término que tú caigas y des en la cuenta de que eres bestia”. [Cap. XXVIII-II] La definición de Sancho: “Asno eres”, va más allá del insulto o de la agresión. Denota un campo connotativo de la ficción quijotesca: el hecho de ser bestia. La novela en sí es una maquinaria animalesca que entre pataleos de mula arrastra a sus personajes a la locura de arder en el siempre esquivo sentido. Don Quijote y Rocinante configuran las formas de un centauro en clave de parodia, en

cambio Sancho y el rucio dibujan el contorno animalesco de un jumento. Bajo este marco el siguiente fragmento no es que se haga más legible, sino que termina de trazar los lúdicos gestos animalescos de Sancho: “Señor mío, yo confieso que para ser del todo asno no me falta más de la cola; si vuestra merced quiere ponérmela, yo la daré por bien puesta, y le serviré como jumento todos los días que me quedan de mi vida. Vuestra merced me perdone y se duela de mi mocedad, y advierta que sé poco, y que si hablo mucho, más procede de enfermedad que de malicia; mas, quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda”. [Cap. XXVIII-II]

La peripecia trazada por Rocinante y rucio sigue marcando los surcos ficcionales. Don Quijote y Sancho se encuentran con un barco, sin remos “ni otras jarcias”. En vista de la aventura que irrumpe dejan a las bestias porque utilizarán el barco que los transportará en el cauce del río Ebro: “se apeó de Rocinante y mandó a Sancho que lo mismo hiciese del rucio, y que a entrambas bestias las atase muy bien, juntas, al tronco de un álamo o sauce que allí estaba”. [Cap. XXIX-II] Es la primer aventura en la que Rocinante y el rucio no son indispensables para movilizar los mecanismos de la intriga. “Mientras ataba a las bestias, Sancho, dejándolas a la protección y amparo de los encantadores, con harto dolor de su ánima. Don Quijote le dijo que no tuviese pena del desamparo de aquellos animales, que el que los llevaría a ellos por tan longincuos [caminos y regiones] tendría cuenta de sustentarlos”. [Cap. XXIX-II] Este fragmento es interesante porque sugiere que el hecho de abandonar a las bestias para encarar la aventura despierta una intriga dentro de una intriga mayor que es la de explorar el río Ebro. Y hay más detalles melodramáticos, Sancho dice: “El rucio rebuzna, condolido de nuestra ausencia, y Rocinante procura ponerse en libertad para arrojarse tras nosotros. ¡Oh carísimos amigos, quedaos en paz, y la locura que nos aparta de vosotros, convertida en desengaño, nos vuelva a vuestra presencia!”. [Cap. XXIX-II] Sancho empieza a llorar por abandonar a las bestias y don Quijote le grita: “Corazón de mantequillas”. [Cap. XXIX-II] La intriga del abandono de las bestias, luego de haber atravesado el río

Ebro, concluye con un encuentro “feliz”: “Asaz melancólicos y de mal talante llegaron a sus animales caballero y escudero, especialmente Sancho, a quien llegaba al alma llegar al caudal del dinero, pareciéndole que todo lo que dél se quitaba era quitárselo a él de las niñas de sus ojos”. [Cap. XXX-II]

Tanto rucio como Rocinante construyen una intriga paralela. Hacen del subsuelo de la novela una máquina móvil, inasible y absurda para trazar una interpretación concluyente. La eficacia lectora al seguir el hilo de las bestias se hace un nudo, una trampa que hace de la intriga una suma de afluentes que concluyen en el pantano del sentido.

Rocinante y rucio siguen trazando la trama. Conviene sintetizar otros episodios en los que impregnan su huella. Don Quijote ni bien conoce a los perversos duques a modo de una carta de presentación se le queda su pie trancado en el estribo de Rocinante. Abundan los detalles en los que Sancho expresa su inagotable amor por el rucio, en el palacio de los duques, por ejemplo, no se cansa de dar recomendaciones para que lo traten bien. “Querría que vuesa merced me la hiciese de salir a la puerta del castillo, donde hallará un asno rucio [plomizo] mío; vuesa merced ser servida de mandarle poner, o ponerle, en la caballeriza, porque el pobrecito es un poco medroso, y no se hallará a estar solo en ninguna de las maneras”. [Cap. XXX-II]

Sancho luego de haber sido gobernador de la isla Barataria toma la ruta que más le conviene en el camino cae junto con su rucio “en el profundo de los abismos” y es don Quijote que va a descubrir a ambos: “si eres alma en pena, dime qué quieres que haga por ti, que mi profesión es socorrer a los necesitados, de este y del otro mundo”. Sancho responde: “No hay nadie que pueda hablar de esa manera sino mi amo don Quijote. Don Quijote dice: Claro que soy su escudero Sancho Panza y que nunca me he muerto. En eso rebuznó el asno, a don Quijote no le quedó ninguna duda de que allí estaba Sancho y fue a buscar ayuda al castillo”. [Cap. LV-II] En el castillo las bestias desaparecen

porque las aventuras son anuladas por los Duques. Irrumpen nuevamente en la intriga cuando don Quijote decide partir a Zaragoza, destino que será torcido y concluirá en Barcelona.

Para cerrar esta exploración a partir del trazo de Rocinante y rucio es vital detenerse en el enfrentamiento entre el caballero de la Blanca Luna y don Quijote. Como en un círculo esta peripecia alrededor de las bestias se inicia con una caída estrepitosa tanto de don Quijote como de Rocinante. Don Quijote responsabiliza de la caída a Rocinante, en la última batalla el círculo se cierra: “*tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mismo, y, sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos; y, como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. (...) Levantaron a don Quijote, descubriéronle el rostro y halláronle sin color y trasudando. Rocinante, de puro malparado, no se pudo mover por entonces. Sancho, todo triste, todo apesarado, no sabía qué decirse ni qué hacerse: parecíale que todo aquel suceso pasaba en sueños y que toda aquella **máquina** [confusión, artificio] era cosa de encantamento. Veía a su señor rendido y obligado a no tomar armas en un año; imaginaba la luz de la gloria de sus hazañas escurecida, las esperanzas de sus nuevas promesas deshechas, como se deshace el humo con el viento. Temía si quedaría o no contrecho Rocinante, o deslocado su amo; que no fuera poca ventura si deslocado quedara”*. [Cap. LXIV-II] Este es el final de las aventuras, Rocinante y don Quijote dispersos en el piso. “*Muy filósofo estás, Sancho, muy a lo discreto hablas: no sé quien te lo enseña. Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura. Yo le he sido de la mía, pero no con la prudencia necesaria, y así, me han salido al gallarín mis presunciones; pues debiera*

pensar que al poderoso ganador del caballo del de la Blanca Luna no podía resistir la flaqueza de Rocinante. Atrevíme en fin, hice lo que puede, derribáronme, y, aunque perdí, ni puedo perder, la virtud de cumplir mi palabra. Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y agora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa. Camina, pues, amigo Sancho, y vamos a tener en nuestra tierra el año del noviciado, con cuyo encerramiento cobraremos virtud nueva para volver al nunca de mi olvidado ejercicio de las armas". [Cap. LXVI-II]

Rocinante y el rucio son más que una sombra. En ellos la ficción se detiene y empieza a girar entre relinchos y rebuznos. No es casual que el Quijote -tanto novela, como personaje- hagan de las bestias sujetos responsables de la movilidad siempre inasible del sentido.

