

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 8, Diciembre 1999

Nuevas incursiones en el perspectivismo de *El Quijote*

Omer Garbia

pp. 42-53

Nuevas incursiones en el perspectivismo de El Quijote

Omer Garbia

El perspectivismo literario

UNA de las características preponderantes y distintivas de *El Quijote*¹ es el énfasis con que esta obra pone en práctica la visión perspectivista. Esta tendencia se destaca tanto en la utilización de los procedimientos literarios, como en la configuración de contenidos.

¿En qué consiste la visión perspectivista y cómo se configura en *El Quijote*? Reese (1980) señala que el perspectivismo fue originalmente un aspecto de la teoría filosófica presentada por Teichmüller, según la cual todo punto de vista es, en un determinado sentido, propio de sí mismo, verdadero y completo, y aporta una faceta especial del universo. Al mismo tiempo, toda perspectiva es parcial, puesto que ella representa sólo una visión determinada de la compleja realidad, en la cual todas las perspectivas son válidas. Otros filósofos, tales como Simmel, Ortega y Gasset, Nietzsche, se ocupan del perspectivismo en el marco de sus posturas filosóficas, pero sin definirlo. Russell, por ejemplo, señala que todo observador ve un mundo privado que está determinado por su propia perspectiva, en base al conocimiento sensorial adquirido por sus experiencias en el mundo, conocimiento a partir del cual construye su realidad. La aprehensión individual del mundo implica la renun-

cia a captarlo desde otras perspectivas posibles, de ahí que exista un conocimiento sensorial que él no percibe. Mead, por su parte, sostiene que el carácter individual de la perspectiva puede ser mitigado, dado que cada persona es capaz de adoptar el punto de vista de otra persona (identificación).

De estas aserciones es posible deducir que la aplicación de la concepción perspectivista a la literatura consiste en una aproximación que considere al mundo configurado por la obra como algo no absoluto, exento de una verdad unívoca y, por ende, como una realidad polifacética, puesto que está construida a partir de perspectivas. Ello implica, en esencia, que aunque la obra es asumida como una totalidad, el perspectivismo legitima la coexistencia en ella de diversos puntos de vista, que originarían distintas interpretaciones.

Para Efron (1971), ello se manifiesta en la novela como un conflicto constante entre dos polos, signo del carácter dialéctico de la situación:

the novel shows us an inevitable tension between these two perspectives, each of which appears in some way to have its claim to being an ultimate reality, and each of which is interpreted as part of the inherent human condition. Perspectivism ultimately assumes that life is the interplay of a number of equally real levels of reality (p. 5).

Israélí. Realiza sus estudios de B.A. en la sección literaria del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos y en el Departamento de Relaciones Internacionales de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

1 A partir de aquí, todas las citas y referencias a *El Quijote* serán tomadas de la edición de 1971, Barcelona: Editorial Juventud.

En el texto que asuma un enfoque perspectivista, encontraremos una intencionalidad textual que se preocupará por utilizar al máximo las posibilidades ofrecidas a la obra, y ello por medio de la amplia gama de procedimientos de los cuales dispone. El enfoque perspectivista, asimismo, revela las relaciones de antítesis y analogía que existen entre los componentes del texto y presenta el mundo configurado desde diversos ángulos y con considerable neutralidad, todo lo cual enfatiza las coordenadas que actúan en el mundo ficticio, pero sin determinar necesariamente su significación última.

Los personajes en *El Quijote*

UNO de los procedimientos narrativos más eficaces para la conformación del perspectivismo en *El Quijote* es la caracterización de sus personajes. La obra, en este nivel del discurso, utiliza una estrategia según la cual la representación del mundo interno de los personajes y la confrontación entre los mismos revela sus antítesis y similitudes, configurándolos como entes autónomos y, al mismo tiempo, subrayando el carácter ficticio del texto. De este modo, el mundo representado se despliega como una construcción integrada por múltiples puntos de vista. La interacción de los personajes y de sus perspectivas en conflicto constituye una de las fuerzas motrices en el desarrollo de la obra, la cual posibilita a sus componentes ser parte esencial del conjunto. Dicho conjunto está construido por el encuentro de fuerzas de atracción y de rechazo, casi imposibles de fusionar. Así, por ejemplo, el demente necesitará de un receptor cuerdo y viceversa. La relatividad que surja del contraste entre las diferentes captaciones será ineluctable. El principio que fundamenta el mundo ficticio es la posible coexistencia simultánea de todas las perspectivas.

Gran parte de esa caracterización perspectivista es identificable en los personajes protagónicos, Don Quijote y Sancho Panza. La caracterización de los personajes se realiza esencialmente por el enfrentamiento mutuo a través de los diálogos y por los contactos que ambos establecen a partir de sus aventuras comunes. Es así como la locura de Don Quijote es configurada en toda su complejidad a través de sus frecuentes y reiteradas colisiones con todo aquello con lo que se topa en su camino.

Los contrastes y diferencias que existen entre Sancho y Don Quijote son sumamente evidentes. Ambos reaccionan de modo diferente ante los sucesos y per-

sonas que encuentran: donde uno ve menesterosos, el otro ve delincuentes; donde uno ve castillos, el otro ve ventas, o gigantes en lugar de molinos de viento. Estas perspectivas divergentes muestran una relación casi antitética respecto de la realidad. La tensión constante entre los protagonistas es el origen primordial de su configuración; pese a dicha tensión, se mantienen cercanos y prosiguen juntos su viaje. Según Auerbach (1968), ello constituye un empleo especial del motivo de la pareja semicómica². A la notoria antítesis física entre ambos personajes se añade un contraste relativo a la personalidad de ambos, a través de sus conversaciones y discusiones:

—Con todo eso, te hago saber, hermano Panza —replicó don Quijote— que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma. —Pues ¿qué mayor desdicha puede ser —replicó Panza— de aquella que aguarda al tiempo que la consuma y a la muerte que la acabe? (I, 15: 140).

Efron (1971) señala que dicha antítesis se encuentra también representada por medio de los proverbios y dichos que Sancho enuncia (I, 25: 235) y por la diferente actitud del escudero y de Don Quijote respecto de lo biológico; así, por ejemplo, los hábitos de comida y sueño son excesivos en Sancho, en tanto que Don Quijote no logra dormir y no come (II, 68: 1029). Asimismo, esa antítesis se manifiesta en la parodia de Sancho —aparentemente inintencional— de la carta que Don Quijote envía a Dulcinea por su intermedio (I, 26: 256) y en las manipulaciones premeditadas que hace Sancho con las creencias y locura de Don Quijote, como las que lleva a cabo al intentar liberarlo de su encantamiento durante su encierro en una jaula (I, 48-9: 492).

