

## CLAUDIO GUILLÉN

CAUCES DE LA NOVELA CERVANTINA:  
PERSPECTIVAS Y DIÁLOGOS

La crítica más destacada ha venido poniendo de relieve desde hace muchos años dos características de la narración cervantina: la introducción de perspectivas o puntos de vista individuales, denominada a veces perspectivismo, y la presencia dominante del diálogo en el *Quijote*, llamada también dialogismo. Perspectivismo y dialogismo son formas y recursos que hacen posible la realización de un propósito tan fundamental que parece que no lo percibimos, ya que está en todas partes y se va elaborando en todas las páginas del libro. Me refiero a la presentación de la abundancia del mundo, con los anchurosos espacios en que se abren camino incontables venturas y desventuras personales. Conviene tener presente el reto de esta pronunciada apertura de compás, al que responden los cauces narrativos.

La geografía de Cervantes es la de un hombre de su tiempo que es consciente de serlo, que conoce con especial pericia las dimensiones históricas y espaciales que lo distinguen. Los espacios que se introducen en el *Quijote*, como cajas colocadas las unas dentro de las otras, son o bien inmediatos, porque las acciones suceden en ellos, o bien remotos, pero igualmente pertinentes, porque aparecen en la consciencia o la memoria de tal o cual personaje. La primera y tan glosada frase, «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme» (I, 1, pág. 27), implica entre otras cosas que el narrador conoce el anónimo pueblo y reside en uno de los entornos en que se desenvuelve la historia. El narrador está *dentro* del mundo de don Quijote, como un personaje más. Aludo a ese mundo inmediato, que se va poblando de nombres y de lugares, enriqueciendo y dilatando.

La novela tiene un *dentro* y un *fuera*, pero las fronteras entre los dos son borrosas. Excepto para unos pocos personajes que también lo han vivido, hay un más allá tan vasto como los dominios de la Corona española.

La abundancia de lo real se concreta mediante una infinidad de personajes y personajillos, cosas y pormenores, que Cervantes nos proporciona a manos llenas. Esta profusión cervantina

a ratos está a punto de desbordarse, como cuando el Sancho más parlanchín, en una cena en el palacio de los duques, cuenta una anécdota inacabable, ante un don Quijote exasperado, apuntando por ejemplo de paso que un hidalgo de su pueblo, procedente de Medina del Campo, «casó con doña Mencía de Quiñones, que fue hija de don Alonso de Marañón, caballero del hábito de Santiago, que se ahogó en la Herradura, por quien hubo aquella pendencia años ha en nuestro lugar, ... de donde salió herido Tomasillo el Travieso, el hijo de Balbastro el herrero...» (II, 31, pág. 789). Cervantes y algunos de sus lectores tendrían noticia sin duda de la desgracia naval del año de 1562 en la bahía de La Herradura, donde se hundieron veinticinco galeras. Pero los excesos de Sancho significan para el narrador una oportunidad más de recordar las enseñanzas de la poética del siglo XVI, que a lo largo del relato convierten la novela en un texto teóricamente autorreflexivo y autocrítico. Ni las preceptivas neohoracianas ni las neoaristotélicas consentían los conjuntos inconexos o los componentes triviales. Los problemas eran muchos. ¿Qué cualidades de verosimilitud quedan vulneradas por las novelas de caballerías? ¿Qué digresiones se pueden admitir? ¿Qué pormenores han de excluirse, debiendo ser *relicta circumstantia*? ¿Qué es lo que puede o no puede incorporarse a la composición poética? ¿Qué proporciones se han de guardar entre sus partes? Lo insólito es que estas preocupaciones enlazan y se casan con la acción y el relato mismo, como en el caso de la prolijidad de Sancho en el palacio de los duques. Cervantes reconoce enteramente el valor de las normas de las teorías literarias de su tiempo, pero sin excluir la virtualidad de no acatarlas, o de adecuarlas, como todas las normas, a las condiciones del vivir, o del escribir, individual.