Industria

Industria es una bella palabra. Que se circunscribió específicamente sólo a un par de acepciones a partir de la modernidad, buena parte de su belleza original. Ligada al verbo hacer, sin embargo sabía guardar dentro de sí, todavía hacia principios del siglo XVII, muchos de los infinitos recovecos humanos del trabajo en nuestra lengua: la inteligencia, la destreza, el saber, el oficio, la maña y, también, algo de la voluntad de transformación de cualquier materia, desde su ser primario hasta cualquier instancia más o menos elevada.
Federico Jeanmarie, *Una lectura sobre el Quijote*

La palabra industria en el Quijote instauro una multiplicidad iridiscente de sentidos pluriformes. En la ficción quijotesca la palabra industria despierta una compleja suma de ecos que se impregnan en la superficie porosa del silencio. No es casual entonces que se teja a su paso una maraña que hace de la ficción un dificultoso pantano de imposible fondo. Parafraseando el epígrafe, la industria en el Quijote se enreda y cuaja en la trama reticulada del verbo hacer. La industria en el Quijote traduce sus mecanismos en ficción ya sea mediante gestos donde se ostente los mecanismos que desplaza la inteligencia, o se opera en la destreza tanto de los personajes como del fluido engorroso que impregnan las palabras, o en la astucia para hacer del conflicto una posibilidad, o en la sagacidad con la que se escarba en el medio del *chenko* del sentido quijotesco, o en el conjunto contradictorio de saberes, o en el enrevesado oficio de la caballería andante, o en las mañas diletantes, o en las artimañas y tejemanejes, o en las estratagemas que instauro el silencio de la obra.

La industria transforma. No importa la materia, ni el objeto, para ella no hay escombros, ni obstáculos, sino una suma de sinuosos deseos quijotescos. La industria en la novela moviliza, en un desplazamiento indescriptible las estructuras móviles del sentido. Por tanto, en la ficción quijotesca la

industria transforma la materia básica del sentido y hace de él una sustancia viscosa inasible en su perpetuo silencio. Sin embargo, la palabra industria ofrece otras vetas de sentido: “Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo, pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su **industria**, porque de cartones hizo un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por dentro, de tal manera que él quedó satisfecho de su fortaleza; y, sin querer hacer nueva experiencia della, la disputó y tuvo por celada finísima de encaje”. [Cap I-I] Frente a la carencia de celada de encaje Alonso Quijote mediante las habilidades de su industria construye las suficientes piezas y las añade a su oxidada armadura configurando una celada de “apariencia” entera. De tal manera que rinde culto al adjetivo de “ingenioso”, “industrioso”. En este plano cabe añadir otra importante industria de Alonso ya travestido en Quijote se trata de la excéntrica invención del bálsamo de Fierabrás que bajo el orden de un milagro transforma las penurias del caballero en fuertes dosis de esperanza, aunque a Sancho el milagro quijotesco condensado en el bálsamo le despierta una incontrolable diarrea. La industria es un hacer, el mecanismo de un ingenio.

La palabra industria se reproduce como el hongo venenoso a lo largo de las piezas que conforman el Quijote. Se encuentra en cada una de las arriesgadas afirmaciones del traductor de la obra que es quien observa la maliciosa industria del autor cuando adrede pasa en silencio al lado de las virtudes de su mal retratado héroe. El término también encarcela a Cardenio y a Dorotea, en sus

pesares ella la pronuncia: “Pero toda mi **industria** y toda mi solicitud fue y ha sido de ningún provecho (...)”. Otra: “Con suspiros y lágrimas rogar al cielo se duela de mi desventura y me dé **industria** y favor para salir de ella”. [Cap. XXVIII-I] En el estrecho esquema de la narrativa caballeresca la industria es un concepto que hace que tanto héroes como antihéroes se subsuman en el orden de una asfixia. El héroe mediante industria hace de la peripecia un destino hacia la gloria. El antihéroe trama otras industrias que bloquean y nublan la ruta. Ese modelo de industria es el que el Quijote recopila e intenta llevar a la puesta en escena de sus aventuras hiperreales.

Un interesante ejemplo respecto al nudo de las aristas de la palabra industria surge cuando la ventera y el barbero discuten por la apócrifa peluca que en realidad no es más que una coqueta cola de buey peinada; la cual fue prestada por la ventera al barbero con el fin de construir la anhelada industria que buscaba engatusar y servir de anzuelo para atraer a “la locura” de don Quijote hacia la vigilada racionalidad. La industria pretende que el barbero se disfrace con la peluca y haga creer a don Quijote que se trata de una princesa que por encantamiento le creció barba y que anda necesitada de la ayuda de un industrioso Caballero Andante. La industria es un disfraz, un conjunto de máscaras aplicadas bajo la persecución de un objetivo. En este caso, la industria del barbero pretende utilizar un código de la ficción en la que don Quijote se ha extraviado. Por ello el disfraz es el eje de la industria.

Sancho también es un experto en industria, basta recordar el título del capítulo X de la segunda parte: “Donde se cuenta la **industria** que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos”. [Cap. X-II] En las famosas bodas de Camacho, éste pretende casarse con Quiteria más que por sus atributos amorosos por el espesor de oro de sus arcas. Irrumpe en escena Basilio, el verdadero amor de Quiteria, pero que por su pobreza extrema no alcanza a concretar los vínculos de su amor. Sin embargo, la industria de Basilio le permite montar una puesta en escena en la

que en pleno contrato matrimonial entre el mecenas y Quiteria va a sorprender por su ingenio. Basilio se clavará un estoque en medio de la multitud, mientras la sangre orilla la herida le pide a Quiteria que se case con él antes de morir. Camacho consternado acepta el pedido. El cura los casa y apenas terminan de recibir la bendición, Basilio se levanta, se quita el estoque que lo atravesó. La multitud grita: "¡Milagro!". Basilio grita: "¡No, milagro, milagro", sino **industria, industria!**". [Cap. XXI-II] Más adelante, exactamente en el corazón de la novela, los lectores nos enteramos que Quiteria sabía del hábil ardid o industria configurada por Basilio.

La industria quiijotesca se potencia con la opulenta puesta en escena que implementan los duques. No hay detalle en el palacio que no haya atravesado por los matices perversos de la industria, pero se trata de una industria que despierta del sueño caballeresco a don Quijote. Una industria que por su carácter hiperreal atrofia el encanto delirante de don Quijote.