No obstante, pese a las profundas oposiciones que existen entre estos dos personajes, su estrecha proximidad y solidaridad en las tensiones compartidas provoca un mutuo enriquecimiento y genera una notoria evolución de los protagonistas³. Debido a que Sancho está constantemente en contacto con Don Quijote, es el más sensible a su presencia y su comportamiento influye mucho en él. La crítica ha hablado del proceso de “quijotización” que sufre Sancho, en el sentido de que él utilizará el mundo de la caballería de Don Quijote de acuerdo con sus objetivos (ver Madariaga 1948). De este modo, es posible ver una temporaria inversión en el comportamiento y las funciones de dichos personajes respecto del encantamiento de Dulcinea efectuado por Sancho. En relación con ello, Auerbach (1968) analiza este episodio como un caso en el que Sancho ve un hecho cotidia-

2 “Two partners who appear together as contrasting comic or semi-comic figures represent a very old motif, which has retained its effectiveness even today”, Auerbach 1968, p. 353.

3 Ewen (1972) clasifica los personajes según tres ejes: su grado de evolución o dinamismo en el transcurso de la obra; su grado de complejidad, o sea, la existencia de contradicciones internas; y la penetración en su mundo interior (ver pp. 7-9).

no –como el de la salida de las tres campesinas de El Toboso– y lo encuadra en el mundo de la caballería, presentándolo como el encantamiento de Dulcinea. En esta escena es precisamente Don Quijote quien será incapaz de ver lo que capta Sancho y quedará confundido ante la vulgaridad de su ideal. No obstante, no tiene más alternativa que secundar el comportamiento de Sancho y arrodillarse a su lado e iniciar la empresa de deshacer el encantamiento. Lo mismo sucede cuando Don Quijote se encuentra en los umbrales de la muerte y Sancho, Sansón y el cura, tratan de convencerlo de que retorne a su locura, escena en la que es Sancho el que revela entusiasmo por el mundo de la caballería o el pastoril (II, 74: 1065).

El acercamiento entre Sancho y Don Quijote se manifiesta también en la transformación que sufre Sancho en el transcurso de la obra, la cual se evidencia, por ejemplo, en la adopción de un lenguaje más elevado y una posición más intelectual y sofisticada. Respecto a ello, dice el narrador/traductor:

Llegando a escribir el traductor [...] dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza del otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese (II, 5: 570).

Y los mismos protagonistas señalan: “Cada día, Sancho –dijo Don Quijote–, te vas haciendo menos simple y más discreto. –Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced” (II, 12: 618).

Ese estilo elevado de Sancho aparece también en otros lugares de la obra, como, por ejemplo, cuando llega a ser gobernador de la ínsula. Don Quijote, inversamente, sufre una transformación, principalmente en el libro II, en el que cada vez se vuelve más cuerdo y tiende a aceptar la apariencia de las cosas sin sustituirla por productos de su imaginación. Sin embargo, como contrapartida, él se encuentra más expuesto a la realidad a la que se enfrenta y es engañado con episodios y enmascaramientos premeditados, como los del Bachiller Carrasco, el teatro del maese Pedro y los episodios en el palacio de los duques (ver Avalor Arce 1973). El proceso de recuperación de la cordura, que ya es perceptible en la Cueva de Montesinos, llega a su culminación antes de su muerte (II, 74: 1063).

En las circunstancias en que Don Quijote y Sancho se separan, el que está presente sufre una especie de duplicidad que completa la falta del ausente, concretizando así otra perspectiva. Sus figuras se vuelven más complejas y con una mayor tendencia a exponer un mundo interno, especialmente en lo que respecta a Don Quijote.

Cabe percibir signos de duplicidad en Don Quijote en los episodios de Sierra Morena y de la Cueva de

Montesinos: en Sierra Morena, Don Quijote delibera consigo mismo respecto al modelo que desea imitar, el de Amadís o el de Orlando (I, 26: 250); en la Cueva de Montesinos, la duplicidad es incluso más profunda, pues reúne a su consciente e inconsciente, a Don Quijote el cuerdo y al loco que alucina (II, 23: 702-712). Avalor Arce (1973) explica que en la cueva hacen irrupción la contradicción y la tensión interna que Don Quijote mantenía contenidas en su contacto con el mundo externo, de modo que las dudas respecto a su ideal y a su propia locura son las que lo rinden. Su voluntarismo y su capacidad de ver o integrar lo que encuentra en su camino, en el marco del cosmos caballeresco, estarán paralizados durante la experiencia onírica de la cueva, a partir de la cual el proceso hacia la cordura se intensifica.

Es posible ver brotes de duplicidad en Don Quijote ya en su primera salida, cuando aún Sancho no ha aparecido en la obra y él dialoga consigo mismo. Ello puede ser interpretado también como una situación en la que la voz narrativa sustituye a su compañero de diálogo y sus voces son escuchadas alternadamente, refiriéndose la una a la otra:

iba hablando consigo mismo y diciendo:
[...] cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere [...] Y era la verdad que por él caminaba (I, 2: 42-43).

También Sancho presenta un grado determinado de desdoblamiento y, cuando se dirige a El Toboso a buscar a Dulcinea y Don Quijote permanece esperando en el bosque cercano, habla y hasta discute consigo mismo. Esta discusión es un sustituto de las conversaciones que mantiene con su amo, y hasta pareciera llegar a matices “esquizofrénicos” (II, 10: 603-4). De igual modo, su personalidad también presenta contradicciones internas, ya que, pese a que se opone generalmente a las vivencias caballerescas y a las locuras de Don Quijote, sigue participando en el viaje de su amo y cree en las promesas del mundo imaginario que éste hace, esperando gobernar una ínsula legendaria. Incluso imita y toma parte en el estilo caballeresco cuando llora a Don Quijote (I, 52: 515), acepta azotarse para deshacer el encantamiento de Dulcinea y se une a la aventura de Clavileño, episodio que posteriormente describirá a la duquesa en términos de un encantamiento del que había sido objeto (II, 51: 835-7).

