

OPOSICIONES BINARIAS Y FUNCIÓN SEMIÓTICA: EL VIAJE INACABABLE DE DON QUIJOTE

DANIEL FERRERAS SAVOYE
West Virginia University

La conocida apreciación según la cual *Las aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* sería el libro más leído en el mundo después de la Biblia ilustra tanto su sitio privilegiado dentro del canon de la literatura occidental como la visión etnocéntrica que suele acompañar la concepción misma de canon. Tal afirmación implica naturalmente la abstracción de más de los dos tercios de la humanidad que para empezar no participan a la cultura tal y como la entendemos, es decir a la cultura occidental, ni leen la Biblia, ni consideran la obra cumbre de Cervantes como el modelo narrativo por excelencia. Se da por descontado que *Don Quijote* es una obra de alcance universal sin insistir en el hecho de que su significado está íntimamente ligado a la cultura judeocristiana; el cliché cultural que consiste a comparar la novela de Cervantes con la Biblia ya de por sí lo dice todo. A la hora de enfrentarnos con el *Quijote*, seguimos situándonos por lo general en el primer nivel del análisis comparativo, sin salirnos de los límites del mundo occidental¹

¹ Para Robert J. Clements, el segundo nivel del análisis comparativo implica obligatoriamente una oposición entre Occidente y Oriente, y el tercero, una visión global de un corpus literario mundial, *World Literature*, aún por delimitar, en el cual se inscribirían los mitos verdaderamente universales.

ni de nuestra propia percepción de la obra, altamente mediatizada por el sitio destacado que le reservan todas las historias de la literatura Europea u Occidental. Se puede afirmar pues que *Don Quijote* se ha convertido en un mito universal, pero sobre todo para nosotros.²

La abrumadora bibliografía dedicada a *Don Quijote*, las constantes manifestaciones culturales y sociales en torno al mito del Caballero de la Triste Figura son ya de por sí innegable indicios de su importancia extra-literaria: *Don Quijote de la Mancha* como personaje-mito ha cobrado vida propia y existe de por sí, fuera de las páginas de la novela.³ El ser cervantista sugiere a veces una dedicación casi mística, que ya connota la consabida comparación de esta novela con la Biblia. La crítica, prisionera del texto y de su aureola de Obra Maestra Universal, se ha concentrado en su gran mayoría sobre los aspectos históricos, filológicos y retóricos de la narración en relación con un contexto socio-histórico determinado, sin plantearse una posible distinción entre la obra y el mito, el texto y su reputación, la novela y su presencia fuera del texto. Existen dos *Quijotes*: la obra literaria canónica por excelencia y el signo sociocultural *Don Quijote*, y ésta ha de ser la oposición binaria inicial que nos permite entrar en una presentación de las estructuras significantes de la obra misma. Tanto el texto como sus representaciones socioculturales son signos y como tales, pueden ser analizados como estructuras significantes. En este caso, el signo que nos interesa es el texto de *Don Quijote de la Mancha*.

No se tratará pues de demostrar aquí la genialidad de Cervantes, ni de proponer una versión más de *Don Quijote* y de su significación, ni de defender una lectura interpretativa en contra de las demás; estas reflexiones tienen por objeto el estudio de las estructuras significantes del texto, no tanto en función del significado sino más bien de sus modalidades de elaboración, que, como comprobaremos más adelante parecen resistirse a cualquier tipo de reducción lógica por simples razones de articulaciones semióticas. Me interesa sobre todo analizar el valor intrínseco del signo *Don Quijote* como estructura significativa autónoma y sus procesos significantes, que siguen funcionando a pesar del alejamiento progresivo en el tiempo que poco a poco les despoja de sus referentes iniciales.

(Robert J. Clements, *Comparative Literature As an Academic Discipline*, Princeton U.P., cap.1: «The Dimensions of Comparative Literature.»)

² Examinada desde un punto de vista comparatista puro, las aventuras de *Don Quijote* podrían considerarse como menos significativas que, digamos, las de Caperucita Roja.

³ Triunfo del consumismo moderno: el libro *Don Quijote* puede estar presente en la gran mayoría de los hogares españoles, sin por eso implicar su lectura. El libro – el objeto o significante – ha cobrado un nuevo significado que se ha independizado del que se desprende de la lectura de sus páginas.