Máquinas quijotescas

Una máquina que se deleita en ser anunciada, postergada, en existir sin realizarse, en decretar la prescripción de las fórmulas que anteceden a su propia escritura y en la previsión de la diferencia: exponer la antipreceptiva de un universo de ficción sin referente: la colonización del territorio real, la desterritorialización del referente.

Máquina, *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*

Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más.

Don Quijote, *El ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*

La palabra máquina se reproduce, se organiza y dinamiza a la ficción quijotesca. Abunda, como la palabra industria, en el Quijote tanto en la configuración de la novela como en los delirios sinuosos que habitan en el personaje. Todo en el Quijote es máquina, artificio, industria. Sin el ánimo de definir todo aquello que fluye bajo este término vale la pena explorarlo para parcialmente dibujar la telaraña que lo estructura. Ya en el primer capítulo de la novela surge la palabra máquina: “Ilenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella **máquina** de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo”. [Cap I-I] ¿Qué connota esta palabra? Un conjunto de mecanismos articulados al funcionamiento específico del delirio. En otras palabras, la máquina es invención, es un hacer, una producción, una geométrica combinación de piezas. Una astilla de la palabra máquina apunta a la rigurosa puesta en escena de la fantasía, de los encantamientos, pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas... Cada uno de estos elementos son las piezas que dinamizan y configuran los mecanismos de la máquina ficcional quijotesca.

La palabra máquina como un sinónimo de laberinto es otra de las posibilidades con las que el término moviliza a la ficción. “De modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre. Y en la mitad de este caos, **máquina y laberinto** de cosas, se le representó en la memoria de don Quijote que se veía metido de hoz y de coz [hasta el cuello] en la discordia del campo de Agramante [conocido episodio de Orlando furioso en el que Agramante y el rey Sobrino se enfrentan a Carlomagno] (...)”. [Cap. XLV-I]

La máquina bulle en el subsuelo de la obra. No hay palabra, ni coma, ni sentido que no sea dinamizado por la máquina quijotesca. La misma armadura de don Quijote conforma las piezas de una máquina guerrera, sin embargo, es la máquina de la parodia, de la derrota. La novela, sin embargo, distribuye sus abigarrados mecanismos y con ellos hace que la ficción quijotesca proceda en su enrevesado accionar. Máquina y laberinto son los dos dispositivos que en su dialéctica dibujan la ficción quijotesca.

Pero hay más referencias a la palabra máquina y a su excesivo funcionamiento: “Luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que sin duda alguna ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender: todo a punto como había pensado el cura, **trazador de esta máquina**”. [Cap. XLVI-I]

Es importante resaltar que todos los personajes en especial los vigilantes (el cura, el barbero, el canónigo, el clérigo) instauran el perverso funcionamiento de la máquina, que no es más que el trazado geométrico de un circuito mecánico en el que don Quijote se desliza, junto con los vértices inaccesibles del sentido. Otra alusión que corrobora la anterior: “Dios los remedie –dijo el cura–, y estemos a la mira: veremos en lo que para esta **máquina** de disparates de tal caballero y de tal escudero, que parece que los forjaron a los dos en una misma turquesa [molde], y que las locuras del señor, sin las necedades del criado, no valían un ardite”. [Cap. II-II]

Sancho también utiliza el término esta vez para hacerle saber a don Quijote que no le cree toda esa suma de patrañas que él cuenta sobre su aventura en la cueva de Montesinos: “Creo que aquel Merlín, o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá abajo, le encajaron en el magín o la memoria de toda esa **máquina** que nos ha contado (...)”. [Cap. XXIII-II] Para Sancho la máquina es un enredo, un embrollo, una fabulación, un malentendido, un invento, una mentira sujeta a una trama. La máquina bajo los usos de Sancho deambula en cada uno de los haceres de don Quijote. Sin embargo, él también instaura una diversidad de máquinas ya que se transforma en un fabulador. En la misma línea de Sancho tanto el primer autor de la obra (Cide Hamete Benengeli) como el aljamiado traductor leen la aventura quijotesca en la cueva de Montesinos como inverosímil, una máquina tejedora de absurdos poco creíbles: “Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen del estaban escritas, de mano del mesmo Hamete, estas mismas razones:

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: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles [posibles] y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetaran. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran **máquina** de disparates; 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; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató [retractó] della,

y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias". [Cap. XXIII-II] El concepto de máquina funcionaría como un comodín para explicar el artificio, el enredo, la compleja suma de entelequias.

Más allá de lo metafórico don Quijote descubre una máquina, una imprenta rústica. La máquina configuradora de libros. Don Quijote llamado por un extraño deseo sale a pasear y al atravesar una prosaica calle observa un cartel donde decía: *Aquí se imprimen libros*. Entró a la imprenta y estuvo conversando con el dueño acerca de lo que allí se imprimía. Entre otros libros, estaban imprimiendo la Segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Don Quijote señala que ha tenido noticias de esa falsa versión, a la que creía que la habían quemado ya que contaba cosas falsas: "Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella **máquina** que en las empressas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales, admirábase y pasaba adelante. Llegó en otras a uno, y preguntóle qué era lo que hacía. El oficial le respondió:

-Señor, este caballero que aquí está -y enseñóle a un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad- ha traducido un libro toscano en nuestra lengua castellana, y estoyle yo componiendo, para darle a la estampa.

-¿Qué título tiene el libro? -preguntó don Quijote.

-A lo que el autor respondió: Señor, el libro, en toscano se llama *Le bagatele*.

-Y ¿qué responde *le bagatele* en nuestro castellano? -preguntó don Quijote.

-Le bagatele -dijo el autor- es como si en castellano dijésemos *los juguetes*; y, aunque este libro es en el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales. (...)" [Cap. LXII-II] Es sugerente el fragmento porque ahonda en los propios mecanismos de la novela. No es casual que don

Quijote visite una imprenta para palpar los rigores de una máquina y es aún más sugerente que se esté imprimiendo un libro traducido del toscano y que tiene de nombre: *Los juguetes*. El juguete es esencialmente una máquina: produce un acto lúdico, induce a lo imaginario. ¿Qué es la ficción quiijotesca? ¿Acaso no se trata de un juguete, de una máquina que induce a potenciar y al mismo tiempo a fragmentar lo imaginario? ¿Acaso en la metamorfosis de Alonso a Quijote no atraviesa el juego? La armadura de don Quijote , ¿acaso no es un juguete ya oxidado por la humedad del sentido?

Mecanismos quijotescos I: el encantamiento

El deseo proyecta en torno al héroe un univierso de ensueño. En ambos casos, el héroe sólo consigue escapar de las quimeras en el momento de su agonía.

René Girard, *El deseo triangular*

Mire que digo que mire bien lo que hace, no sea el diablo que le engañe.