Además de la configuración perspectivista perceptible en la caracterización de Don Quijote y Sancho, otros personajes son recreados de un modo parecido, aunque no con la misma intensidad. Es así como muchos de los personajes que encuentran al caballero y a su escudero se oponen al modo de pensar de Don Quijote y se asombran de su extraña locura y de las rarezas de su escudero. Algunos los ignoran totalmente, otros los enfrentan física o verbalmente y prosi-

güen su camimo. No obstante, hay también quienes penetran en su mundo de alucinación y, entre ellos, son más los que cooperan con él que los que se le oponen (ver Efron 1971); ejemplos de dicha actitud los suministran Dorotea, el cura, el barbero y Cardenio cuando intentan que retorne a su pueblo; también es el caso del Bachiller Carrasco, personificado en el Caballero del Bosque y en el Caballero de la Blanca Luna; la pareja de los duques y sus escenificaciones maliciosas; la hija del dueño de la venta; Maritornes con el ardid de la sogá, etc. Pese a que el hecho de que secunden la locura de Don Quijote no implica una ingenua creencia en todo ese conjunto de caballería, actos y misiones de Don Quijote, es evidente que participan en un cierto grado del fenómeno que quieren burlar o al que se oponen.

La variedad de esas reacciones anula la posibilidad de un enfoque unívoco; esto es, una versión que se constituya en la verdad absoluta; todas las versiones tienen derecho a existir. Ello significa una ampliación de la perspectiva que focaliza el mundo ficticio de Don Quijote. Este no es un simple loco

que vive aislado en su mundo privado, como Cardenio, sino que se transforma en algo mucho más amplio, más complejo, con un campo de referencias mayor. Don Quijote no permanece en la penitencia de la Peña Pobre; él regresa, se expone y se vuelve a proyectar en los otros personajes y en el mundo de la obra, el cual se enriquece al compenetrarse del mundo de Don Quijote.

Locura, encantamiento, sueño y realidad

EL enfoque perspectivista de la obra se ve fortalecido por el despliegue de distintas visiones respecto de la realidad, fundamentalmente, en torno a la locura de Don Quijote y el motivo del encantamiento.

Pese a que cada uno de estos aspectos —la locura, el sueño y la realidad— posee un nivel de referencia y un contexto propios, considero que es necesario observarlos en conjunto, en tanto constituyen el modo central en que la obra se relaciona con la evaluación de la realidad, ya sea discutiendo este tema abiertamente en el libro, o de manera implícita, a través de su configuración textual.

Las cuatro perspectivas sobre la naturaleza del mundo de la obra —locura, encantamiento, sueño y realidad— están contenidas en Don Quijote y revelan

las diversas facetas de su personalidad. La novela no escinde a Don Quijote en un personaje con ataques de locura y otro con épocas de cordura, sino que lo muestra como alguien que contiene en sí todas esas manifestaciones (ver Efron 1971). Como señala Don Diego Miranda, el comportamiento de Don Quijote es una fusión de las tres dimensiones:

Pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo. [...] ya le tenía por cuerdo y ya por loco, porque lo que hablaba era

concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto (II, 17: 659).

De idéntico tenor son los comentarios del narrador sobre los consejos que Don Quijote imparte a Sancho antes de su viaje a la ínsula:

¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada? [...] De manera que a cada paso desacreditaban sus obras su juicio, y su juicio sus obras (II, 43, 842).

La locura no es la única característica de Don Quijote y ésta se integra con otros aspectos de su personalidad (ver Auerbach 1968). El muestra momentos de "autismo" —en el sentido de enajenación del mundo e incomunicación en su relación con él—, instantes de ensoñación y alucinación pasivos, y también una



gran capacidad de sentido común. Esta caracterización otorga multiplicidad a su personalidad, puesto que ella no está confinada a la reducida definición de "loco", sino que es flexible y cambia y sorprende. La existencia de las cuatro perspectivas aludidas en el interior de Don Quijote, cual un conjunto heterogéneo activo, aviva nuestra sensibilidad como lectores respecto a las referencias que se hacen en el mundo configurado a dichas perspectivas.

Por otra parte, la perspectiva de la locura no es exclusiva de Don Quijote, sino que es una aproximación de la obra, que se constituye como una focalización adicional del mundo configurado. A través de los distintos modos en que los personajes se relacionan con la locura, es posible percibir sus diferencias y también cierto grado de legitimación de esa perspectiva. Así por ejemplo, la locura caracteriza también a Cardenio, quien ha enloquecido debido a que Don Fernando lo despojó de su amada (I, 24: 226; I, 27: 263). La aparición del loco Cardenio es el premio inmediato que acelera la decisión de Don Quijote de pasar al estado de locura. Avalle Arce (1973) señala que la locura de Don Quijote es una reacción imitativa de los modelos de Cardenio, Orlando y Amadís, y añade que la perspectiva de la locura se yuxtapondrá como un eco al fenómeno representado desde la visión realista: pareciera que lo absurdo de la discusión de Don Quijote y Cardenio sobre las historias de Amadís constituye un preámbulo a lo absurdo de la posterior discusión entre el pastor y Sancho, de modo que tanto el mundo de los locos como el de los cuerdos son igualmente ilógicos. La elección de contigüidad textual de las locuras enfatiza también el carácter imitativo y arbitrario de la demencia de Don Quijote.

La perspectiva de la locura es un medio constante para la caracterización de Don Quijote y de Sancho, ya sea a través de sus discusiones y debates lógicos, ya sea en el intento de manejar la locura e integrarla en su trayectoria de aventuras. Ejemplo de ello es el momento en que Don Quijote declara en Sierra Morena su intención de enloquecer:

El toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? [...] Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelves con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras, y, siéndolo, no sentiré nada (I, 25, 238).

En oposición a la locura de Don Quijote —elemento espiritual profundamente inserto en su interior— el encantamiento es una noción externa, tomada de la tradición literaria caballeresca; pero, al igual que en

la locura, es posible encontrar en él una protección contra la ardua realidad, en tanto propicia otra alternativa. El encantamiento posibilita a Don Quijote compensar los estados de impotencia en que estará sumido, justificarlos ante sí mismo y ante Sancho y las personas de su entorno. De este modo, los desdichados eventos que les suceden a Don Quijote y a Sancho en la primera venta, son explicados como un producto del encantamiento:

[Sancho] Sin duda, señor, que éste es el moro encantado, y debe de guardar el tesoro para otros, y para nosotros sólo guarda las puñadas y los candilazos.

—Así es —respondió don Quijote— y no hay que hacer caso destas cosas de encantamientos, ni hay para qué tomar cólera ni enojo con ellas; que, como son invisibles y fantásticas, no hallaremos de quien vengarnos, aunque más lo procuremos (I, 17: 153).

El encantamiento es un instrumento eficaz, también, para otros personajes: Sancho explica ciertos sucesos por medio del encantamiento y con él engaña a Don Quijote: así, por ejemplo, sus mentiras son explicadas a partir del supuesto encantamiento de Dulcinea. Asimismo, Sancho intenta, sin éxito, hacer comprender lógicamente a Don Quijote que cuando se encuentra encerrado en su jaula, no está bajo los influjos de un encanto:

De donde se viene a sacar que los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales están encantados; pero no aquellos que tienen la gana que vuestra merced tiene y que bebe cuando se lo dan, y come cuando lo tiene, y responde a todo aquello que le preguntan (I, 49: 491).