El arte de novelar encierra tres estratos o niveles. La *historia*, compuesta por la sucesión en orden cronológico de los acontecimientos que el relato narra. El *relato*, o enunciado verbal del texto en el orden en el que lo leemos y con los límites que se marca. Y la *narración*, o acto de contar, con la intervención, perceptible o no, del narrador. Pues bien, en el *Quijote* el relato supone una y otra vez el conocimiento, a ratos insuficiente, de una historia tan abundante que sólo cabe recortarla o sugerirla.

Cervantes distancia la historia del relato, acentuándose éste en sus formas y confines, y asimismo distancia a los dos, la histo-

ría y el relato, de los variados narradores. Es lo que el lector observa maravillado poco después de la aventura de la dama que viaja rumbo a las Indias (I, 8). En un cierto punto el «autor» suspende de manera súbita el *relato*, ya que desconoce la continuación de la *historia* en que éste se basa. Sólo queda el estrato de la *narración*, por lo que la novela pasa en el capítulo siguiente (I, 9, comienza una «Segunda parte»), a reducirse a ella durante cierto número de páginas. Es más, la narración, en uno de los hallazgos más audaces de la historia de la narrativa europea, se independiza, adquiere consistencia propia y revela el entorno social en que se sitúa, la ciudad de Toledo, donde el narrador reside y un día por fortuna tropieza con el manuscrito arábigo que hace posible proseguir la historia, que quedará en manos de un historiador árabe y un traductor morisco. La historia origina la continuación del relato, que sigue apoyándose en las técnicas formales de antes, como el diálogo y las opciones interpretativas que suelen llamarse perspectivas.

Los lectores más pacientes del *Quijote* han venido señalando estas opciones desde al menos la Ilustración. En *El pensamiento de Cervantes* (1925) subraya Américo Castro la pluralidad simultánea de interpretaciones que se producen en momentos decisivos, constituyentes, de la novela, como el episodio de los molinos de viento y el pleito del yelmo de Mambrino. Es lo que denomina «el punto de vista de los personajes». En esos momentos «vemos reflejarse o refractarse la realidad» al cruzarse con la interioridad del personaje, «en que esa realidad va siendo dada a luz subjetivamente». El punto de vista de don Quijote, basado en la alucinación, es desafortadamente subjetivo. Pero él mismo reconoce, en la discusión acerca de la bacía y el yelmo, que «así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa» (I, 25, pág. 237). La locura de don Quijote actúa de tal suerte como el revulsivo que saca a relucir la variedad de aspectos o facetas que contienen los objetos, y cuya percepción o descubrimiento depende de la intervención de los sujetos activos. El humanismo del Renacimiento, acentúa Castro, había dignificado y realzado al hombre en la definición, no pasiva, sino modeladora de la verdad.

Leo Spitzer, el gran romanista vienés, en el ensayo titulado «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*» (1948), arranca de ciertos usos de la lengua y en particular de la inestabilidad

de los nombres propios (Alonso Quijano, Teresa Panza, etc.) y la variedad de sus etimologías. De ahí pasa a indicar que éstas «revelan la multivalencia de que están dotadas las palabras para las distintas mentes humanas... El mundo, tal como se ofrece al hombre, es susceptible de varias interpretaciones, exactamente igual que los nombres son susceptibles de varias etimologías». Las cosas se retratan «no por lo que ellas son en sí» sino en cuanto objetos de la creatividad de nuestro lenguaje y la independencia de nuestro pensamiento. La cuestión de fondo, en opinión de Spitzer, es el que ya no prevalece una correspondencia exacta entre palabra y realidad; y que en consecuencia Cervantes, el creador, es quien libremente impera en el mundo de su invención.

Con el *Quijote*, explica Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), comienza a derrumbarse un mundo en que las partes encajan todas en un mismo conjunto, unidas por la similitud y el orden. Todo el camino del protagonista es «una búsqueda de similitudes», basadas en las palabras de sus libros. Pero «la escritura y las cosas ya no se asemejan». La representación queda distanciada, cuestionada y al mismo tiempo acentuada por la inserción de distintos narradores. *Don Quijote* es la primera de las obras modernas «porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá sino convertido en literatura».