Sancho Panza, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

El encantamiento es un complejo mecanismo de lectura. Una caprichosa bruma que empaña la rigurosidad de la certeza. En el marco quijotesco la lectura es un acto de encantamiento. Se entiende por encantamiento lector a esa detallada puesta en escena del capricho. Alonso Quijano travestido en Quijote hace del capricho una herramienta para insertar e imponer un sentido homogéneo allí donde no cabe, donde se palpa lo no pertinente. El encantamiento posee otras aristas puntiagudas. Es también una excusa perfecta a aquello que no aporta a potenciar el delirio quijotesco. El encantamiento es un juego especular que multiplica el enredo sinuoso de lo equívoco. El encantamiento es una trama fantasmal, irrumpe un comodín frente al fracaso de la empresa quijotesca. Es una caja donde surgen las excusas, la asfixiante suma de los pretextos. Vale, entonces, explorar estas aristas.

El encantamiento para don Quijote es un intrincado artificio, una traducción compleja, una vuelta de tuerca que eleva y transforma. En el capítulo II de la primera parte, por ejemplo, el narrador nos advierte sobre sus efectos y su metodología: “y, como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído”. El mismo narrador aporta otro dato: “se le representó a don Quijote lo que deseaba”. Don Quijote mediante los mecanismos del encantamiento trastoca el contexto. A dos mozas que el narrador las presenta como

prostitutas don Quijote ve en ellas la fama de dos doncellas muy parecidas a las que adornan la escenografía de las novelas de caballería; en una pobre venta don Quijote observa un castillo “con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan”. En el movimiento de estas piezas el sentido se trastoca y alcanza un estatuto que bordea la “verdad”, sin embargo, el sentido surge por los mecanismos que impone el encantamiento. Es en definitiva una industria, una máquina que busca capturar y encarcelar al inasible sentido. El encantamiento aparece en primera instancia como un dispositivo de elevación, de traducción de lo mundano a lo sacro, lo prosaico se hace noble y en un raptó de inspiración colma de sentido al esquivo mundo quijotesco.

El encantamiento es también la elevación de todo lo que fluye a literatura, un artificio de traducción de lo mundano a lo sublime que se cifra en los códigos de la narrativa caballeresca. El encantamiento es análogo y proporcional al delirio del Quijote, que transmuta lo vulgar y lo ennoblece. La herramienta más importante de lo quijotesco es el encantamiento, bajo sus mecanismos se configura la excentricidad de la empresa. Es el vehículo por el cual Alonso Quijano busca la redención por el delirio, redención de la “realidad” mediante los sentidos utópicos que irrumpen en la literatura. Por encantamiento cualquier suceso sufre la metamorfosis a narración, cuento, crónica o se transforma en el dinamó de un mito. Mutación análoga a lo que le pasa a Alonso Quijano que se transforma en Quijote porque despierta al mundo picado por el bicho de la lectura.

Una importante proporción de la primera parte de la novela transcurre en la venta, lugar pueblerino y casi prosaico donde el encantamiento opera para contrastar y redimir las limitaciones que ofrece la “realidad”. Por obra y milagro del rayo del encantamiento en la venta todo resulta extraordinario y providencial, los destinos se encuentran y los extravíos se remedian. Por

encantamiento o alucinación la venta se presenta como castillo a la mirada del Quijote, y con magia de palacio se cruzan las vidas de Anselmo y Lucinda, don Fernando, el cautivo, la mora. De esta manera la venta es castillo no sólo porque el Quijote la ve como tal, sino porque allí la vida se resuelve como en los castillos: por magia o providencia. Todos se encuentran, todo armoniza, el encantamiento urde la trama para que las cosas encajen como tienen que encajar.

No es casual que todos los personajes de la venta, independiente de la condición, se encuentran subsumidos bajo un encantamiento ficcional: narran cuando conversan. Todos se “refinan” en su función narrativa, todos están al mismo tiempo haciendo literatura, hablando en letras, deviniendo personaje en las letras de otros. El amor en la venta nunca deja escapar una grosería, un giro abyecto o una frase mal construida: sólo se expresa con elegancia y perfección, sólo con el lustre de la poesía y los pliegues barrocos de la frase. No es esto incoherencia del novelista sino un recurso narrativo, parte de su industria, del artificio, de la máquina que desnaturaliza el discurso respecto del contexto social de quien lo enuncia, para luego encantar la referencia. Redunda en artificio, porque en este desplazamiento la anécdota cotidiana se convierte en acontecimiento. Bajo los mecanismos del encantamiento quijotesco sentido y existencia se tejen.

El encantamiento tiene sus variantes. Es una posta que pasa de don Quijote a Sancho y al entorno de personajes que manipulan y se divierten con las potencialidades del encantamiento quijotesco. En el capítulo VII el cura vigilante junto con el barbero, subsumidos en una empresa perversa, tapian “[el aposento de los libros](#)” de Alonso Quijano. Pretenden atraer al Caballero de los Leones de la supuesta “[locura](#)” en la que transita hacia el orden de lo permisivo. En ese afán ocultan los libros para restregarle al delirante Caballero lector que sus libros fueron las víctimas de “[un encantador \[que\] se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza](#)”. El encantamiento,

por tanto, no es una herramienta exclusiva de don Quijote, por el contrario, es una arma de doble filo que ostenta una ponzoña autónoma.

También Sancho posee las mañas para configurar encantamientos. En una hábil maniobra logra encantar a Dulcinea. Frente a unas desprolijas y poéticas labradoras Sancho viste a la bella etérea Dulcinea. Este es uno de los encantamientos más dolorosos para el esquema caballeresco de don Quijote. Ya que se desploma el motor de deseo: la dama. En otras palabras, se podría decir que el encantamiento de Sancho quiebra el juego de lo quijotesco, porque desencanta esa pátina de lo caballeresco que cubre todo el proyecto de Alonso Quijote. El encantamiento de Sancho desencanta la empresa. Y es el hilo fundamental para construir esa inmensa máquina de perversidades que detalladamente conducen los duques.

En el castillo de los duques el encantamiento es innecesario, ya que los duques mediante industria, máquina y artificio construyen una delicada puesta en escena donde el encantamiento se traduce a un escenario hiperreal. Este escenario despierta el desencanto de don Quijote. En otras palabras, el encantamiento se derrumba... Y es el encantamiento de la etérea Dulcinea el pretexto para construir ese escenario perverso.

Sin embargo, los lectores quijotescos también somos víctimas de una serie de encantamientos, creemos que el sentido es como un ratón fácilmente capturable. Pero ese es un encantamiento perverso que instauro la novela. Detrás de ese encantamiento se encuentra tenue una risa espástica que murmura que los sentidos quijotescos son una sustancia que se evapora, que fluye entre las líneas, en cada uno de los recovecos de la obra. De este meandro, deriva una intuición: es un mecanismo de

encantamiento asignar sentido al Quijote, a su empresa. Una *inhútil* vuelta de tuerca, un paso hacia delante en el círculo voraz del delirio quijotesco.

Mecanismos quijotescos II: la refranería

Mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio; y, en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que como dar con la vida en la sepultura.