La pareja de los duques también utiliza el encantamiento para integrarse en el mundo caballeresco de Don Quijote y burlarse de Sancho con el castigo de los azotes. El cura, el barbero y los otros personajes de la posada, pueden, por medio del encantamiento, comunicarse con Don Quijote, neutralizarlo y encerrarlo en la jaula en la que será conducido a su aldea (I, 47: 478-9). El mismo Don Quijote se convence de la visión que se le revela en la Cueva de Montesinos atribuyéndola al encantamiento:

Pero ¿qué dirás cuando te diga yo ahora cómo, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos [...] me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cobras, y apenas las hube visto, cuando conocí la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hablamos a la salida del Toboso? (II, 23: 709).

Es evidente que la locura y el encantamiento están estrechamente ligados a la imagen de Dulcinea; las discusiones y argumentos que ella suscita caracterizan a los personajes y ponen de manifiesto el significado que Dulcinea tiene para ellos. Una con-

versación que sostienen Don Quijote y Sancho, revela, a la luz de la sagaz intervención de Sancho, lo ridículo de la ciega adhesión de Don Quijote a su locura:

Ven acá, hereje: [...] que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta. – Ahora lo oigo –respondió Sancho–; y digo que pues vuestra merced no la ha visto, ni yo tampoco. [...] Porque le hago saber que también fue de oídas la vista y la respuesta que le truje... – [don Quijote] Has tú de decir también que ni la has hablado ni visto, siendo tan al revés como sabes (II, 9: 599).

Conversando con la duquesa, Sancho se arrepiente del engaño del encantamiento que hizo a su señor y le confiesa que él es el responsable de la respuesta de Dulcinea a la carta y del encantamiento de Dulcinea, y niega la verdad de las aventuras ocurridas en la Cueva de Montesinos. No obstante, ante la posición que adopta la duquesa, vuelve a retractarse y acepta la versión del encantamiento (II, 33: 782-7). Quizás pueda inferirse de ello que Sancho se retracta sin convencimiento, ya sea porque así se libera de toda responsabilidad, o porque se siente obligado por la hospitalidad de los duques; sin embargo, también Don Quijote elige el encantamiento porque no posee otra opción, dado que es difícil para él aceptar la realidad. De este modo, el encantamiento es una posibilidad, si bien artificial, para abstraerse de la realidad.

Lo onírico es otra perspectiva presente en la obra. A diferencia de las perspectivas realista o de la locura, el sueño es una captación poco utilizada y, cuando lo es, su uso se restringe sólo a Don Quijote. En contraste con las otras perspectivas, el sueño es una situación íntima, pasiva y fuera del control del individuo, y nos permite adentrarnos en el inconsciente de Don Quijote y descubrir cómo él se ve a sí mismo. El sueño de Don Quijote en la Cueva de Montesinos duplica como un eco su perspectiva de la realidad. El rechazo y enfrentamiento con el mundo real de la vigilia se repiten en la cueva; pero allí, la apariencia grotesca y miserable del mundo soñado y de sus ideales cabalrescos le causa rechazo. Se siente incapaz de ser un genuino partícipe de este mundo, el cual es un caos incontrolable, y el sueño revela lo más grave:

el hecho de que él es consciente de ello. De este modo, las dudas que alienta respecto a su mundo se ven confirmadas y se vuelven verdades en la confesión que realiza a la hora de su muerte. Es así como el sueño es otro medio para mostrar aspectos que la perspectiva realista no logra revelar.

En general, la perspectiva realista pareciera ser la dominante en la obra, si se tiene en cuenta el número de episodios en los que el lector está expuesto a este tipo de representación, en tanto que la visión imaginativa es menos frecuente. No obstante, la importancia de la interrelación de la realidad con la locura y el sueño, convierten a la primera en un estado no absoluto y no necesariamente portador de certidumbre. La realidad, en tanto prisma a través del cual se representa al mundo de la obra, pareciera ser confusa, sorprendente y, en ocasiones, evanescente. De este modo, la iniciativa y la intervención de personajes que poseen “una percepción realista”, como es el caso del Bachiller Carrasco y los duques, en relación al mundo no realista de Don Quijote, cierran las aparentes brechas existentes entre la realidad y la imaginación, quedando al descubierto su interacción. Así como Don Quijote es enviado tres veces, por medios realistas, de retorno a su aldea, Carrasco emprende camino dos veces, alentado por los productos de la imaginación de Don Quijote⁴. Asimismo, aquello con lo que se topa Don Quijote y que genera las aventuras imaginarias, no siempre es unívoco, por lo que sus errores provienen no sólo de su fértil imaginación, sino también del carácter poco claro de la realidad⁵.

Ni siquiera el realismo de Sancho logra abrirse camino en todos los casos: A su retorno del gobierno de la insula, Sancho cae en un precipicio y es precisamente Don Quijote quien lo salva. De este modo, se destaca la incertidumbre de la realidad, la cual también necesita del mundo de locuras de Don Quijote (II, 55: 936-942). Cabe coincidir con Efron (1971) cuando señala: “Eventually, however, the two strands of arbitrariness complement and comment upon each other” (1971, p. 98). Ello significa que la realidad y las otras perspectivas que aporta la obra no están desvinculadas, sino que, contrariamente, se complementan e iluminan mutuamente.

4 Don Quijote es devuelto a su aldea por primera vez por su vecino Pedro Alonso (I, 5: 63), la segunda vez, por el cura y el barbero (I, 52: 516), y la tercera, por el Bachiller Carrasco disfrazado de “El Caballero de la Blanca Luna” (II, 64: 1013). El Bachiller Carrasco, asimismo, sale en busca de Don Quijote por primera vez personificado en “El Caballero del Bosque” (II, 12-15: 616-642).

5 A Valle Arce (1973) se refiere a este aspecto y clasifica en tres categorías el desarrollo de las aventuras de Don Quijote: 1) una situación en la que el lector capta la realidad con claridad y sólo es puesto en relieve el error de Don Quijote; por ejemplo, la aventura de los molinos de viento; 2) una situación en la que las primeras señales del fenómeno no son más claras para el lector que para Don Quijote, por ejemplo, la primera parte de la aventura del yelmo de Mambrino; 3) una situación en la que Don Quijote acepta la apariencia de las cosas, pero es víctima de un engaño premeditado, por ejemplo, en la aventura de “El Caballero de los Espejos”.