La aventura de los molinos de viento (I, 8) contiene, por ejemplo, tres momentos. Un primer diálogo explicita lo que cada uno de los personajes percibe y entiende por real. El protagonista pasa a la acción y sufre lo que muchos lectores habrán visto como un cómico descalabro, y otros, acaso los menos, como un lamentable fracaso. Y en tercer lugar, en un diálogo final cada uno comenta lo acaecido, confirma su percepción o acomoda los hechos a su postura individual. Caído pero no decaído, don Quijote se sobrepone perfectamente a su infortunio, puesto que no reconoce aún su error. Se producen así las dos alternancias que serán fundamentales a lo largo de la novela. Se diferencian, por un lado, los actos y los hechos de los pensamientos y las reflexiones. Y se contrastan, por otro, las diferentes concepciones entre sí por medio de diálogos. La conjunción de ambas contraposiciones, en la que se introducirán numerosos personajes, origina el pluralismo de sentidos.

Sumemos a ello el hecho de que en el *Quijote* los hombres y mujeres son seres conscientes, siempre conscientes, y que sucesos y reflexiones fluyen de manera paralela y simultánea. Lo importante desde el punto de vista del arte de la novela es que el autor presenta a sus personajes, libres o no, activos o no (como Cardenio), manifestándose o realizándose en el presente de la acción. Esta actualización que adelanta el relato hace posible que desde él, como desde otros momentos anteriores o posteriores, el personaje vaya forjando el curso de su existencia. Cervantes imagina vidas, pero cada una se construye como un vivir, concreto pero complejo. Digamos que la novela actualiza, impulsándolos, el vivir y el pensar.

El diálogo, que asienta sus raíces en primordiales modelos griegos y latinos y vuelve con fuerza y brillantez singulares durante el Renacimiento, ha dado lugar a valiosas concepciones de pensadores e historiadores modernos, como Martín Buber y Mijail Bajtin. Pero para percatarse de su importancia excepcional en el *Quijote* sólo hacía falta una lectura atenta. Ciertamente que con el término, hoy bastante desgastado, se suele designar unos intercambios verbales muy diferentes entre sí. En el *Quijote* nos encontramos frecuentemente ante simples *conversaciones*, en que la mutua comunicación ante todo sostiene unos modos de convivencia y de sociabilidad. Esta forma de relación interpersonal se nos aparece tanto más cervantina cuanto más o mejor muestra una satisfacción compartida, la alegría creativa de la palabra hablada, el encuentro de varios o de todos en un terreno felizmente común, que es la lengua. Existen también las *discusiones* en que alguien procura negar o superar lo dicho por otro, o de persuadirle, con modos que recuerdan hasta cierto punto los debates dialécticos, si por «dialéctica» nos referimos a la lógica neoaristotélica que se enseñaba en escuelas y universidades. Y en ciertos capítulos, en tercer lugar, se desarrollan los *diálogos* propiamente dichos, más completos, de abolengo humanístico, donde una voluntad básica de entendimiento desencadena una sucesión de opiniones significativas y en consecuencia la posibilidad de alcanzar un fruto común o un resultado debido a la intervención de dos o más personas. Claro está que esas distintas formas fácilmente se entreveran y confunden.

Acabo de decir que el *Quijote* es un devenir complejo. Desde un famoso artículo de Ramón Menéndez Pidal se reconoce la