Sancho, *El ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*

Si don Quijote hace del encantamiento un artificio para buscar la inasibilidad del sentido, Sancho hace del refrán su instrumento para desarmar la complejidad del mundo. Ambos personajes habitan en las antípodas: lo prosaico y lo elevado, lo sensato y lo disparatado. Pero el decurso de la novela lleva a Sancho por los meandros de lo quijotesco. Donde las dicotomías se esfuman y entrampan ese vínculo con otros espesores. Sancho como fiel escudero que cree que es lleva a su extremo esa fidelidad e inicia su metamorfosis, pues debe aprender a especular con el sentido que proyecta el delirio de don Quijote. Sancho comienza a vivir la empresa de don Quijote y se apropia del delirio quijotesco.

Por un lado Sancho se vuelve ilustración, imagen y construcción del Quijote. Pero por otro es su más complejo reverso. La quijotización de Sancho y, finalmente, la sanchificación del Quijote dan cuenta de este juego de reflejos, de laberintos, de máquinas, de industrias, de apropiaciones mutuas, de vasos comunicantes. La manía refranera de Sancho ilustra su sensatez, vale decir, su apego a las lecciones que la experiencia acuña. ¿Qué es un refrán, sino la forma sintética y elocuente del aprendizaje de la experiencia, la cristalización de la repetición en metáfora, la forma en que las regularidades de la vida quedan registradas como leyes que luego nos dicen qué esperar, qué hacer, a qué atenernos, cómo responderán otros a los estímulos o las contingencias? Sancho el refranero adviene a la escena como portavoz de ese aprendizaje. Al revés de la fabulación quijotesca que niega la experiencia y quiere replicar la ficción en los escombros de la realidad, el proverbio sancheano

responde con la metáfora que sintetiza las regularidades de lo real, la voz de la experiencia que no se separa del mundo empírico sino que mantiene el vuelo moral a ras de piso, adherido al sentido de utilidad y a la precaución de la supervivencia. Encantamiento y proverbio se encuentran en las antípodas, de la misma manera que el encuentro inicial entre Quijote y Sancho.

Sin embargo, el efecto del proverbio no es unívoco en Sancho. Si el sentido del dicho es esclarecer; es decir, el refrán funciona como una herramienta que despeja las dudas y esclarece las encrucijadas o la apariencia de caos, Sancho al mismo tiempo esclarece y enreda la realidad con sus proverbios. Según el refrán venga o no al caso, puede iluminar la contingencia desde la ley, o bien puede desdibujar la contingencia desde una ley que no viene al caso. Más aún, el refrán es a Sancho lo que el encantamiento al Quijote: con el encantamiento lo confuso se aclara, o lo claro se torna confuso, tal como el proverbio ilustra si es pertinente pero desconcierta si se usa fuera de contexto. Se destaca entonces una dialéctica autorreferente en la cabeza en Sancho, a imagen y semejanza de su amo, en que los proverbios son invocados fuera de contexto y sin relación con los escombros que ofrece la realidad. Del mismo modo como sus proverbios han comenzado a perder coherencia, mezclándose unos con otros, tornándose porco pertinentes para sintetizar la realidad que le sale al paso, de la misma manera también el propio Sancho oscila entre sus excesos de sensatez y su introyección de la locura, entre la simplicidad y la complejidad.

El pensamiento, bajo la lógica sancheana, abre un fragmento en el espesor del imperio de lo real o bien lo disloca, lo sintetiza o bien lo desdobra, lo excede, según la pertinencia del refrán o la lucidez del encantamiento. Refrán y encantamiento son modos de aperturar los resquicios del pensamiento hacia los escombros de lo real y, al mismo tiempo, modos de invadir el imperio de lo real mediante el pensamiento. Son máquinas que asignan y juegan con el sentido. Industrias que humanizan el mundo,

artificio que lo subjetiviza. Pero mientras el refrán lo hace replicando la regularidad en sentencia, el encantamiento lo hace rompiendo la regularidad. El refrán consagra lo ordinario sintetizándolo; el encantamiento eleva lo ordinario a lo extraordinario. El primero condensa, el segundo encumbra. La representación opera a dos puntas, destilando regularidades o revirtiéndolas, re proyectando el mundo en la pantalla de la conciencia, o reinventando el mundo a partir del proyector de la conciencia. Sancho y Quijote, uno falsamente prosaico y el otro erróneamente sublime, no pueden relacionarse con el mundo si no es representándolo. Ir y volver del relato al mundo, aunque en la aventura nadie salga ileso. Como repite Sancho, ir por lana y volver trasquilado.

Consideraciones quijotescas

Soy un anacronismo.

Ignatius Reilly, *La conjura de los necios*

El bibliotecario que después actuará como rey, Mr. Herne, afirma al principio de la novela de Gilbert Keith Chesterton *El regreso de don Quijote*: “Si quisiera representar un período que no está en mi mente, me haría un lío. Mezclarías las cosas”. [p. 53] No fue Chesterton un novelista excepcional, pero sí intuyó y persiguió una interesante veta de lectura en el Quijote y en esa búsqueda abrió un resquicio a uno de los rasgos esenciales del Ingenioso Hidalgo: su incapacidad para situarse, histórica y socialmente, en el momento correcto, pero por otro lado esta descontextualización muestra también su enorme olfato intuitivo para que en ese acto desubicado funde el poético gesto del destiempo. Ese desbarajuste poético condiciona su comportamiento y llega a arrastrar e involucrar en esa aventura al hábil Sancho, tantas veces presentado como ejemplo de buen sentido y entendimiento. No me refiero con esto último a la quijotización de Sancho, patente al final de la Segunda parte, sino sobre cómo, desde muy pronto, el escudero acepta como normales situaciones que los demás entienden propias de lunáticos.

Así ya en el capítulo 12 de la Primera parte, el narrador explica: “(...) con gran atención iban escuchando todos los demás la plática de los dos, y aun hasta los mismos cabreros y pastores conocieron la demasiada falta de juicio de nuestro don Quijote. Sólo Sancho Panza pensaba que cuanto su amo decía era verdad, sabiendo él quién era y habiéndole conocido desde su nacimiento”. Precisamente por haberlo conocido de siempre y por saber bien quién era, Sancho “debería” comprender que las locuras de su señor eran eso, locuras. Sin embargo, ha sido arrastrado a una situación en la que su comprensión del mundo es harto dudosa. Y aquí radica el núcleo poético de la

obra. Sancho alude a lo que este tesista ha emprendido que no es más que perseguir el sentido en una novela que lo esconde y que hace de él una sustancia esquiva. Es decir, Sancho conoce perfectamente a su amo pero es parte de ese conocimiento habitar su locura. Este tesista cree que el sentido en el Quijote es inasible porque la novela se construye para nunca retener, pese a ese detalle se empeña en hacer del sentido una búsqueda. Planteada la analogía pasemos a otro párrafo...