Voz narrativa y focalización⁶

La voz narrativa y la focalización constituyen elementos claves en el perspectivismo de la obra. Es evidente que el narrador se desvía de la forma de narración simple, en la que él es el único emisor de la diégesis, para convertirse en un factor dinámico y complejo en la misma.

La presencia singular de la voz narrativa se evidencia ya desde el inicio del texto o, inclusive, antes de él, en el prólogo, donde esta primera manifestación de la voz narrativa se auto focaliza, revelando sus dudas sobre el proceso de la escritura del libro y desentendiéndose de su paternidad, puesto que se declara sólo “padre adoptivo” del mismo. Los lectores son también instados a cuestionar la obra. En ese mismo prólogo la voz narrativa manifiesta inseguridad respecto a su labor: pregunta a un amigo cómo escribir el prólogo y declara desconocer a los autores que le han servido de fuente de inspiración: “De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué acotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos” (I, 1, 20).

El narrador prosigue liberándose de convenciones y de responsabilidad respecto de la obra, y ello por medio de la mención de los autores de la misma⁷. Esto conduce, por una parte, a una mayor autonomía de los personajes que la que existe en el caso de un autor único y autoritario, y, por la otra, a confundir al lector

respecto de la identidad y atribución de autoría al narrador⁸. La autoridad del autor es aun más rebatida por las discrepancias y observaciones de los diferentes emisores del texto –autor, traductor, editor–; el mismo rebajamiento de autoridad ocurre respecto a Benengeli:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos (I, 9: 95).

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego [...] pero el traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia (II, 18, 662).

Otro factor que contribuye a la ambigüedad son los diferentes modos discursivos del narrador: en ocasiones, la cita directa de Benengeli es acompañada por un discurso indirecto, como en el siguiente ejemplo: “¡Bendito sea el poderoso Alá! –dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo– ¡Bendito sea Alá!” repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote” (II, 8: 589).

En ciertas oportunidades no es aclarada la identidad del hablante y, en otras, se la identifica sólo posteriormente: “Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado es pensar en lo escusado [...] Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético” (II, 53: 922-923).

6 La solidaridad funcional que existe entre estos dos elementos narrativos me insta a elaborarlos conjuntamente. Como señala Ronen (1944): “The distinction between *focalization* and *narration* clearly optimizes, in theory, what are, in practice, two inseparable facets of mediating information. Note also that focalization has heretofore mainly been explored in narrative texts” (p. 177).

7 Además del “amigo” y los autores previos que son mencionados en el prólogo, en el Cap. 2 se revelan otros autores y fuentes del texto, como el Archivo de La Mancha (I, 2: 43); al final del Cap. 8 se descubre que existe otro narrador, quien hasta entonces sólo había estado citando la obra de otro autor (I, 8, 89). Este nuevo narrador prosigue la entrega del texto que ha sido traducido para él del manuscrito de Benengeli (I, 9, 93-94). Al final de la obra, cuando Benengeli habla a su pluma, se hace alusión a la escisión del mismo. Algunos de los momentos más complejos en lo que respecta a la pluralidad de narradores son: II, 24: 713 y II, 27: 738.

8 Spitzer (1974) se refiere a la posición del autor respecto de su obra y del lector aduciendo que el perspectivismo –lingüístico, en los ejemplos que presenta– provoca un acrecentamiento de la dependencia del lector y del mundo configurado en el creador Cervantes; su posición es más elevada, puesto que él es quien decide fragmentar la realidad en perspectivas. Pero, por otra parte, ese creador está bajo el dominio de Dios, el cual no actúa según el perspectivismo humano.

No concuerdo con esta opinión. En primer lugar, es necesario señalar que Cervantes el escritor no es parte de la obra; el Cervantes que es mencionado en ella es un escritor cuya obra ha sido salvada del fuego (I, 6: 75), o es un cautivo de los turcos (Saavedra, I, 40: 407). Es innecesario determinar en este contexto todas las posibilidades de relación entre un escritor y el mundo de su obra. En segundo lugar, es necesario distinguir entre la voz narrativa y los diversos autores que pululan en la obra. No cabe duda de que, como señala Spitzer, es posible distinguir en la obra un perspectivismo lingüístico, pero, igualmente, el narrador y los diversos autores también contribuyen al perspectivismo general que caracteriza al texto, puesto que ellos se revelan como entidades no autoritarias y escindidas, además de otras características que les impiden pertenecer a una posición superior y aislada. El resultado del perspectivismo no es la dependencia del narrador, sino, contrariamente, la independencia y disociación del mundo configurado de una dirección unívoca. No obstante, importa destacar que, debido a la perspectiva narrativa de la obra –en la cual me detendré más adelante–, es mantenida la tensión entre el carácter independiente y autosuficiente del mundo configurado y su enmarcación como producto de un autor. Respecto a las relaciones entre la obra y el lector, tal como éstas son delineadas por la obra, es indudable que merecen un estudio aparte, propósito en el cual no me detendré porque supera los límites del presente trabajo, pero que considero indispensable antes de caracterizarlos como una relación en la que el “autor” posee la supremacía.

El narrador, incluso, fusiona la focalización en Cide Hamete Benengeli y en Don Quijote cuando hace hablar directamente al primero y luego esas mismas palabras son atribuidas al pensamiento de Don Quijote: "Aquí exclamó Benengeli, y escribiendo dijo: '¡Oh pobreza, pobreza!' [...] Todo esto se le renovó a don Quijote en la soltura de sus puntos" (II, 44: 852-853).

A la voz narrativa extradiegética se le suman otros narradores intradiegéticos, como los de la "Historia del cautivo", el relato de "El Curioso impertinente" y otras historias más breves, como la del pastor que relata sobre Grisóstomo y Marcela, el relato de Cardenio, el de Don Quijote sobre la Cueva Montesinos, el escudero que narra sobre la juventud, el teatro de Maese Pedro, los encuentros con el texto de *El Quijote* apócrifo, así como la complejidad que crea la auto-referencia en el segundo libro respecto del primero.

En la obra, la perspectiva cambia y no sólo hay alternancias entre el agente focalizador y el objeto focalizado, sino que también cambia la focalización externa, panorámica, tendiendo a una visión interna. Ello provoca ambigüedad y un acercamiento a la perspectiva de Don Quijote y a sus extravíos. Se hará esto especialmente evidente en las descripciones que anteceden a sus aventuras, de modo que la identificación de la realidad desde la perspectiva del narrador —y, por medio de él, de la del lector— es muchas veces confusa y desconcertante (Cf. nota 5).