peculiaridad de los primeros capítulos, que tal vez se escribieron como un texto seguido, y el proceso de crecimiento, el dinamismo interior, que caracteriza la continuación de la novela. «La Primera parte presenta trazas de una concepción original de la obra que fue modificándose a lo largo del tiempo» (E.M. Anderson y G. Pontón). Efectivamente, el arranque del dialogismo es lento. Al principio leemos los monólogos de don Quijote, harto artificiosos, puesto que imitan el lenguaje escrito de los libros de caballerías. Sólo al final del segundo capítulo, con su réplica a las mozas de la venta, se oye la oralidad y el ejercicio natural del ingenio a través del diálogo. Con la segunda salida de don Quijote, y al entrar en escena Sancho, se inicia por fin la situación dual en que se funda el resto de la obra. El tono de estos primeros intercambios entre el caballero y el escudero es pacífico y amigable, pero sin que el bueno de Sancho sea aún capaz de enfrentarse con los argumentos de su amo; es decir, sin que los dos compartan esa mínima base de premisas comunes —lingüísticas, sociales, culturales— sin las cuales es difícil pasar de la conversación al diálogo. Pero esta relación evoluciona, se enriquece y seguirá sosteniendo la estructuración bipolar que da cabida a un número considerable de alternativas y oposiciones, lo mismo entre personas que entre convicciones, ideas y valores. En la Primera parte se presentan a veces meras yuxtaposiciones de actitudes previas (I, 32), o discusiones combativas y disputas (I, 45). Pero en el capítulo XIII se revela el interés de una oposición en profundidad entre convicciones opuestas. Don Quijote y Vivaldo, uno de los «dos gentileshombres de a caballo, muy bien aderezados de camino» (I, 13, pág. 110), intercambian palabras en que cada uno responde al otro y ofrece sus «razones» sobre temas que resultan vinculados al destino del propio don Quijote. Cervantes nos sorprende una y otra vez, incitándonos a examinar críticamente los más variados temas, convirtiéndolos en problemas, dramatizándolos mediante diálogos, y considerando su posible proyección en conductas reales y personales.

Cumbre ejemplar de este proceso es el encuentro de don Quijote con don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, en los capítulos XVI-XVIII de la Segunda parte. Reconocemos los rasgos principales del diálogo cervantino. Las palabras revelan valores, pero nunca con independencia de las personas que las manifiestan y que procuran que esos valores guíen sus vidas. El

lector se convierte en un *segundo oyente*, sobre el que actúan en potencia todos quienes participan en el coloquio. Es él quien proporciona el espacio psíquico donde las oposiciones pueden madurar y quizás resolverse. Desde un principio don Quijote y don Diego se habían entregado a un proceso de interpretación mutua, sorprendido cada uno por el aspecto del otro —el atuendo extraño del caballero andante, el color verde del de don Diego (signo cuya función consiste en provocar la perplejidad). De ahí en adelante los dos procurarán conocerse menos superficialmente. Se procede de lo visual a lo moral, del hombre exterior al hombre interior; y tras el episodio de los leones, en que las actitudes se convierten en conductas, tiene lugar, en la casa de don Diego, una escena admirable de comprensión y armonía. Ningún interlocutor ha querido vencer o refutar a nadie, sino solamente aclararse a sí mismo y comprender al otro. Las polaridades básicas que surgen o resurgen son muchas: *vía media* y extremismo, cautela y valentía, comodidad y sacrificio, conducta social y acción individual, lengua clásica y lengua vulgar, autoridad y libertad, locura y cordura, etc. El resultado final en este caso es la confrontación pacífica y respetuosa de dos sistemas de valores incompatibles. Los interlocutores acuerdan no estar de acuerdo. No habrá violencia, ni combate, ni tragedia, pero las diferencias entre los dos sistemas contrastados no se resolverán.

Ha habido críticos, de gran prestigio, que han creído que el autor se identificaba con don Diego de Miranda; y otros que han preguntado: ¿qué pensaba Cervantes? Pero el arte del gran novelista, para quienes queremos percibirlo, no consiste en pensar sino en hacer pensar y sentir a sus personajes y sus lectores, mediante la presentación de una variedad de modos de vivir, de hablar y de reflexionar. La cuestión no es la intención del autor, que sólo puede ser objeto de conjetura, sino la variedad de valores a los que la obra misma da vida. Lo que ésta nos pide es la inteligencia de la diversidad, para la cual es precisa antes que nada la aceptación de dicha variedad de valores: la aceptación de la tolerancia.

Es lícita y bella sin duda la lectura que se centra en el destino del protagonista, don Quijote, y la profunda representación de su morir cristiano: «el conocimiento de uno mismo, el temor de Dios, la superación del engaño mediante el uso de la razón» (A. Close). Pero es cierto también que la riqueza de esa representación da entrada hasta el último momento a perspectivas y diálogos. El

comienzo del último capítulo (II, 74, pág. 1099) ya esboza una disyuntiva al contar que «porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura...», etc. No es unívoca la postura del narrador, aunque sí la de don Quijote reconvertido en Alonso Quijano; ni son tan sencillas las actitudes de los amigos y familiares que le rodean en su lecho de muerte.