Don Quijote vive un desajuste entre los escombros de sentido que le ofrece su "realidad" y la suma de sentidos sublimes que le ofrece la literatura. Se hace así necesariamente atractivo para tantos lectores (¿o para todos los lectores?) que buscaban en los libros un refugio o una esperanza, una añoranza *a priori* del universo de la imaginación y que se supone más atractivo que el real. Sin embargo, don Quijote no es que se refugie en los libros. Lo que hace es cerrarlos y opta por la locura de habitarlos, sin descifrar sus sentidos. Lleva su experiencia al sentido de la literatura. Y en este acto opta por el delirio. Pero, además, el desajuste entre realidad y literatura que sufre don Quijote dará lugar a la disquisición del principio de la Segunda parte sobre cómo el novelista pudo saber lo que se narra en la Primera. Y centrará metaliterariamente toda la novela en el problema de la verosimilitud de la literatura. En otras palabras, la novela construye una intriga alrededor de su metodología. Metodología que cuestiona el carácter de su verosimilitud. Esta Tesis retoma esa obsesión y hace de la metodología el tema que teje su trama.

Pero, volviendo al Quijote los hechos caballerescos resultan verosímiles en el mundo de las novelas de caballerías. Las relaciones poéticas pastoriles alcanzan verosimilitud en las novelas pastoriles. Las reacciones de los marcianos se entienden como verosímiles en las novelas de ciencia ficción. El problema surge cuando la acción no corresponde con el marco narrativo. Si don Quijote pudiera mantenerse en un universo caballeresco sabríamos si su proyecto de vida resulta factible. Pero

como el mundo en el que se desenvuelve no responde al descrito en los libros de caballerías, todo resulta un fracaso y nos quedamos sin saber si don Quijote reúne las condiciones necesarias para llevar a cabo su pretensión. Sin embargo, en este desfase con la verosimilitud se inaugura la ficción novelesca. Justamente sobre los cimientos de la anacronía. Rompe los límites que impone lo verosímil. A la irreverencia ficcional de don Quijote no le interesa si las acciones no concuerdan con los códigos que impone el marco narrativo. La exploración de don Quijote detona los rígidos marcos de los géneros. En él caben los gestos caballerescos, las relaciones poéticas pastoriles y si hubiera leído novelas de Ciencia Ficción los marcianos distraerían el seguro y lánguido paso de Rocinante.

En este contexto es importante revisar el episodio de Grisóstomo y Marcela porque en él una mujer se pronuncia abiertamente en un largo discurso definidor. ¿Qué nos dice Marcela? Sencillamente reclama su libertad para ser de la manera que quiera. Busca ser independiente, separarse de la vida social y hacerlo rotundamente. Ella no se ha convertido en pastora para jugar con una retórica, para someterse a los lugares comunes de un género literario, rechazando a unos pretendientes y dándose a otro, sino que ha pretendido encontrar refugio para su independencia. Marcela es de algún modo una síntesis de la ficción quijotesca.

Primero, explicaré que es libre de amar a quien quiera y no a aquel que pretenda ser amado: “Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; más no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado a lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama”. [Cap. XII-I] Luego reclama su derecho a elegir libremente la soledad: “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 mi hermosura”. [Cap. XII-I]

Don Quijote comprende que esa voz de mujer es también la suya porque, femenina o masculina, es una voz que reclama el derecho a elegir. De igual modo que él eligió ser caballero andante. Sucede que la retórica pastoril tiene cabida en la novela renacentista, pero la caballeresca no. Por tanto, dado que lo que importa no es la verdad sino, como siempre en la literatura, lo verosímil dentro del género, don Quijote está condenado a ser juzgado loco en la realidad, pero también en la ficción. Tal vez, consciente de ello al final de la novela de 1615, se le pase por la cabeza convertirse en el pastor Quijotiz. Pero, don Quijote hace de los géneros una implosión. Se podría decir que hasta el acto de jugar con lo pastoril es una parodia, un juego irónico con los poderes de la ficción.

Pero hete aquí que, en el capítulo 15, el inmediatamente posterior, Rocinante divisa las jacas de unos yangüeses y “(...) le vino el deseo de refocilarse con las señoras jacas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trocito algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas”. Ya tenemos al sufrido caballo de don Quijote haciendo de Grisóstomo y las jacas negándose a admitirlo: “Más ellas, que, a lo que pareció, debían de tener más ganas de pacer que de al, recibieronle con las herraduras y con los dientes, de tal manera, que a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin silla, en pelota”.

No puede ser casualidad que esta escena siga a la de la pastora Marcela. Sin duda Cervantes espeja en parodia la aventura pastoril anterior. Sin embargo, ya se había concluido la situación pastoril y los personajes andan fuera de aquella retórica. No toma posiblemente por ello don Quijote el partido de las yeguas, asaltadas contra su voluntad, sino el de Rocinante. Claro que las yeguas carecían de la posibilidad de expresarse a través de la palabra. Será esta vez Sancho quien toma la postura razonable

que antes mostró el caballero: “ (...) ayudaremos a Rocinante, aunque no lo merece, porque él fue la causa principal de todo este molimiento”. [Cap. XV-I]

Decía el personaje de Chesterton que le resultaba confuso representar un periodo que no estaba en su mente. Del mismo modo don Quijote actúa en virtud del código en el que se sitúa, o el pastoril o el caballeresco, nunca el de su propio momento histórico, salvo en sus últimos instantes y este detalle construye la poética del destiempo. La libertad de Marcela, de la mujer, es admirable en la retórica pastoril, porque allí la mujer tiene capacidad de opción, incluso para no responder a las normas más habituales. Pero en el mundo caballeresco, la mujer es una diosa amada que no puede rechazar a su amador, platónico al fin y al cabo. De ahí que, cuando crea el caballero hablarle a Dulcinea, sólo puede entender su burla por ser objeto de encantamiento. Pero, usted amable lector, que ha seguido pacientemente el hilo esquizofrénico de esta Tesis, se preguntará: ¿a qué viene esta comparación? Simplemente a ilustrar un importante detalle. Esta tesis ha pretendido retomar la libertad de Marcela para trazar una posibilidad al estrecho marco de lecturas circunscritas a un armazón predecible sobre lo quijotesco. No interesa si el objetivo ha sido alcanzado, como a Marcela a esta Tesis lo que le interesó fue bordear y exceder los estrechos límites que clausuran los deseos. En otras palabras, descender a lo quijotesco debilitando sus canónicas estructuras. Es decir, imitando la lecto-locura de Alonso que después fue Quijote.

Detalles de un amor quijotesco

Leer el Quijote debe ser una de las tareas más arduas y a su vez una de las empresas más anacrónicas. El Quijote es una suma absurda de imposibles. Y en ese contexto ficcional el amor se desvanece como el único chance del leer.

Juan Goytisolo, *Cervantes y Joyce*.