Otro rasgo del narrador que contribuye al pespectivismo de la obra es su silencio. El narrador, en muchos casos, no toma una posición o enuncia un juicio respecto de lo que ocurre en el mundo de la obra, al cual simplemente deja fluir. En dichos momentos, el narrador actúa como un observador de acontecimientos que ni siquiera cuestiona; él no intenta expresar significados didácticos ni filosóficos y deja que el proceso de la narración hable por sí mismo. De ahí que la existencia de todas las perspectivas de la obra sea tan importante. Ello le concede al texto y a sus personajes, un alto grado de independencia. El narrador no impide nada ni presenta nada como ejemplar (ver Auerbach 1968, pp. 355-6). De este modo, en el mundo de la obra queda aun incluido aquello que ha sido declarado criticable, tal como la novela de caballerías, el *Quijote* apócrifo y el mismo protagonista, Don Quijote, como se verá a continuación.

Gracias a la relativa neutralidad y perspectiva del narrador, y a la multiplicidad de voces, la obra puede cuestionar mediante la confrontación de las diferentes perspectivas.

Lenguaje

EL lenguaje es, de suyo, un elemento perspectivista. Como medio de comunicación literario conlleva necesariamente un simulacro de relación entre palabras y objetos, fundamentado en el vínculo significante/significado. De ahí que, por su misma naturaleza, el lenguaje transmite una determinada perspectiva. En *El Quijote*, el tratamiento del lenguaje enfatiza estas características, hace un uso manifiesto de las posibilidades lingüísticas y de su perspectivismo.

La existencia de diferentes registros lingüísticos posibilita las diferencias entre las concepciones. Spitzer (1974) detalla las diferencias entre dichos registros del lenguaje y su potenciación por medio de la polinomasia, la polietimología y la libertad con que se inscribe el *jargon* en la obra. Estos procedimientos combinan la intencionalidad de evitar significados unívocos con la tendencia a representar y jugar con las diversas posibilidades lingüísticas. En mi opinión, de este modo se crea un relativismo lingüístico que influye en el perspectivismo general de la obra. Este efecto es evidente en la polinomasia de los personajes:

Don Quijote de La Mancha, Quijada, Quesada, Quejana, Alonso Quijano, Caballero de la Triste Figura, Caballero de los Leones, El pastor Quijotiz, don Azote o don Gigote.

Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Teresa Cascajo, Teresa Sancho, Teresa Panza, Teresaina, Teresona. Roldán, Orlando, Rotolando.

El mismo efecto de polinomasia es producto de los errores que hace Sancho, a veces de modo intencional y otras no:

Mambrino, Malandrino, Malino, Martino.

Pedro Recio de Agüero, Pedro Recio de Mal Agüero.

[dueña Dolorida] el acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima y su escuderísimo Panza [Sancho] Aquí está, y el don Quijotísimo asimismo; y así podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo quisieridísimis; que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos (II, 38: 814).

Ante esta proliferación onomástica y de superlativos, resalta la ausencia de la mención de ciertos nombres: al comienzo de la obra, el narrador no quiere mencionar el nombre del lugar de procedencia de Don Quijote y lo dice explícitamente, enfatizando que la omisión no es casual. Análogamente, el autor del *El Quijote* apócrifo es designado por el narrador y por otros personajes sólo por medio de epítetos o descripciones perifrásticas:

Aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona"; "señor autor"; "Por no osa a parecer en campo abierto y al cielo claro, encubierto su nombre, fingido su patria"; "autor aragonés"; "autor moderno"; "un tal, vecino de Tordesillas".

De este modo, ante la notoria norma de la obra de exceso y variedad lingüística, toda excepción res-

pecto de ella sobresale y posibilita subrayar la intencionalidad textual, como la actitud de voluntarismo y liberación del héroe, de la tradición y del pasado que lo determinan (ver Avalor Arce 1973), o la manifestación de burla (mezclada con el temor) respecto del escritor competidor.

La misma proliferación de calificativos aparece en relación con ciertos conceptos, generalmente a modo de contrapunto, en el marco de las conversaciones que tienen lugar entre Don Quijote y Sancho:

[Don Quijote] "bálsamo de Fierabrás" (I, 10, 98), [Sancho] "bebida del feo Blas" (I, 15: 137).

"[Don Quijote] según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo... [Sancho] lo que dice una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo (II, 29: 752).

La polinomasia y la polietimología posibilitan presentar numerosos aspectos de los personajes y de las situaciones por las que éstos atraviesan; así, por ejemplo, la evolución de Sancho es presentada por medio del cambio lingüístico que lo afecta, al que ya me he referido.

Spitzer (1974) ejemplifica la relación particular de la obra con el lenguaje, remitiendo a lo que acontece con el nombre de la Condesa Trifaldi.

Durante la aparición de dicho personaje, Sancho, Benengeli y, de hecho, todo el público presente, proponen numerosas explicaciones sobre su nombre. Considero que toda esa excesiva ocupación en la revelación de la etimología de ese nombre recalca los diferentes puntos de vista con que los diversos personajes pueden observar un mismo hecho. Es posible decir, entonces, que del mismo modo como los nombres y conceptos son susceptibles de múltiples interpretaciones, también el mundo y la realidad pueden estar configurados por diferentes perspectivas.

Además de la polinomasia, el lenguaje que se supedita a diferentes perspectivas, frecuentemente manifiesta claras diferencias estilísticas que se revelan a lo largo de un diálogo. Ejemplo de ello es el

vivo enfrentamiento entre Don Quijote y el vizcaíno:

[Vizcaíno] Anda, caballero que mal andes; que el Dios que crióme, que si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno [...]

[Don Quijote] Si fueras caballero, como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura [...]

[Vizcaíno] ¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas iel agua, cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa (I, 8, 87).

Análogamente, la diferencia entre Don Quijote y los prisioneros es enfatizada a través de su desconocimiento de la jerga de éstos (I, 22, 204).

En ejemplos más destacados, el empleo del perspectivismo lingüístico es configurador de la parodia, la cual profundiza la diferencia existente entre las diversas aproximaciones. Eso es lo que sucede en el encuentro de Don Quijote y Sancho con la campesina, que Sancho transformará en Dulcinea: el contraste entre el habla ruda y directa de la campesina y el estilo elevado y caballeresco de Don Quijote (y la imitación que de este estilo hace Sancho) subraya la distancia que existe entre la locura de Don

Quijote y el mundo que él enfrenta, así como los rasgos antitéticos de ambos discursos. Según Auerbach (1968), esa parodia se proyecta también al género pastoril, el cual se caracteriza por un diálogo de estilo uniforme entre el amado y la campesina. Otras colisiones lingüísticas notorias aparecen también en el episodio de Sierra Morena.