Es palpable en resumidas cuentas la superposición de lecturas virtuales, la pluralidad de interpretaciones posibles; y por lo tanto, la multiplicidad de lectores para quienes Cervantes escribe. Es lo que el autor del Prólogo de la Primera parte pone de relieve cuando da por buena, como todos sabemos, la recomendación de su amigo:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla (I, Preliminares, pág. 14).

No es poco lo que pide el amigo y lo que aprueba el autor. Quiere decir que el libro responde a una energía cuya meta, con especial dinamismo y un grado de lucidez excepcional en la historia de la literatura, es la lectura. Además y principalmente, que el público es múltiple. Y en tercer lugar, que esta multiplicidad se define con un grado asimismo insólito de exactitud.

Con los dos primeros lectores, el *melancólico* y el *risueño*, se corresponde todo cuanto es comicidad en nuestra novela, como también la alegría, la gracia y el ingenio, que no son lo mismo, y que abundan también en infinidad de ocasiones. No está tan claro lo que no enoja o aburre al *simple*, tan moderno, a quien pueden atraer no sólo los donaires, sino las acciones románticas y las heroicas. Pero no prevalece lo risible. Dejemos las simplificaciones al simple. Tres lectores más, el *discreto*, el *grave* y el *prudente*, están ahí para apreciar la inagotable complejidad de la novela. Ello quiere también decir que en ocasiones el risueño y el discreto pueden hallar las materias que les interesan o agradan en un misma página, superpuestas o entrelazadas, como quizás las compartan el melancólico y el grave, o a la vez el simple y el prudente.

A la pluralidad de lectores responde la pluralidad de la novela misma. Permítaseme compararla a otra cosa: a una rica tela his-



panoárabe con la que se entretrejen seis hilos de color diferente. Hay entonces seis maneras de leer el *Quijote*. Creo que es éste el modo cervantino, o mejor dicho éstos son los modos cervantinos, de leer a Cervantes.

## BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA\*

- Alonso, A. [1948]: Alonso, Amado, «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II/1 (1948), págs. 1-20.
- Anderson y Pontón Gijón [1998]: Anderson, Ellen M. y Pontón Gijón, Gonzalo, «La composición del *Quijote*», en Rico [1998], págs. CLXVI-CXCI.
- Bajtín [1974]: Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de J. Forcat y C. Conroy, Alianza, Madrid, 1987.
- Bello [1847]: Bello, Andrés, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, ed. crítica de Ramón Trujillo, Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, Tenerife, 1981.
- Canavaggio [1986]: Canavaggio, Jean, *Cervantes*, trad. de Mauro Armíño, Espasa-Calpe, Madrid, 2004.
- Capmany [1786-1794]: Capmany, Antonio de, *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, IV, Sancha, Madrid, 1788, 5 vols.
- Castro, A. [1925]: Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Crítica, Barcelona, 1987.
- Castro, A. [1957]: Castro, Américo, *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1957; 3ª ed. 1967.
- Cejador [1905]: Cejador y Frauca, Julio, *La lengua de Cervantes*, I, *Gramática*, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1905.
- Clemencín [1833]: Clemencín, Diego, *Comentarios a Don Quijote de la Mancha*, Aguado, Madrid, 1833-1839, 6 vols.
- Close [1996]: Close, Anthony J., «La comicidad innovadora del *Quijote*: del extremismo tradicional a la normalidad casera», *Edad de Oro*, XV (1996), págs. 9-23.
- Close [1998a]: Close, Anthony J., «Las interpretaciones del *Quijote*», en Rico [1998], págs. CXLII-CLXV.

\* Por tratarse de trabajos de alta divulgación, no se dan en ellos las referencias completas de la bibliografía utilizada, de la que se ofrece aquí tan sólo una selección.