Cada una de las mujeres que abundan en el Quijote es un Rashomon¹⁹ de puntos de vista, en el que coexisten y se contraponen al menos tres miradas: los personajes mismos, que se definen por sus palabras y sus actos; pero también está el otro agonista que tiene sus propios juicios y opiniones, también la madeja de narradores que ofrecen una multiplicidad de puntos de vista, además de narrar las acciones llevadas a cabo por otros personajes. La ficción quijotesca si por algo es importante es por ese coro femenino invadido de ecos que hace de la novela un complejo escenario de estridencias donde se exponen actitudes, gestos, palabras que conllevan una peligrosa carga de sentido. Don Quijote es una brújula que orienta y desorienta en el camino que se traza para hacer legible las distintas posiciones femeninas. No se trata de una radiografía de la mujer, sino la suma de sus ecos. En el Quijote irrumpen 52 mujeres en la progresión del hilo narrativo. Empecemos por la dama de los amores quijotescos, Dulcinea, que se contrapone a la real Aldonza Lorenzo, a quien don Quijote le escribe una carta de amor que es un grimorio de citas, que ha tenido repercusión a lo largo de los siglos y se encuentra tejida en todos los episodios de amor de la ficción. La carta de Sancho a su esposa, Teresa o Juana, la segunda misiva del texto, es un portento. La pastora Marcela es la *Dona/Dura avant la leerte*, mientras que Luscinda se somete a los mandatos de su padre. Camila es en apariencia frágil y

¹⁹ Rashomon es un importante cuento de Ryonsuke Akutagawa. En él se construye un cuento donde se superponen las distintas voces de los personajes. Cada uno de ellos cuenta su versión sobre un asesinato. Rashomon es el texto sobre el que se construye el concepto de polifonía bajtiniano.

Dorotea arrasa con su coraje a los hilos de la ficción; la Duquesa hace de su inteligencia una fiesta perversa y Altisidora otra casquivana, pero de distinta clase y formas. Sin faltar las “tres pecadoras” o “putas”: Maritornes, la Tolosa y la Molinera, también distintas entre sí. Y como contraste, el mundo de la economía familiar, el egoísmo de Teresa Panza y su hija Sanchica, mientras Leandra es ingenua y Quieteria la neurótica obstinada atenta siempre a conseguir lo que se propone. Cervantes inventa un alfabeto y su pregunta –a mis oídos– parece ser “¿qué quiere la mujer?”, tres siglos antes que Freud. Cervantes intuye que los rostros de Dios son netamente rostros femeninos. Sin embargo, la figura femenina más compleja es Dulcinea. Justamente por su carácter etéreo, inasible, fugas...

Entre todas las cosas que es, el Quijote también es una curiosa y atípica novela de amor. Una novela en la que una mujer imaginaria conduce las sinuosas hazañas de un hombre que ha sufrido una extraña metamorfosis y a quien ese amor irredento más una extrema voluntad de ser él mismo, guiarán por la oscura senda de la ficción quijotesca. Una novela de amor que se irá configurando y desarrollando ante nuestros ojos, siguiendo las fases por las que pasará todo amor romántico que se precie... Y que sin embargo, a diferencia del supuesto amante, que pronto se constituirá en símbolo de lo amoroso este amor nunca conseguirá convertirse en un modelo amoroso. Y bajo el orden de este esquema Dulcinea nunca alcanzará una de esas “figuras estelares” del amor, un estereotipo fundante de la sentimentalidad.

Dulcinea no sólo es un modelo imposible sino incluso, es un contramodelo. Porque para ser modelo de amor hace falta mucha realidad, mucho convenio de realidad. La realidad es una sustancia que se evapora de la ficción quijotesca. Por tanto, entre los elementos que se desvanecen en el Quijote es, precisamente, el amor. La novela, entonces, se teje sobre la imposibilidad de Dulcinea para

convertirse en un ideal amoroso, por mucho que algunos lectores ingenuos (o interesados) del libro hayan intentado hacernos creer que lo era.

Juan Goytisolo en un excéntrico texto llamado *La herencia de Cervantes* escribe que en el Quijote todo tiene que ver con la credibilidad, y desde luego con la invención amorosa, Dulcinea del Toboso. Y esta credibilidad con la intención textual: la primera, vieja y expresa intención del Quijote, la puesta en solfa y parodia de los libros de caballerías. Es también Goytisolo el que señala la ruptura voluntaria y soberana del esquema genérico, y cómo sólo dentro de las estructuras de género puede la ficción quijotesca construir su armazón de credibilidad. Que poco tiene que ver con la correspondencia de texto y realidad, sino con la verosimilitud interna, con la coherencia de los elementos que giran en el marco narrativo. Precisamente en este acto de pulverización del género emanan las suficientes señales para la generación de una convención en la que autor, texto y lector se encuentran, se guiñan el ojo de la complicidad, y dan por hecho que las cosas podrían ser así. El Quijote ofrece desde su vasto texto un guiño, pero la complicidad tendrá que ser otra, sorprendentemente y excesiva, pasada por el humor y hasta por el análisis: el descubrimiento de un texto suelto y separado de las agarraduras previstas precisamente para demolerlas y liquidarlas.

En este marco ficcional, Dulcinea no es creíble como ideal amoroso de don Quijote -ni de Alonso Quijano, ni de nadie. Es decir: se nos narra como increíble, como la mentira necesaria para esa mentira que es el Caballero de la Triste Figura. Como todo lo demás, Dulcinea aparece porque lo exigido en el género caballeresco es que el héroe tenga una Dama. Y el pobre Alonso, tan buen lector, necesita tenerla. Como no la tiene, la inventa. En el propio texto, como en las Ruinas circulares de Borges, el personaje sueña a otro personaje. El caballero tiene una dama inventada, a la que terminará llamando -y el nombre de la dama vacila tanto como el del propio Caballero Andante- Dulcinea del

Toboso. La identificación de Dulcinea con Aldonza es una combinación que siempre estará subordinada a la sospecha. Una chica que desprende olores hombrunos que espanta aquello que desde la convención se nombra como decente, nada “aristócrata” en el porte, en las ropas y las maneras, pero con ganas de risas, una chica humilde en la que el caballero se fija sólo después de ser inducido a hacerlo. En el juego constante que propone Cervantes al lector, don Quijote no es, en realidad, un entusiasta de lo femenino. Se podría decir que le gusta muy poco las mujeres. Que su cabeza está en otra cosa. Y que la necesidad se vuelve virtud imposible, porque aquella dama invisible para quien el caballero pide honores y pleitesías, es ahora una pobre aldeana a la que sí se ve, a la que sí se palpa, a la que sí se conoce, y por eso, se sabe que no es Dulcinea. La distancia entre Dulcinea y Aldonza es demasiado grande, y sólo la ceguera y el desinterés de don Quijote puede confundirlas. Hacer que encaje por un momento la imagen de la dama en la de la aldeana. Porque hay un verdadero desinterés en su actitud distraída: no le interesan más que las palabras, cumplir el expediente, como si en realidad el amor y Dulcinea no le importaran nada. La conducta de don Quijote no es la de un enamorado: sólo lo son sus declaraciones. No hay un deseo evidente, tampoco una pasión palpable. Sólo la necesidad de merecerla. ¿A quién? ¿A Dulcinea, a Aldonza? Dulcinea y Aldonza, distintas y distantes, en el texto y, sobre todo, en la ficción.

Don Quijote sin el personaje de Dulcinea no podría existir, no podría funcionar la máquina ficcional quijotesca. En esta trama, don Quijote está enamorado, y es este amor el que le obliga a salir a atravesar la peripecia que convocan los caminos, a ir cumpliendo esa senda de perfección que tiene por finalidad transformarse en digno de amor a los ojos de su dama. Conquistarla. Por eso necesita que, cada vez que realiza una proeza, alguien vaya a contársela a la Dama sin Mácula. De hecho, las hazañas están hechas para ser narradas, para serle narradas a ella. Y hasta ahí está cumpliendo a la perfección un modelo recibido y expreso: el de Paladín. El de Tiran Lo Blanc. Sin embargo, el momento en que el

caballero pide a los rendidos y sorprendidos enemigos que vayan a contárselo a su dama son los más hilarantes del libro. Señal perversa que abre unos enormes orificios en esa historia de historias de amor. Por tanto, bajo las claves quijotescas el humor y el amor no se llevan bien.

Tampoco se llevan bien el amor y el patetismo. Y don Quijote bordea lo patético. Su amor se inscribe en un panorama de locura esquizoide. Ni los molinos son gigantes, ni el amor, amor. El amor no es algo para tomarse a risa. Esa distancia irónica y cómica (y algo cínica) de Cervantes, que no niega una cierta ternura a la ceguera tozuda de su protagonista, esa distancia es la que impide la creación de los mecanismos identificatorios que hubieran podido convertir a la pareja en un modelo amoroso. La distancia irónica, y la comicidad de la locura, y la vacilación de la espesura de la realidad, ese desmentido continuo que lo real hace de lo ideal, y que causa risa, más que asombro. Esa distancia está reñida con la identificación amorosa.

La vacilación de la realidad, o la contraposición especular del relato creído por don Quijote y la "realidad" tejida en el texto ficcional es incompatible con la creación de un mito amoroso, con su credibilidad. El amor, algo supuestamente inasible, intransferible, original y propio, necesita de un suelo firme, de un referente sólido, de una realidad "tangibile" a la que asirse. Incluso en la literatura. Sobre todo en la literatura. Necesita de alguna certeza, y según René Girard, de varias. La aprobación, desde el modelo, desde el caballero influyente desde el deseo de los otros, o desde la obra literaria, en un elemento que permite, *sine qua non*, el hecho amoroso. Y, ¿quién aprueba a Dulcinea? Para empezar, ¿quién se la cree? No, ella es, expresamente, un objeto mental. Y bastante miedo se le tiene a los objetos mentales.

Dentro de la gran mentira del camino de don Quijote, Dulcinea es una mentira más. Al parecer la ficción quijotesca quiere contar que el amor verdadero es imposible, y que ese otro, el amor cortés, heterosexual, exigente como un trofeo de guerra y sujeto a reglas precisas es falso. Todo es falso en el mundo de don Quijote. Falso es su nombre, nunca podrá ser caballero porque fue, como señalaba Martín de Riquer, nombrado en burlas. Falsos son los peligros, y falsos los enemigos. Falsos son los prodigios, falso es el amor y falsa la dama.

La ficción quijotesca se construye sobre la peregrina imposibilidad del amor. En esa negación la novela insinúa la apertura de un resquicio: jugar con el inasible sentido. Detalle que sólo se lo puede registrar dentro de los marcos de la parodia... Así como Dulcinea es una configuración imposible, etérea en sus intenciones; así también el sentido es un tejido imposible. Un aspa de ese invisible molino de viento...

El detective CH II

(...) piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real.

Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*

Y es todo lo encontrado. Aunque para que sepa el lector hay una cantidad enorme de textos dispersos, pero que carecen de coherencia. Se trata de una suma de párrafos inconexos, herramientas *inhútiles* de lectura quijotesca, fragmentos enrevesados del Quijote. Un ilegible montón de pastiches de lecturas imposibles. Sin embargo, confieso que me he equivocado. Esta Tesis se ha planteado no leer el Quijote y es posible que en esta cadena de pastiches se encuentre la lectura deseada por el desaparecido tesista.

Todo apunta a que el tesista descendió a la lecto-lectura del lector Alonso... Usted, caro lector, preguntará: qué se hará con esa carga de textos quijotescos. Y yo me anticipo a informarle que el detective CH los vendió en un mercado informal. Seguro esos papeles encontrarán un rumbo, alguien organizará la peripecia quijotesca del no, alguien traducirá, algún morisco aljamiado, sus *no sentidos*.

Un detalle más, no pudimos encontrar una conclusión que cierre la maquinaria que instaura la Tesis. Bajo ese riesgo me atrevo a decir, parafraseando a la poeta Hilda Mundy: *el quijotismo de escribir una Tesis está consumado*.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland. *S/Z, una lectura de Sarracine*. México: Siglo XXI, 1980.

----- . *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1995.

----- . *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002a.

----- . *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002b.

----- . *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003a.

----- . *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2003b.

----- . *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003c.

----- . *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 2004.

----- . *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Blanchot, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

----- . "Los caminos de la lectura". *Revista Antropos*, Madrid, n. 24, 1989.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.

Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Edición a cargo de Florencio Sevilla. Introducción de Antonio Rey. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Chesterton, Gilbert K. *El regreso de don Quijote*. Madrid: Cátedra, 2005.

De Saussure, Ferdinand. *Cuadernos*. Buenos Aires: Distal, 2004.

Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. *Kafka por una literatura menor*. México: EBA, 1978.

Derrida, Jacques. *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A ediciones, 1997.

Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1997.

Jaspers, Kart. *Los grandes filósofos*. Madrid: Tecnos, 1990.

Kundera, Milán. *El Arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1993.

Leibiniz, G.G. *Discurso de metafísica* (1710). México: Porrúa, 1990.

Legautier, Vincent. *Vida y literatura de Gustave Flaubert*. Madrid: Losada, 1993.

Massota, Oscar. *Seis intentos frustrados de escribir sobre Roberto Arlt*. En *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Cedral, 1982.

Manguel, Alberto. *Don Quijote, autor de Cervantes*. Revista Estudios Públicos, número 100, primavera 2005.

Moreiras, Alberto. *Interpretación y diferencia*. Madrid: Visor, 1991.

Nietzsche, Frederich. *El crepúsculo de los dioses*. Caracas: Monte Ávila, 1982.

Perlonguer, Néstor. *Entrevista: el neobarroco en la Argentina*. Diario de Poesía. Buenos Aires, n. 4, 1987.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 1995.

Rimbaud, Arthur. *Los diarios*. Buenos Aires: Distal, 2004.

Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula I-II*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Saenz, Jaime. *Los cuartos*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1985.

Saer, Juan José. *La narración -objeto*. Buenos Aires: Seix Barral. Colección Los tres mundos, Ensayo, 1999.

Unamuno, Miguel. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

Villena, Marcelo. *La tentación de San Ricardo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 2003.