La perspectiva estructuralista elegida representa una postura crítica que conviene justificar antes de proceder. Si aceptamos el eje de comunicación universal (Emisor → Mensaje → Destinatario) como punto de partida del fenómeno literario, tenemos que concluir que toda posibilidad de lectura original, histórica de *Don Quijote de La Mancha* ha desaparecido al mismo tiempo que desaparecía su destinatario histórico, y con él, su época y su sociedad. Esta desaparición se encuentra reflejada en el lenguaje y en nuestra percepción del mismo; una nueva edición del *Quijote* hoy en día supone más notas que la anterior, y su lectura, cada día más erudición. Sin aceptar la postura un tanto radical que consiste en clamar la muerte del autor⁴, podemos no obstante aceptar la noción de que cualquier intento de lectura de *Don Quijote* según una supuesta intención del autor se revelaría una tentativa de lo más arriesgada: el lector histórico, para utilizar la terminología de Jaap Linvelt⁵, ha desaparecido al mismo tiempo que el autor histórico; el acto comunicativo se desarrolla pues entre el autor abstracto, contenido en el texto mismo, y el lector abstracto, ya que ningún lector del *Quijote* puede hoy en día pretender recibir el mensaje como lo recibían los contemporáneos de Cervantes. Esta separación entre autor y obra se revela de lo más acertada en cuanto a Cervantes se refiere, ya que desde el punto de vista de la concepción novelesca, el autor no parece haber sido conciente de la significación de *Don Quijote de la Mancha*; de hecho, *Persiles y Sigismunda* significa paradójicamente una vuelta atrás en cuanto al tema y a la estructura narrativa, y representa al mismo tiempo el camino elegido por Cervantes él mismo. Estamos pues en presencia de un signo - *Don Quijote* -, cuyo significado trasciende a su propio autor y se revela siglo tras siglo, generación tras generación, lectura tras lectura, y no siempre desde España.

Partimos de la premisa que *Don Quijote* es un sistema signifiante independiente, que elude tanto la intención del autor como la percepción inmediata de su propio lector, sea histórico o abstracto, y consideramos el texto como una matriz semiótica que cobrará un sinfín de significados a lo largo de la historia por la falta de definición tanto de su forma como de su contenido; en otras palabras, *Don Quijote de La Mancha* es un signifiante en búsqueda de significados, ofreciendo una polisemia constante que no permite aislar un

⁴ «L'auteur est mort.» (el autor ha muerto), acaso una de las frases que mejor resumen la postura del estructuralismo puro y duro, aplicada por ejemplo por G. Genette en su análisis de Proust, en el cual distingue Proust (el autor) de Marcel (el narrador) y rechaza abiertamente cualquier influencia de tipo biográfico en su interpretación. (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.)

⁵ *Essai de typologie narrative: le point de vue. Theories et analyses*, Paris, José Corti, 1981. El autor histórico correspondería a Miguel de Cervantes creando su obra en el alba del siglo XVII para su lector contemporáneo, y el autor abstracto, a la presencia del autor que implica el proceso de lectura en cualquier momento. El autor histórico y como su correspondiente lector desaparecen al mismo tiempo que desaparece el momento histórico durante el cual fue creada la obra.

significado particular, y menos aún inmovilizarlo. El texto establece una serie de oposiciones binarias que deja sin resolver, provocando de esta forma una desfamiliarización constante⁶ en el destinatario y creando por consiguiente un sistema semiótico independiente y refractario a cualquier reducción monosémica. Según el modelo lingüístico establecido por Saussure, el sentido sólo puede ser producto de una oposición, y la abundancia de las oposiciones binarias halladas en el *Quijote* ha de ser pues fundamental a la hora de describir los mecanismos semióticos del texto. La dimensión metaficticia de la obra ya de por sí participa a la elaboración de esta ambigüedad significativa⁷, y constituye un primer nivel de oposición binaria que opone la novela a la conciencia textual de la misma: estamos en presencia de un falso libro de caballería que se auto-define como tal desde el principio. El texto niega pues de antemano su sentido inmediato desde el punto de vista del argumento, y esta negación queda rápidamente subrayada al nivel lingüístico, pues los registros de lengua del *Quijote*, más que complejos, quedan indeterminados, ambiguos, polisémicos. Como la novela misma.

Conviene pues detenerse sobre algunas de estas oposiciones binarias fundamentales a partir de las cuales se elabora el signo *Don Quijote*, partiendo primero de la forma - lo más visible - hacia el contenido - lo más elusivo, planteándonos a lo largo de nuestra reflexión la posibilidad de establecer una relación entre ambos, fondo y forma, para poder llegar a delimitar lo que Umberto Eco define como la función semiótica.⁸

1- Oposiciones binarias formales

1.1. Novela ejemplar / *Don Quijote de La Mancha*

Los siete primeros capítulos de la novela, que relatan la primera salida de Don Quijote y concluyen con la quema de su biblioteca constituyen al nivel estructural una novela ejemplar más. Se oponen al resto de la obra que a partir

⁶ Este concepto de Víctor Shklovski, uno de los miembros fundadores de la escuela formalista rusa, se encuentra discutido ampliamente por Terence Hawkes en *Structuralism and Semiotics* (London, Methuen, 1977, págs. 62 y siguientes) y por Juan Luis Alborg, en su monumental *Sobre crítica y críticos* (Madrid, Gredos, 1991, págs. 297 y siguientes).