En ocasiones, la obra utiliza el lenguaje precisamente para significar el acercamiento y la similitud de perspectivas. Ejemplo de este uso es la tendencia de los personajes a participar en la locura de Don Quijote y en las concepciones básicas del mundo de la caballería mediante la adopción del habla de Don Quijote, tal como sucede en las escenas que tienen lugar en Sierra Morena, en las que Dorotea, el barbero y el



cura elaboran un plan para devolver a Don Quijote a su aldea; en las de los duques, en su mansión; o la del Bachiller Carrasco, en su personificación del Caballero de los Espejos. En otros casos, el lenguaje unifica las perspectivas, como en el caso del “baciuelmo” (I, 44: 458), término que conjuga la perspectiva de Sancho y otros –“bacía de barbero”–, y la de Don Quijote –“yelmo de Mambrino”. En otras ocasiones, el lenguaje bifurca las perspectivas; éste es el caso de los diferentes nombres adjudicados al mismo pescado en la fonda (I, 2: 46-47), escena en la que Don Quijote es víctima de la ironía. A partir de ello, Spitzer (1974) llega a la conclusión de que ese empleo del lenguaje revela primordialmente una actitud tolerante y libre hacia el lenguaje y el arte, y constituye una crítica a la arbitrariedad del término fijo y absoluto.

En numerosos casos, también la voz narrativa participa en la creación del perspectivismo lingüístico, presentando al lector diversos niveles de lenguaje sobre los que no adopta una posición determinada. Esa mezcla atenta contra una captación unívoca de la realidad. La actitud tolerante que muestra la obra hacia las jergas y dialectos que incluye, concede a éstos la posición de concepciones individuales legítimas, de reflejos diferentes de la realidad, provistos de igual validez. No existe una tendencia didáctica que propicie un ideal determinado, sino una amplia manifestación de la variedad lingüística.

De este modo, la obra despliega variantes lingüísticas numerosas y legítimas. Se registra la presencia del latín, italiano, árabe, turco, francés y alusiones a otros idiomas. El hecho de que la obra haya sido “traducida” del árabe, ya constituye una actitud de aceptación de la pluralidad lingüística. Este aspecto es notorio en los episodios que tratan de Zoraida y el cautivo, del encuentro de Sancho con Ricote, de Ana Félix y de la visita de Don Quijote a la imprenta de Valencia (II, 62, 997-9).

Otro aspecto de la apertura lingüística de la obra se evidencia en los debates y referencias metalingüísticas: la crítica que pronuncia Don Quijote acerca de los proverbios de Sancho; la que emite sobre el lenguaje del pastor y su relato sobre Marcela (I, 12: 111-2); la conversación que mantienen Don Quijote, Sancho y los estudiantes cuando están en camino al casamiento de Camacho (II, 19: 674-675); y la explica-

ción que Don Quijote da a Sancho, a su regreso de Valencia, sobre el origen árabe de palabras españolas que comienzan con “al” o finalizan con “i” (II, 67: 1026-7).

En suma, cabe afirmar que la actitud de la obra hacia el lenguaje es uno de los principales soportes de la configuración perspectivista de su mundo.

La perspectiva metanarrativa

La visión perspectivista de *El Quijote* se logra al sumarse a las manifestaciones ya señaladas la perspectiva metanarrativa. Se entiende por “perspectiva metanarrativa” la inclusión en la obra de elementos que enfatizan la conciencia de ésta de ser un artificio⁹. Dicha conciencia ya se configura a partir del juego de las voces narrativas, tal como fuera señalado anteriormente en mi análisis. Pero, además, la voz narrativa destaca este aspecto de un modo externo a la diégesis –desde un nivel extradiegético–, por medio de las manifestaciones referidas al acto de enunciación del texto, como en el siguiente ejemplo: “Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia” (I, 22, 202).

Deseo señalar ahora los elementos que manifiestan esa misma auto-conciencia de la obra, pero cuyo origen es una visión interna de la misma, una auto-observación a nivel intradiegético. Aquí no existe la inevitable distancia que caracteriza al narrador respecto del mundo que despliega; el mundo configurado de la obra se ocupa de su ser obra, lo cual constituye el punto cumbre del perspectivismo.

Uno de los ejemplos de esta aproximación es detectable en el discurso del propio protagonista, quien se dirige al futuro cronista de su historia, inmediatamente después de su primera salida:

cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga [...] ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! (I, 2: 42).

O, por ejemplo, la referencia a la existencia de un autor de la historia en el marco de la conversación de Don Quijote y Sancho respecto al nuevo apelativo adoptado por el primero:

9 A este respecto, es interesante señalar la elaboración filosófica de Vaihinger, que puede ser denominada Ficcionalismo. Según este autor, ya sea por necesidad de adaptarnos a la realidad, o por su carácter utilitario, muchas de nuestras ideas importantes son construcciones mentales a las que no siempre podemos acomodar los hechos. No obstante, las conservamos porque nos asisten cuando nos enfrentamos con una realidad problemática, tal como hacemos con las matemáticas, la ciencia, la filosofía, la ley, la religión y la economía. Mantenemos esas ideas “como si” fueran verdaderas. La intención de Vaihinger es que seamos conscientes de la naturaleza ficticia de las ideas que nos gobiernan; ello posibilitará, además, reconocer la realidad no ficticia (Reese 1980).

Existe una notoria similitud entre este enfoque y la conciencia metanarrativa de *El Quijote*.

No es eso –respondió don Quijote–; sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo [...] Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llames el Caballero de la Triste Figura (I, 19: 175-176).

Estas referencias al autor presentan un paralelo con las relativas a los encantadores: en ambas es posible detectar la presencia de un elemento extrínseco y poderoso, que acompaña a Sancho y Don Quijote en su trayectoria, influyendo en ella. La diferencia entre ambas reside en el hecho de que el encantador está incluido en el mundo representado en la obra y es un medio para desplegar otra perspectiva dentro de ella, en tanto que el nivel metatextual sitúa a **toda** la obra desde una perspectiva ficcional, como “relato”, el cual depende de la existencia de alguien que lo narra.

Otro modo de manifestación de la perspectiva metanarrativa se conforma mediante la auto-referencia. Esta aparece en la segunda parte, inicialmente a través de la mención que hace el Bachiller Carrasco a Sancho y Don Quijote del libro que se ha escrito sobre ellos (II, 2-3: 556-70). Desde ese instante, la auto-reflexión cobra centralidad en la obra. Don Quijote y Sancho cesan de ser sólo el envejecido hidalgo y su vecino, o el caballero y su escudero, o cualquiera de las visiones precedentes que tenían de sí mismos, y suman a esas personificaciones su nueva conciencia de ser personajes de una obra. La asunción de esta conciencia afecta aún más a la perspectiva de lo “real” en el mundo de la obra, dado que es evidente que los acontecimientos referidos no corresponden exactamente a lo ocurrido. Don Quijote y Sancho vinculan lo que se ha escrito sobre ellos con lo que ellos son, según su propia visión, y ello conduce a una colisión que modifica su comportamiento.