⁷ Para Shklovski, la conciencia de la forma y el juego textual a partir de las convenciones literarias eran características de las grandes obras literarias, tanto en el caso de Laurence Sterne (*Tristram Shandy*), de Denis Diderot (*Jacques le fataliste*) como en el del *Quijote*; la locura del caballero se presenta como un simple recurso técnico para «hacer posibles las interpolaciones críticas que pretendía hacer Cervantes». (citado en Alborg, Op.cit., pág. 301).

⁸ «Existe función semiótica cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en fúntivos de la correlación.» Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, trad. española, Barcelona, 1985, pág. 99.

de ese momento trasciende los límites de la estructura narrativa de la novela ejemplar. *Don Quijote de La Mancha* contiene y rechaza a la vez su propio modelo narrativo, sin abandonarlo, pues se volverá a encontrar dentro del texto con la inclusión de *El curioso impertinente*; *Don Quijote de La Mancha* no se puede considerar pues como una novela según la concepción de la novela que se presenta implícita y explícitamente en el texto mismo. Se observa de paso cómo el texto se sale irremediamente de la siempre problemática intención del autor: Cervantes es consciente de haber inventado de alguna manera la novela moderna, pero con sus *Novelas Ejemplares*, no con *Don Quijote*.

1.2. Unidad / fragmentación de la voz narrativa

El relato de las aventuras de Don Quijote se encuentra interrumpido constantemente por diversas voces narrativas que participan tanto a la elaboración del texto como a la fragmentación de su unidad textual; no existe un «tono» determinado en la novela, sino que se yuxtaponen una variedad de puntos de vista y de emisores que alteran constantemente la relación emisor / destinatario. No hay un emisor determinado, fijo, inmóvil, y por consiguiente, tampoco lo puede ser el destinatario. Esta fragmentación de la voz narrativa implica una fragmentación de la recepción de la obra, es decir la creación simultánea de diferentes posibilidades receptivas al mismo tiempo que impide cualquier tipo de reducción interpretativa, creando y sosteniendo una constante ambigüedad en cuanto al supuesto destinatario del mensaje. Al mismo tiempo que rechaza un punto de vista único, el texto crea una multiplicidad de posibles destinatarios.

1.3. Unidad / fragmentación del lenguaje literario

El texto exhibe una mezcla constante de registros de lengua y de formas, válgase como ilustración la yuxtaposición entre expresiones populares tales como «hijo de puta», «la madre que le parió» y el empleo de formas arcaicas presentes sobre todo, aunque no siempre, en los discursos de don Quijote. Un rápido examen de los campos lexicales utilizados en la novela tendría a demostrar que el texto rechaza cualquier tipo de jerarquía lingüística a la hora de narrar. Las voces rebuscadas, las expresiones antiguas, las frases hechas y las palabrotas obedecen a un orden más narrativo que estilístico; la novela trasciende los límites impuestos por la noción de «lenguaje literario» y crea una nueva visión de éste último. El *Quijote*, desde ese punto de vista, crea su propia lengua literaria para ponerla al servicio del sintagma narrativo, en vez de supeditar este último a una noción preconcebida de cómo se tiene que escribir

literatura.⁹ Hay que subrayar que esta des-jerarquización de los registros lingüísticos sigue funcionando para el lector moderno por mucho que el estilo general del Quijote, obviamente, pertenezca ya al ámbito del pasado. La coexistencia, aparentemente pacífica, de diferentes niveles de lengua se establece dentro del texto y no en función de su contexto histórico, y seguirá pues funcionando mientras exista una lectura más o menos inmediata del *Quijote*.¹⁰

Esta pluralidad de niveles lingüísticos desfamiliariza pues se opone a la concepción de unidad estilística – la que irónicamente se consideraría como canónica por excelencia – y rechaza abiertamente cualquier tipo de convención, subvirtiendo el valor estético aceptado de las palabras para mejor contar la historia. No solamente se opone el estilo del *Quijote* a la noción generalmente aceptada de estilo literario, sino que parece incluso rechazar la existencia misma de un estilo literario propiamente dicho. El lenguaje del *Quijote* se llega a oponer a sí mismo, causando la ruptura irremediable de una supuesta unidad estilística: hasta Don Quijote él mismo dirá a veces «fermosura» y otras «hermosura», según las necesidades del contexto narrativo.

1.4. Autor / narrador

Hasta el capítulo 9, principio de la segunda parte siguiendo la partición original de 1605, el narrador también ha sido el autor, el emisor inicial del mensaje. De repente, estalla esta unidad:

«... quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor donde se podría hallar lo que della faltaba.»¹¹ Este autor se había no obstante presentado a sí mismo durante el prólogo y narró lo que constituye al nivel de

⁹ Un caso parecido – en su intensidad ruptural – de lenguaje aparentemente antiliterario que no hace más que ensanchar los límites del lenguaje literario aniquilando sus convenciones es el del escritor francés Louis-Ferdinand Céline.

¹⁰ Es decir una lectura continua, directa de la novela; las interrupciones obligatorias que suponen las notas a pie de página en cualquier edición crítica implican una ruptura en el proceso narrativo y receptivo que impone una segunda lectura – la del erudito – por encima de la lectura inicial. La sobreabundancia de notas en una edición crítica moderna acaba creando la sombra de un segundo autor y/o narrador que nos acompaña a lo largo de nuestra lectura, influenciándola constantemente, y, lo que es más grave, interrumpiendo en cualquier momento. El debate sigue abierto y estas reflexiones no tienen en absoluto por objeto restar el mérito, la importancia y la necesidad de las ediciones críticas eruditas, sino plantear la cuestión de la duplicación del autor debida a la presencia ineludible del erudito como segundo, cuando no primero autor de un texto editado y sus implicaciones en lo que al proceso comunicativo se refiere; el destinatario del texto literario no es el mismo que el de la nota a pie de página y quedan por estudiar las consecuencias de esta interrupción del flujo narrativo.

¹¹ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Akal, 1991, ed. a cargo de Juan Ignacio Ferreras, pág. 121.

la estructura narrativa una novela ejemplar, la primera salida de don Quijote. A partir del capítulo nueve, el autor entra en el texto para convertirse en simple narrador, en un personaje más de su novela, en un intermediario. Ante todo, se ha convertido en lector como nosotros.

Se presenta a continuación el encuentro en una calle de Toledo con un muchacho que vende cartapacios y papeles viejos entre los cuales se halla, cómo no, la continuación del relato, pero esta vez, en caracteres arábigos.¹² Esto marca la entrada de un nuevo autor «oficial», Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo. La credibilidad de este nuevo autor se encuentra amenazada desde el principio por su nombre mismo, Berenjena, ya que el encuentro ha tenido lugar en Toledo y que se suele llamar «berenjeneros» a los habitantes de Toledo. Es decir que el verdadero autor del Quijote no parece ser más que la extensión de un momento narrativo, el paseo del narrador por el Alcaná de Toledo, y su nombre, un producto del contexto lingüístico. Presentado como verdadero, el nombre del emisor original del texto, Benengeli, tiene toda la apariencia de ser falso, es decir que el texto clama abiertamente la ficcionalidad de su verdadero autor. Abdicando toda pretensión a la autoridad textual que supone la existencia de un narrador o autor fidedigno, el texto nos obliga a aceptarlo como signo independiente de su origen. El emisor del mensaje *Don Quijote* se ha convertido de repente en su destinatario presentando un punto de vista que reivindican su falta de credibilidad.

1.5. Fondo / forma

El epitafio de Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso ilustra al nivel microestructural la postura esencialmente irónica, y por lo tanto binaria del Quijote:

Reposa aquí Dulcinea:
Y, aunque de carnes rolliza,
la volvió en polvo y ceniza
la muerte espantable y fea.
Fue de castiza ralea
y tuvo asomos de dama;
del gran Quijote fue llama,
y fue gloria en su aldea.

Se presenta aquí una temática tradicional, la del tiempo que todo lo vence, la muerte inexorable etc., a través de un efecto formal ridículo, creado

¹² *op.cit.*, pág. 123

por el contraste entre la solemnidad de la ocasión y las fórmulas empleadas. No se trata aquí de declarar que la forma del texto va en contra de su contenido, sino más bien lo contrario: en el caso de *Don Quijote*, la oposición entre el contenido de la forma – lo que esta forma expresa desde el punto de vista de la codificación – y lo que comunica no hace más que reforzar la coherencia del sintagma narrativo, basado ante todo sobre una oposición constante creadora de sentido. Este epitafio, como la novela entera, necesita la forma, aunque sólo sea para reírse de ella.

2. Oposiciones binarias de fondo

2.1. Libro de caballería / parodia.

Esta relación se encuentra ejemplificada dentro de la narración misma, pues don Quijote, el loco, principio activo del sintagma narrativo, nace en su biblioteca y por haber estado haciendo lo que estamos haciendo nosotros ahora mismo, es decir leer. Y *Don Quijote* sigue siendo ante todo un libro de caballería, ya que la parodia ha de sugerir su modelo para poder funcionar. Examinado desde el punto de vista de su estructura narrativa, el texto de *Don Quijote* obedece a las pautas características del sintagma narrativo del género y presenta las aventuras de un caballero errantes en compañía de su fiel escudero, hasta queda representado el amor cortés bajo los rasgos de la inefable Dulcinea. Pero los paradigmas narrativos subvierten continuamente el sintagma y la novela de caballería se convierte en su propia deconstrucción. Se oponen pues los paradigmas al sintagma narrativo, y esta oposición forma el eje de la dinámica narrativa.¹³

2.2. Locura / cordura

La cuestión de la locura de don Quijote queda aún por resolver, y resultaría de lo más arriesgado, cuando no ingenuo pretender zanjar aquí la cuestión. Si por una parte no hay ninguna duda de que el ingenioso hidalgo sufre alucinaciones y se comporta de una manera irracional, también hay que recordar que su discurso muy a menudo nos puede parecer tan cuerdo como convincente, y que nos llega a sorprender en repetidas ocasiones la agudeza de sus razonamientos. Resulta imposible decidir si don Quijote está realmente loco, o si más bien es el mundo que ha perdido la razón. Esta oposición binaria entre razón y sinrazón puede contener una de las llaves para una posible

¹³ Esto correspondería al primer nivel de análisis de la novela *Don Quijote de la Mancha* considerada como parodia de un género.

interpretación del mito al nivel filosófico, pues implica la afirmación de la conciencia fenomenológica contra una realidad objetiva; el objeto se vuelve sujeto e impone su propia ley en contra de la agresión exterior de una realidad objetiva. Don Quijote sería entonces su propio dios y los textos sagrados como medida del sistema moral quedarían sustituidos por los libros de caballería. El interesante episodio de la cueva de Montesinos, «cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa»¹⁴ se puede leer metafóricamente como la ilustración de la victoria de una conciencia individual sobre la realidad objetiva; así como *Don Quijote de la Mancha* significa la victoria de la ruptura textual, estilística y narrativa sobre las convenciones literarias.

2.3. Don Quijote / sancho Panza

Acaso una de las oposiciones más notables de la novela, hartamente reseñada por la crítica y desde luego una de las más significantes. El contraste entre el caballero y su escudero, tanto al nivel socio-cultural como lingüístico forma una función semiótica a menudo mencionada, pues pone en relación lo físico con lo psicológico: Don Quijote, el flaco, el pensador, el idealista se revela constantemente por oposición a Sancho Panza, el gordo, el comilón, el materialista. La imagen de ambos viajando juntos a lomo de sus respectivas monturas ilustra de tal manera esta oposición que ya se ha convertido en un icono totalmente independiente del texto, pues es reconocido y decodificado sin necesidad de haber leído la novela. No obstante, el querer fijar esta oposición en términos absolutos resulta más problemático de lo que puede parecer a simple vista, lo cual ha llevado algunos críticos a hablar de una «quijotización de Sancho Panza» y de una «sanchoización de don Quijote» hacia el final de la novela. De hecho, el discurso de Sancho Panza puede llegar a ser tan ambiguo como el de don Quijote, como lo demuestra su capacidad de ilusión y de sueño en todo lo tocante a la ínsula cuya gobernación le ha prometido su amo. Don Quijote y Sancho Panza son la oposición binaria fundamental de la estructura narrativa de la novela, pero la definición individual de sus términos permanece contradictoria. Cómo las dos palabras más importantes de un mismo sintagma, don Quijote y Sancho cobran su significado en función el uno del otro, en un movimiento continuo, pues ninguno de los dos tiene un significado determinado.

¹⁴ *op. cit.*, pág. 161.

2.4. Cide Hamete Benengeli / autor cristiano

Como quedó señalado anteriormente, se desdobra el autor a partir del capítulo 9 de la primera parte, y el supuesto autor se vuelve simple copista de una traducción, que por cierto se presenta como poco fidedigna ya que elaborada por un traductor incompetente. La obra cumbre de la literatura española no es pues sino la traducción de un relato compuesto por un moro llamado berenjena. Simple juego literario al cual no se ha dado tanta importancia pero que no deja de representar una oposición significativa tanto al nivel del emisor como del mensaje. En primer lugar, escamota la presencia de un autor con el cual el lector se puede identificar: no sólo ha aparecido de repente un autor ajeno, sino que este autor es, además de incomprensible, moro y musulmán, exactamente lo opuesto a un castellano cristiano. En segundo lugar, permite a la voz narrativa una total libertad ya que implica el rechazo de la responsabilidad directa de lo escrito; después de todo, Benengeli es el «otro», representa el extranjero por definición. En última instancia, y si aceptamos las premisas del acercamiento estructuralista, *Don Quijote de la Mancha* sobrevive como texto altamente significativo porque se independiza de su origen: el mensaje - el relato en sí - se convierte en su propio emisor, creando un sistema semiótico independiente que se libera incluso de su propio autor.

2.5. Realismo / inverosimilitud

Se afrontan todo a lo largo de la novela el ámbito abiertamente realista de la narración y su tendencia hacia la inverosimilitud. Las descripciones del medioambiente y sus personajes, la constante preocupación por las necesidades elementales de tipo físico remiten a un código semiótico realista, mientras que la exageración de algunas situaciones, que pueden llegar a sugerir lo insólito cuando no lo sobrenatural, como sería el caso del episodio de la cueva de Montesinos, nos sugieren la presencia de lo inexplicable. *Don Quijote* es una obra realista que contiene una parte de irrealidad, y esta oposición sugiere una problemática de tipo epistemológico, pues plantea la dificultad de concebir y explicar la realidad a partir de la razón. Si el universo narrativo de *Don Quijote* describe una realidad con la cual - a pesar de los años - nos podemos seguir identificando, también subraya nuestra imposibilidad de conocer esta misma realidad. El código semiótico dominante, el del realismo, se encuentra constantemente quebrado por la irrupción de lo inverosímil, sin que se pueda siempre distinguir dónde acaba lo primero y dónde empieza lo segundo. La narración va y viene entre lo creíble y lo increíble, del mismo modo que el texto

oscila entre lo aceptable y lo imprevisible, tanto estilísticamente como literariamente.

2.5. Lo ridículo / lo patético

Nunca nos dejamos de reír de la triste figura del caballero, pero al mismo tiempo nos conmueve su actitud, su lucha desesperada por hacer triunfar lo que entiende por justicia: como lo dijo Lord Byron en su día, «es el libro más triste de todos porque además hace reír.» Esta oposición ejemplificada todo a lo largo de la narración nos ofrece una de las posibles claves interpretativas de la obra, acaso uno de sus significados más profundos porque expresa una realidad trágica de la conciencia humana: la constante e inevitable dicotomía entre el sujeto sensible y el universo objetivo, el conflicto existencial entre la conciencia fenomenológica individual y una realidad externa e indiferente, esencialmente insensible. El *Quijote* plantea directamente la pregunta del sentido de la vida e ilustra una postura que no va sin recordarnos la que expresa la filosofía existencialista del siglo XX: la lucha a la vez desesperada y ridícula de don Quijote representa la necesidad de comprometerse ética e ideológicamente para darle un sentido a la existencia, por muy absurdo que pueda parecer el compromiso.¹⁵ Esta oposición binaria entre lo ridículo y lo patético incluye al lector en su movimiento, pues implica la coexistencia de dos lecturas, es decir de dos significados opuestos que cobran sentido en función el uno del otro. Aceptamos el mundo tal y como es cuando nos reímos del Caballero de la Triste Figura. Pero nos rebelamos contra la realidad cuando lloramos con don Quijote.

Siguiendo la línea establecida por Saussure, y aceptando el concepto de diferenciación pertinente como base del proceso signifiante, podemos considerar esta abundancia de oposiciones binarias halladas en la estructura narrativa del *Quijote* como los indicios de la existencia de un mecanismo signifiante autónomo, que se articula en función de sí mismo y es refractario a cualquier tipo de reducción monosémica. *Don Quijote* se presenta de repente como una novela auto-referencial, cuyo significado es a su vez un signifiante que nunca se acaba de interpretar: como si la narración se hiciera continuamente preguntas a sí misma e incluyera dentro de sus límites los elementos esenciales del proceso comunicativo, el texto siendo a la vez emisor, mensaje y destinatario. De hecho, no podemos olvidar que el autor mismo se ha vuelto lector y transcriptor desde la aparición de Cide Hamete Benengeli, y se debe

¹⁵ Jean-Paul Sartre y los existencialistas franceses siempre pusieron de relieve la necesidad de *s'engager*, de comprometerse por una causa, cualquiera que sea, para vencer la angustia existencial.

considerar pues como una creación más del texto. Esto nos lleva lógicamente a examinar la consciencia que exhibe el texto de sí mismo, analizando los aspectos metaficticios del texto, los que para Shklovski eran la marca inconfundible de las grandes obras literarias¹⁶ para acabar de sacar a luz los aspectos más destacados de *Don Quijote* considerado como un sistema significativo auto-referencial.

El texto de *Don Quijote de la Mancha* no solamente es consciente de sí mismo, sino también del proceso narrativo en sí, considerado como un acto comunicativo entre narrador y *narrataire* o destinatario, hasta incluirlo dentro del sintagma narrativo mismo.¹⁷

El prólogo de la obra ya de por sí es una receta literaria para instaurar el *captatio benevolencia* de un posible lector: un amigo del autor inicial viene a visitarle precisamente cuando este último está buscando un buen prólogo, y expone desenfadadamente los diferentes artificios literarios necesarios para establecer la autoridad textual y asegurarse de la simpatía de los posibles lectores. Este distanciamiento irónico que consiste en delatar sus propias artimañas está pues presente en el texto incluso antes de que empiece el relato *per se*. La obra de ficción se presenta de entrada como tal, y establece paradójicamente su autoridad textual denunciando las maneras aceptadas y codificadas de establecer esta misma autoridad. Nos manipula a través del rechazo de los métodos repertoriados de manipulación, subrayando implícitamente su valor de mensaje honesto, digno de fe. Denuncia la falsedad de la construcción literaria al nivel del eje de comunicación entre emisor y receptor para afirmar la verdad de su relato; es decir que denuncia la mentira para mentir mejor.

Esta conciencia autocrítica del proceso literario se vuelve a encontrar claramente materializada dentro del sintagma narrativo al principio de la segunda parte (partición de 1615), cuando el bachiller Sansón Carrasco informa a don Quijote y a Sancho de la existencia de la novela *Don Quijote de la Mancha*¹⁸ y la comenta con ellos. Al enterarse de que el autor ha introducido una novela llamada *El Curioso impertinente* en medio de la relación de sus aventuras, don Quijote le critica abiertamente:

¹⁶ Véase nota 7.

¹⁷ En eso, se distingue de obras como *Jacques le fataliste* o *Tristram Shandy* que a pesar de presentar un alto grado de autoconciencia textual, nunca llega a relacionar el proceso de la creación narrativa con la narración misma, tal y como lo hace el *Quijote*.

¹⁸ *op.cit.*, cap.3 y 4, págs. 32-43.

«Ahora digo - dijo don Quijote - que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere [...]»¹⁹

El protagonista ataca al autor, y de nuevo nos encontramos ante una desjerarquización de los valores literarios tradicionales, como lo habíamos observado al nivel lingüístico, estableciendo una nueva función semiótica que pone en relación el lenguaje y lo que relata: el autor no domina a su personaje tal y como el aceptado registro lingüístico del estilo literario no domina el lenguaje del texto. El episodio resulta particularmente significativo desde el punto de vista metaficticio porque, en este caso, bien puede ser que don Quijote tenga razón.

Surge a continuación la discusión sobre los «errores» contenidos en la primera entrega de las aventuras del ingenioso hidalgo, como la reaparición repentina del burro de Sancho o el destino de los cien escudos que encontró en la maleta en Sierra Morena; el texto se ha vuelto crítico de sí mismo, y la segunda parte es ahora lectora de la primera. Todo el proceso comunicativo queda contenido en este momento del sintagma narrativo: el texto es a la vez emisor (primera parte), y receptor (segunda parte) del mensaje. Sancho responderá al principio del capítulo cuarto, achacando las incoherencias que no puede resolver a un error de imprenta: «A eso - dijo Sancho - no sé qué responder, sino que el *historiador* se engañó, o ya sería descuido del *impresor*.»²⁰ El texto es pues no solamente consciente del proceso de escribir (*historiador*) sino también de las modalidades de publicación (*impresor*), es decir de su emisor como de su destinatario. Tras haber escuchado las explicaciones de Sancho, Sansón Carrasco decide aconsejar al autor para que repare en sus olvidos:

«Yo tendré cuidado - dijo Carrasco - de acusar al autor de la historia que si otra vez la imprimiere , no se le olvide esto que el buen Sancho ha dicho; que será realzarla un buen coto más de lo que ella se está.»²¹

En este caso, hasta un personaje secundario, como lo puede ser Sansón Carrasco, se sitúa por encima de la autoridad del autor, mientras que Sancho se

¹⁹ *op.cit.*, pág. 36.

²⁰ *op.cit.*, pág. 39., subrayado mío.

²¹ *op.cit.*, pág. 40.

convierte en el creador del universo ficticio ya que él se encargó de completar y corregir la narración.

Acaso la concretización más directa de la metaficción dentro del sintagma narrativo se encuentre en el capítulo 59 de la segunda parte, que relata el encuentro con don Jerónimo y don Juan en la posada de Zaragoza. Están estos últimos precisamente discutiendo de la falta de méritos de la falsa segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* cuando les oyen don Quijote y Sancho desde la habitación de al lado. Seguirá a continuación un ataque en regla contra el falso Quijote de Avellaneda²² y sus gazapos más obvios, como la confusión acerca del verdadero nombre de la mujer de Sancho Panza (Mari Gutiérrez en vez de Teresa Panza) o el supuesto «desenamoramiento» del falso don Quijote. La recepción de la primera parte de la obra se inscribe dentro del desarrollo narrativo de la segunda, oponiendo una falsa ficción a una realidad ficticia, y transformando ésta última en una verdad narrativa incontestable. Prueba una vez más que el texto de Don Quijote incluye todas las etapas del proceso comunicativo dentro de su estructura narrativa, y que el texto se basta a sí mismo para crear significado.

Al mismo tiempo que nos habla de sí mismo, el texto también presenta explícitamente una concepción del género de los libros de caballería a través de la conversación que mantienen el cura y el canónigo en el capítulo 47, hacia el final de la primera parte (partición de 1615):

«No he visto ningún libro de caballería que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros de manera que el medio corresponde al principio, y el fin al principio y el medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. Fuera de esto, son en el estilo, duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por eso dignos de ser desterrados de la república cristiana como a gente inútil.»²³

Esta descripción de los libros de caballería se aplica a la vez al modelo y a su parodia. El texto sigue hablando de sí mismo, pero lo hace ahora en contra

²² Esta falsa continuación del *Quijote* se publica en 1614, probablemente mientras se están escribiendo estos veinte últimos capítulos del verdadero.

²³ *op.cit.* pág. 460

de su modelo para acabar de independizarse de una tradición literaria preestablecida.

¿Y si, en última instancia, el significado de *Don Quijote de La Mancha*, lo que permite aún disfrutar de su lectura no fuera más que el hecho de significar? El verdadero tema de la novela sería entonces ella misma, la construcción de un sistema signifiante independiente en constante movimiento, cuyo funcionamiento trascendería su contexto histórico e ilustraría las eternas preguntas del espíritu humano. La estructura narrativa del *Quijote* no es, como afirma Shklovski, un simple recurso técnico utilizado por Cervantes con el fin de justificar sus interpolaciones críticas, sino que constituye un signifiante en sí; corresponde desde el punto de vista formal a lo que apuntó Erlich en su crítica de la visión de Shklovski como siendo un dilema filosófico fundamental implícito en la novela, a saber «la ambigüedad esencial entre los términos locura y sabiduría, el problema de la realidad frente a la ilusión.»²⁴ Esta dicotomía esencial de fondo se encuentra reflejada en la forma, sea lenguaje o estructura narrativa, ambos articulados a partir de oposiciones binarias que nunca se acaban de resolver y que promocionan la ambigüedad, a la vez lingüística y narrativa. Es decir que la forma misma del *Quijote* es un dilema y sugiere ya de por sí la dolorosa incertidumbre que expresa su contenido.

Don Quijote de la Mancha es un signifiante en marcha que sigue eludiendo cualquier tipo de interpretación totalizante satisfactoria y contiene dentro de su eterno movimiento basado en las oposiciones binarias tanto de forma como de fondo algunas de las preguntas esenciales de la condición humana. El texto se sigue oponiendo a los valores literarios tradicionales tanto de composición como de interpretación, tal y como don Quijote, en su viaje interminable, se sigue oponiendo al mundo y a la realidad.

Acaso la paradoja más trágica de todas en cuanto al *Quijote* se refiera sea la certeza de que el texto se seguirá alejando de nosotros con el paso del tiempo, hasta que desaparezca toda posibilidad de lectura inmediata. Es posible que muera *Don Quijote* antes de que lo hayamos entendido del todo; pero no morirá su historia porque es ella la que nos entiende a nosotros.

²⁴ Victor Erlich, *Russian Formalism. History. Doctrine.*, La Haya, 1955, pág.168.