De este modo, Don Quijote y Sancho desarrollan una perspectiva respecto del autor de su propia obra: ellos pueden criticarlo e incluso preocuparse de que se entere de sus críticas por medio del Bachiller Carrasco, quien intercede entre ellos. Es éste quien les cuenta lo que se escribe sobre ellos y cuáles fueron las críticas respecto del texto. Esta nueva conciencia relativiza aún más al narrador.

La auto-reflexión se expresa, también, por medio de la visión que tiene el segundo libro en relación con el primero. Ella posibilita la remisión de numerosos personajes a Don Quijote y Sancho, en base al conocimiento que tienen de sus aventuras en el ya publi-

cado primer libro. Un ejemplo de ello es la conducta de la duquesa, fundada en su conocimiento de la condición de personajes inherente a Don Quijote y Sancho:

Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha [...]?

–El mismo es, señora –respondió Sancho– y aquel escudero suyo que anda [...] a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa (II, 30: 758).

Es ésta una versión más sofisticada de las invenciones de Dorotea y el cura en Sierra Morena.

Otro elemento notoriamente efectivo en la inserción del perspectivismo es la referencia al Quijote apócrifo¹⁰. La primera vez que ésta aparece es en la venta, antes de llegar a Barcelona, y en ella se contraponen la perspectiva del texto apócrifo y la del original: “Créanme vuesas mercedes –dijo Sancho– que el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros” (II, 59: 970).

Esta aclaración impulsa a Sancho y Don Quijote a tomar medidas que demuestren su perspectiva: Don Quijote, a fin de sacar a luz la falsedad del libro apócrifo, decide cambiar su rumbo de Zaragoza a Barcelona. De este modo, el texto apócrifo influye en el desarrollo diegético. Ello es más evidente aún en Barcelona, donde Don Quijote y Sancho son recibidos como los personajes verdaderos de la historia, recibimiento éste que se basa en el conocimiento de la perspectiva del texto original y del apócrifo (II, 61: 987).

El libro apócrifo sigue presente en la imprenta que visita Don Quijote (II, 62: 100) y en la visión que describe Altisidora, según la cual incluso los diablos que juegan con los libros conocen las dos versiones (II, 70: 1043). Empero, el episodio de máxima confrontación entre ambas perspectivas es el del encuentro de Don Quijote y Sancho, caracteres de Benengeli, con el personaje del libro apócrifo, Don Alvaro de Tarfe (II, 72: 1052-6). La solución de la discusión sobre la verdad de una de las dos versiones es la conclusión de que Don Alvaro ha sido encantado y ése es el motivo de que los hechos aparecieran así. Finalmente, también Cide Hamete Benengeli ataca al falso autor y a su obra.

Todos los elementos mencionados crean la perspectiva metanarrativa. Ella inserta la conciencia de

10 El contraste entre El Quijote original y el apócrifo se manifiesta de modo destacado ya en el tono irónico del Prólogo al Libro Segundo. No obstante, en lo que concierne a mi análisis de la perspectiva narrativa, el Prólogo es un elemento peritextual, por ello no influye en la conformación de los personajes.

que los acontecimientos existen como producto de la escritura. A través de esta perspectiva, el mundo "real" de los personajes pasa a convertirse a ojos de los mismos en un mundo ficticio, dado que ahora ellos ya existen como caracteres de un libro. El paralelo inevitable de todo ello es, precisamente, la existencia de los libros de caballerías; ello debido a que en la misma medida en que, gracias a la escritura de Benengeli, existe la "realidad" de la obra en la que se encuentran Sancho Panza y Don Quijote, así existen los personajes de las obras de caballerías, también ellos producto de la escritura. Y éste es, de hecho, el argumento principal de *El Quijote*.

Vemos, así, que la perspectiva metanarrativa es necesaria para completar la profundidad del perspectivismo. Ella también nos conecta con la escena tan primordial de la Cueva de Montesinos: análogamente a la necesidad de Don Quijote de tener una visión introspectiva de su sueño que le permita sentirse parte de una ficción para volverse cuerdo, la obra necesita ese mismo tipo de visión para reconocerse como texto, como ficción. Al igual que la creencia de Don Quijote en los libros que leyó se transforma en la cueva en conciencia de su carácter ficticio, el Libro Segundo actúa como una Cueva de Montesinos para el lector respecto de los acontecimientos del Libro Primero.

Conclusiones

HE tratado de demostrar que los diversos recursos y estrategias de la obra coadyuvan a la creación del enfoque perspectivista que la caracteriza. Cabe aquí señalar que no todos los críticos coinciden con esta posición. Efron (1971), por ejemplo, niega la existencia del perspectivismo en la obra; en su opinión, no existe ningún conflicto entre el hidalgo y su entorno, sino una serie de malentendidos que se desarrollan y crecen en magnitud. Sin duda, *El Quijote* es una obra que posibilita múltiples interpretaciones y este rasgo fortalece precisamente la noción de su configuración perspectivista.

Considero que el perspectivismo es un modo especial de referirse al individuo y de configurar un mundo; es un modo lógico de develar y de desplazar significados. Una observación directa y monovalente del objeto obnubila su captación; sólo cuando se generan diversos ángulos de captación lo percibimos en su totalidad. Por tanto, no basta con que Don Quijote crea en su ideal; es necesario que se enfrente con otras realidades y visiones para que su trayectoria se delinee. Análogamente, el lector no puede contentarse con una presentación unívoca del mundo representado en la obra; necesita de otras marcas y aproximaciones textuales que le den completitud, de otras perspectivas.

Traducción del hebreo de Mery Erdal Jordan

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Auerbach, E. (1968). "The Enchanted Dulcinea", en *Mimesis*. Princeton: Princeton University Press.
- Avalle Arce, J. B. (1973). "Don Quijote", en *Summa Cervantina*. Londres: Tamesis Books.
- Cervantes S., Miguel de (1971). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Efron, A. (1971). *Don Quijote and the Dulcinea World*. Austin: University of Texas Press.
- Madariaga, Salvador de (1948). *Don Quixote. An Introductory Essay in Psychology*. London: Oxford University Press.
- Reese, William (1980). *Dictionary of Philosophy and Religion*. New York: Humanities Press.
- Ronen, Ruth (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spitzer, L. (1974). "Perspectivismo lingüístico en 'Don Quijote'", en *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos.