

LA CRÍTICA DE LA LECTURA EN EL *QUIJOTE*

José Manuel Martín Morán

RESUMEN

El objetivo declarado del *Quijote* es deshacer la autoridad y cabida que en el vulgo tienen los libros de caballerías. Tradicionalmente el cervantismo se ha resistido a aceptar lo que consideraba una limitación de la obra maestra. En realidad, tamaño empeño conlleva la creación de un nuevo género literario, a partir de la crítica de la interacción del más popular de los existentes, la imprenta y el lector. En el *Quijote* Cervantes analiza dos tipos de lectura derivantes de dos diferentes interacciones entre el género, el medio de difusión y el lector. De esa reflexión, que conlleva una severa toma de posición respecto a la autoridad del narrador, nacerá la novela moderna.

PALABRAS CLAVE: lectura, imprenta, novela moderna, autoridad del narrador.

ABSTRACT

The stated objective of the *Quixote* is break up the authority and credibility that the books of chivalry have among common people. Traditionally Cervantism has resisted acknowledging this that was considered a limitation of the masterpiece. Nevertheless, it is this initial determination the one that leads to the creation of a new literary gender, that emerging from the criticism of the interaction of the most popular gender of the extant, together with the printing press and the reader. In the *Quixote* Cervantes analyses two types of reading derived from two different interactions among the gender, the medium and the reader. Such a reflection, that means a severe positioning with respect to the narrator's authority, will give birth to the modern novel.

KEY WORDS: reading, printing press, narrator's authority.

Hace tiempo que la crítica cervantina se interroga acerca del crédito que se puede dar a las palabras de Cervantes en boca del amigo del prologuista de 1605, en las que declara el fin último de su libro:

Esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías. [I, prólogo, 18]¹

Una análoga declaración de intenciones anticaballerescas cierra, a modo de mensaje final moralizante, todo el *Quijote*:



No ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. *Vale*. [II, 74, 1139]

La mayoría de los críticos coincide en señalar la desproporción, en la tarea que Cervantes se ha impuesto, entre los medios empleados y el objetivo final declarado: los libros de caballerías estaban en franca decadencia²; dedicar tan magna obra como el *Quijote* a combatirlos parece de todo punto fuera de lugar, de donde necesariamente se ha de seguir que Cervantes tuvo miras más amplias al escribirlo, aunque no las declarara³.

Y sin embargo, la voluntad de desarraigar a los libros de caballerías de los gustos del público conlleva una serie de reflexiones acerca de la relación de la obra con el lector, del autor con su obra y con el mundo que la acoge, y de la obra y el autor con el medio de difusión, de tal alcance e importancia que sería más que suficiente para dotar de trascendencia a la novela. Por lo que, en mi opinión, no hay por qué buscar el significado último del *Quijote* fuera de esa intención declarada por Cervantes⁴; su puesta en práctica comporta la búsqueda de un nuevo código de

¹ He consultado la edición de Martín de RIQUER, Barcelona, Planeta, 1972, a la que me referiré, a partir de ahora, con la indicación entre paréntesis de la parte, el capítulo y la página oportunos.

² M. de RIQUER «Cervantes y la caballerescas», en J.B. AVALLE-ARCE y E.C. RILEY (eds.), *Suma cervantina*, Londres, 1973, pp. 273-292) defiende la credibilidad de las intenciones de Cervantes sobre la base de la efectiva vitalidad del género caballeresco a finales del siglo XVI.

³ El primero en desconfiar de la declaración de intenciones de Cervantes fue Charles SOREL, en la introducción a su *L'Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques*, París, 1633, *apud* C. MORÓN ARROYO, *Nuevas meditaciones del Quijote*, Madrid, 1976, pp. 316-319. Para el imitador francés era de vital importancia quitársela al *Quijote*, en cuanto parodia de los libros de ficciones, para así atribuírsela a su obra. Más rotundo aún en la negación de la inquina de Cervantes hacia sus siempre admirados libros caballerescos fue N. DÍAZ BENJUMEA, «La Estafeta de Urganda» (selección y presentación de Alberto SÁNCHEZ), *Anales Cervantinos*, XII, 1973, pp. 211-231. En esa misma línea se sitúa el argumento de M. MENÉNDEZ PELAYO («Estudios cervantinos», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo I, pp. 255-420 (ed. de E. SÁNCHEZ REYES), en *Obras completas*, tomo VI (ed. de M. ARTIGAS), Madrid, 1941, pp. 314 y 320) para quien Cervantes escribió el mejor de todos los libros de caballerías, porque consiguió superar su intención inicial. La idea de la superación de la intención primigenia, demasiado limitada para el genio cervantino, la repiten, con diferentes variantes y en diferentes momentos históricos, J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, [1914], Madrid, 1964, p. 126; S. de MADARIAGA, *Guía del lector del Quijote*, [1926], Buenos Aires, 1947³, p. 61; F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, «El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballerías», *Anales cervantinos*, V, 1955-56, pp. 19-40; A. CASTRO, *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957, p. 322; J. CASALDUERO, «Explicando la primera frase del Quijote», en *Estudios de literatura española*, Madrid, 1967, pp. 70-82 [p. 75]; E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, [1962] Madrid, 1966, p. 66; F. LÁZARO CARRETER, «La prosa del Quijote», en AA.VV. *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, 1985, pp. 113-130 [p. 119].

⁴ Ya lo había sostenido, viendo —con criterio muy dieciochesco— en la animadversión de Cervantes por los libros de caballerías una finalidad didáctica, V. de los RÍOS, «Juicio crítico del



representación, y de una nueva relación entre literatura y vida, entre literatura y poder, que es la que informa el texto todo del *Quijote*. Las huellas de tan ingente tarea se encuentran en la estructura semántica de un relato que pone en tela de juicio los fundamentos de la autoridad social y a sus representantes, e idealiza a quienes se sitúan al margen de la visión consensuada de la justicia y el poder; en la estructura comunicativa de una obra que reniega de la lectura evasiva, ligera, de puro entretenimiento, a la vez que demanda una lectura formativa⁵ y un tipo de lector acorde con las exigencias del nuevo medio de comunicación; en la estructura de una enunciación que pone en solfa la autoridad del autor, los narradores y las demás voces emisoras.

1. LA LECTURA ESCAPISTA Y LA IMPRENTA

El *Quijote* es la primera novela del lector⁶. De su protagonista no sabemos nada, o casi nada, antes de su enajenación lectora; todo lo que se nos cuenta de su vida tiene como presupuesto la transformación operada en su personalidad por la lectura de los libros de caballerías. Más aún, su condición de personaje principal de un libro la adquiere precisamente gracias a su desafortada pasión por la lectura, que le lleva, como contrapartida, a perder el contacto con su mundo. Don Quijote es

Quijote, Plan cronológico», [1780], en la ed. del *Quijote* de la RAE, Madrid, Imprenta Nacional, 1863, pp. 3-106 [pp. 74-5]. Modernamente han defendido la idea M. de UNAMUNO, «Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*», [1904], en G. HALEY (ed.), *El «Quijote» de Cervantes*, Madrid, 1980, pp. 375-386, [p. 378]; R. MENÉNDEZ PIDAL, «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», [1920], en *España y su historia*, Madrid, 1957, vol. II, pp. 179-211 [pp. 183 y 210]; C. DE LOLLIS, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, [1924], Florencia, 1947, p. 87; L. SPITZER, «Sobre el significado de *Don Quijote*», [1962], en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, 1980, pp. 291-309 [p. 184]; E. MORENO BÁEZ, *Reflexiones sobre el Quijote*, Madrid, 1968, p. 22; M. de RIQUER, «El *Quijote* y los libros», *Papeles de Son Armadans*, XIV, 1969, pp. 5-24; C. FUENTES, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, 1976, p. 13; J.J. ALLEN, «Introducción» a su edición del *Quijote*, Madrid, 1986, pp. 9-43 [p. 19].

⁵ De las relaciones entre el lector y el narrador y el texto del *Quijote* se han ocupado, entre otros: RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, cit., pp. 135-145; E.L. RIVERS, «Cervantes Art of the Prologue», en AA.VV. *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, 1974, pp. 167-171; R. EL SAFFAR, *Distance and Control in «Don Quixote». A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1975, pp. 15-31; J.J. ALLEN, «The Narrators, the Reader and Don Quijote», *Modern Languages Notes*, 91, 1976, 201-212; H. CALDERÓN, *Conciencia y lenguaje en el «Quijote» y en «El obscuro pájaro de la noche»*, Madrid, 1987, pp. 116-121; A. BOGNOLO, «‘Desocupado lector’: il contratto di finzione nel prologo del primo Quijote», en *Atti della V Giornata Cervantina*, Padua, 1998, pp. 19-36.

⁶ En opinión de M.I. GERHARDT («*Don Quijote: La vie et les livres*, Ámsterdam, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1955, p. 2), el *Quijote* es «entre una infinidad de otras cosas, la novela de un lector».



probablemente el primer lector escapista de la historia de la literatura⁷; en él se manifiestan por primera vez los síntomas de la locura de la letra impresa que tantos paraísos hará soñar a siglos enteros de lectores silenciosos.

En esos momentos de evasión, la realidad exterior se anula, y con ella su lógica, sus imposiciones y sus preceptos, y triunfan la fantasía y la lógica alternativa. Tal vez fuera precisamente esa posibilidad de evasión la que empujara a don Quijote, antes incluso de que la insania se insinuara en su mente, a enfrascarse a la veneranda edad de 50 años en la lectura de los libros de caballerías, verdadera tabla de salvación en el naufragio de la monotonía de su vida cotidiana, así descrita por el narrador:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. [I, 1, 32-3]

Palabras éstas, que si por un lado describen la apacible y modesta existencia de un hidalgo de aldea, por el otro no esconden su persistente ritualidad; no parecerá extraño, por consiguiente, que fuera este elemento el que condujera a don Quijote a la búsqueda de una válvula de desahogo en las historias caballerescas. Y hasta tal punto surtió efecto su lectura, que no sólo abandonó los usos de su vida pasada, olvidando «casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda» [I, 1, 34], sino que llegó incluso a privarse de sus pertenencias por perseverar en el vicio lector:

vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos. [I, 1, 34]

Ninguna otra acción hubiera podido indicar mejor el radical desapego de don Quijote de su mundo como la alienación voluntaria de la clave de su identidad, la tierra; había que estar loco para perder el «algo» de su categoría social a cambio de un montón de libros. El precio pagado por el «hijodalgo» Alonso Quijano por su adicción a la lectura escapista es muy alto: a su vicio le debe la enajenación primero de sus tierras y después de la razón, los vínculos que lo unían a la comunidad: sus pertenencias le daban la colocación y la consideración social, eran el símbolo pasivo de su identidad; la razón le permitía entrar en relación con su mundo, era el instrumento activo de su identidad; de la tierra le derivaba el nombre, Alonso Quijano, y de la razón el sobrenombre, «El bueno»; de los dos, como sabemos, prescindirá para convertirse en don Quijote de la Mancha.

⁷ Estudia la relación entre el personaje cervantino y su particular forma de lectura J. IFFLAND, «Don Quijote dentro de la 'Galaxia Gutenberg' (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)», en A. VILANOVA (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1992, vol. 1, pp. 623-634.

El tipo de lectura que realiza don Quijote con los libros de caballerías no parece que sea exclusivamente suyo; cada vez que un personaje del *Quijote* alude a su conocimiento directo de un libro de caballerías, termina por reconocer que su lectura le ha puesto en el sendero de la alienación. Y así, por ejemplo, no llegan al extremo de don Quijote, aunque poco les falta, Palomeque el ventero⁸, el cual, en palabras de su mujer, «escuchando leer [...] [está] tan embobado, que no [se acuerda] de reñir por entonces» [I, 32, 347], o Maritornes y la hija de Palomeque, que no dudarían en poner remedio a las penas de amor de los caballeros; al igual que su padre y señor, olvidan la realidad, se sustraen a la autoridad del mundo y se pierden en las nieblas de la fantasía. Fuera de la familia escapista de Palomeque, manifiestan el mismo arrobo ante los hechos andantescos —bien que comedido en la expresión— los clérigos dialogantes de caballerías, que admiten haber leído algún que otro relato de caballeros [I, 49, 532] e incluso haber iniciado la escritura del mejor de todos, ¡qué duda cabe! [I, 48, 521]. Todos ellos, en mayor o menor medida, han sido contagiados por el virus de la evasión literaria y todos describen el mismo proceso de captación: la ociosidad les pone en las manos un libro de caballerías y las maravillas narradas en él secuestran su atención; el placer de la lectura es tal, que olvidan momentáneamente la realidad externa. La diferencia entre los lectores cultos —los clérigos— y los analfabetos —Palomeque y su familia— estriba en que los últimos siguen creyendo a pie juntillas en la veracidad de lo narrado, incluso después del primer momento de abandono a la magia de la letra; es decir, atribuyen al libro una autoridad que no tiene, movidos sin duda por el prestigio de la letra impresa para los individuos de cultura oral⁹. Los primeros, los lectores cultos, en cambio, se dejan llevar también, en un primer momento, por el placer de la lectura y caen en la misma tentación escapista de los otros; pero, acto seguido, la capacidad crítica de su cultura les hace rechazar el libro¹⁰. La familia de Palomeque escucha leer el texto en una sesión colectiva, oral, en la que el aspecto comunitario garantiza la participación emotiva del oyente; la afección escapista se insinúa en esa emoción compartida. Los clérigos realizan una lectura solitaria que les permite reflexionar críticamente sobre lo leído, volver atrás en el texto y analizar la congruencia de lo dicho¹¹. Don Quijote,

⁸ Ha estudiado la recepción de los libros de caballerías en los personajes del *Quijote* M.C. MARÍN PINA, «Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, 1993, pp. 265-273.

⁹ B.W. IFE, (*Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, [1985], Barcelona, 1992, p. 16) aduce un motivo más para que los lectores atribuyan autoridad al libro de ficción en prosa, que es la asociación corriente en la época entre prosa e historia.

¹⁰ GERHARD (*op. cit.*, pp. 2-9) hace la distinción entre «lecteur», el lector culto y crítico de mi argumentación, y «liseur», el lector participativo.

¹¹ Para una confrontación de los modos de interacción entre el destinatario y el texto según que el canal de transmisión sea oral o escrito, véase J. GOODY, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, [1977], Milán, 1981, pp. 20, 48 y ss. En opinión de W.J. ONG (*Orality and literacy. The Technologizing of the Word*, Londres y Nueva York, 1982), p. 102), la oralidad une a los individuos, la escritura y la lectura los separan, hacen que la mente se vuelva sobre sí misma.



por su parte, se comporta como un lector participativo oral cuando entra en batalla con los gigantes del libro proyectados sobre las paredes de su habitación: no cabe mayor emoción ante lo leído que este gesto desahogado; y eso a pesar de que la suya sea una lectura solitaria y silenciosa. Es decir, don Quijote se apropia del mundo caballeresco con el método de acercamiento al mismo propuesto por la imprenta, pero él sigue siendo un oidor de sesión oral, tal vez porque, en el fondo, el hidalgo percibe la impronta oral del género literario, o tal vez porque percibe la exaltación del espíritu colectivo implícita en la épica cortesana caballeresca.

De lo dicho hasta ahora se podría extraer una primera conclusión parcial, a partir, sobre todo, del caso emblemático de don Quijote, acerca de las condiciones que facilitan la lectura evasiva. La lectura escapista parece estar determinada por la fricción que se produce entre la mentalidad oral del lector, que tiende a participar emotivamente en los hechos, y la actitud lectora analítica y distanciada que le exige la imprenta. La nueva tecnología no ha condicionado aún la estructura del libro y, por consiguiente, no ha generado el tipo de lector requerido por los nuevos hábitos, o mejor, aún no ha conseguido generalizar el tipo de lector del que son buen ejemplo el cura y el canónigo. De hecho, al cabo de siglo y medio de existencia de la tecnología de impresión con caracteres móviles, las obras que se publican son expresión de los géneros literarios anteriores a la invención de la imprenta, según Ong¹²; solamente los textos que podríamos clasificar, más o menos problemáticamente, dentro de lo que se ha dado en llamar la novela moderna desarrollan, lo dice Ong, un código genérico que aprovecha las condiciones de emisión y recepción de la imprenta¹³. Hasta la publicación del *Quijote*, los libros que vieron la luz procedían, en su mayoría, de manuscritos medievales¹⁴ concebidos para ser difundidos oralmente y que, por consiguiente, conservaban en su estructura las huellas de las condiciones de emisión previstas en el momento de su concepción: historia fragmentada en múltiples episodios con una fuerte cohesión narrativa interna, personajes planos, contenido que refuerza la identidad comunitaria del espectador, etc. El género caballeresco debe su auge, qué duda cabe, a la imprenta, aun cuando su estructura narrativa mantenga las características apenas citadas de los textos concebidos para ser difundidos oralmente. Por otro lado, la historia de la recepción literaria nos ha legado testimonios directos de la difusión preeminentemente oral de la literatura caballeresca¹⁵. El propio *Quijote* aún conserva vestigios de oralidad en su

¹² ONG, *op. cit.*, p. 222 y ss.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ La estimación es de M. McLuhan, *La galaxia de Gutenberg*, Barcelona, 1985 [*The Gutenberg Galaxy*, 1962], p. 231. Habla, en cambio, de mayor rapidez en la reproducción de los viejos textos respecto a los nuevos E.L. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bolonia, 1995 [*The printing revolution in modern early Europe*, 1983], p. 55. Así se explicaría la pervivencia de los gustos medievales en pleno periodo humanista, según IFE, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Nos queda constancia de la difusión oral de los libros de caballerías en las actas del proceso inquisitorial contra el morisco Román Ramírez, muerto en las cárceles inquisitoriales en

estructura¹⁶, en pugna con las innovaciones narrativas que incluye en su estructura derivadas directamente del medio de comunicación de la imprenta.

Un aspecto de la comunicación literaria fuertemente influenciado por la dinámica entre la vieja y la nueva concepción del relato es el relacionado con la veracidad de lo escrito. Los lectores todavía no se han acostumbrado al filtro de la letra impresa, a la separación de la instancia enunciativa de la receptora, y siguen atribuyendo validez a lo narrado con los mismos criterios de veracidad de la narración oral. En el libro, nadie puede dar fe de lo dicho, pero la magia de la enunciación permanece en el relato, imantando la credulidad de los lectores. La fuerza testimonial de la presencia del narrador se ha transformado en la energía documental de la letra impresa. A esa aparente dimensión documental de la escritura filtrada por la imprenta y a su pernicioso influjo sobre los iletrados crédulos parece aludir el cura en su diálogo con Palomeque:

Ya os he dicho, amigo —replicó el cura—, que ello [imprimir libros de caballerías] se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni quieren, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que tenga por historia verdadera ninguna destes libros. [I, 32, 351]

Pero Pérez parece distinguir, y es importante aclararlo, entre lectura de entretenimiento y lectura escapista: la segunda añade a la primera la fe en lo leído.

1599 porque, según el inquisidor, necesitaba la ayuda del diablo para recitar de memoria todos los libros de caballerías que conocía. La historia del «último de los juglares» le sirve a L.P. HARVEY («Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain», en J.J. DUGAN, *Oral literature*, Nueva York, 1975, pp. 84-100) para argumentar en favor de su tesis sobre la declamación oral de los libros de caballerías. Después del ensayo pionero de Harvey, la cuestión de la pervivencia de la difusión oral de la literatura, aun en tiempos de la imprenta, ha sido ampliamente tratada en los trabajos de M. FRENK, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en G. BELLINI (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, 1982, vol. 1, pp. 101-123; «Ver, oír, leer...», en L. SCHWARTZ LERNER e I. LERNER, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, 1984, pp. 235-240; y *Entre la voz y el silencio (la lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, 1997. La difusión oral de la literatura, en los primeros tiempos de la imprenta, ha sido propuesta también, basándose en los mismos testimonios de Harvey y Frenk, por E.L. RIVERS, «Plato's *Republic* and Cervantes's *Don Quixote*: two critiques of the Oral Tradition», en Ch. FAULHABER et ál. (eds.), *Studies in Honor of Gustavo Correa*, Potomac, 1986, pp. 170-76 [p. 173]; P. ZUMTHOR, *La letra y la voz de la «literatura» medieval* [1987], Madrid, 1989, pp. 71-2; A. DEYERMOND, «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 21-32 [pp. 31-32].

¹⁶ La huella de la declamación oral en la estructura narrativa del *Quijote* ha sido estudiada por M. MONER, «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 119-128; *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, 1989; y por mí en «Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg», *Cervantes*, 17.1, 1997, pp. 122-144; «Don Quijote en la encrucijada oralidad // literatura», *Nueva revista de filología hispánica*, XLV, 2, 1997, pp. 337-368.

Para gozar del paraíso artificial de la ficción, en opinión del cura, es necesario cumplir dos requisitos: estar momentáneamente ocioso y poseer una fe ciega en la letra impresa; la fe del ignorante que no sabe leer, o que no sabe leer según los parámetros de lectura propuestos por la imprenta y, por tanto, es incapaz de adoptar una distancia crítica. Don Quijote y Palomeque, a su manera dos lectores participativos e ignorantes, afectos ambos de escapismo, usan el mismo argumento para defender la veracidad histórica de los sucesos caballerescos: si el rey ha dado licencia para que se publiquen, ¿cómo podrían narrar mentiras? Arguye Palomeque:

¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio! [I, 32, 351]

Y le hace eco don Quijote:

¡Bueno está eso! —respondió don Quijote—. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira? [I, 50, 537]

Se puede leer entre líneas una crítica al laxismo en la concesión del aval de publicación a los libros de pasatiempo. La escasa atención por parte de la autoridad social a las obras publicadas y a las comedias representadas, y más concretamente al respeto por todas ellas de la preceptiva al uso, deja al lector y al espectador indefensos ante los desmanes de los autores. Para Cervantes parece evidente que la autoridad social aún no ha sabido adaptarse a los nuevos medios de comunicación, que no solamente potencian la capacidad comunicativa del emisor, sino que también la insertan en un circuito nuevo que exige nuevas aptitudes del receptor y modifica su percepción del mensaje. La solución, desde el punto de vista de Cervantes, sería la institución de un censor¹⁷; o, lo que es lo mismo, que el poder definiera nuevamente su esfera de influencia sobre el texto, retirando la ciega confianza que deposita en sus delegados, los autores, a la vez que reclamara su congruencia con la norma literaria e ideológica del momento, única garantía de que las potencialidades del medio no van a ser usadas en contra del interés formativo de la ciudadanía. Lo expresa claramente el cura, en diálogo con el canónigo:

¹⁷ El consabido censor de los preceptistas del periodo; Alonso LÓPEZ PINCIANO (*Philosophia Antigua Poética*, ed. Alfredo CARBALLO PICAZO, Madrid, 1953, vol. III, p. 273) aboga por la institución de un «comisario que viera todas las representaciones antes que salieran en plaza pública».

Todos estos inconvenientes [la representación de «cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonor de algunos linajes»] cesarían, y aun otros muchos más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen; no sólo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España; sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna [...] Y si se diese cargo a otro, o a este mismo, que examinase los libros de caballerías que de nuevo se compusiesen, sin duda podrían salir algunos con la perfección que vuestra merced ha dicho. [I, 48, 526]

Cervantes parece expresar, por boca de los dos clérigos, el miedo a la potencialidad deseducativa de los dos fenómenos de difusión literaria del momento: los libros de caballerías y la nueva comedia, relacionados ambos con dos diferentes medios de comunicación, la imprenta y la representación teatral, capaces de dirigirse a un público relativamente vasto de lectores o espectadores:

De haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar, la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere dellas, como por la mayor parte carecen éstas que de ordinario agora se representan. [I, 48, 524-5]

Nótese que para el licenciado Pero Pérez no hay más distinción, en realidad, que entre «la comedia artificiosa y bien ordenada» y la que no lo es, el texto que sigue los cánones del género y el que no los sigue; en el acto de la recepción, el segundo puede deleitar pero no enseñar, mientras que el primero alcanza el doble objetivo horaciano. Cervantes establece por boca del cura una relación causal entre el respeto de la preceptiva literaria y la educación del oyente y, por extensión, del lector, entre estética y ética, entre código genérico y norma social. Su ecuación parece cristalina: los textos que siguen la preceptiva cumplen mejor sus propósitos didácticos y éstos son los que el censor debería autorizar como portavoces de la verdad oficial, del poder, de la norma; los demás, los monstruos que no revelan ni arte ni artificio, deberían ser condenados al silencio para que no pudieran estragar el gusto del oyente o del lector y conducirlos a la evasión de la realidad.

El arte no puede eximirse de su compromiso con el poder de seguir formando súbditos modelo; el axioma, como acabamos de ver, es válido, según el cura, tanto para las comedias como para los libros de caballerías y, por extensión, para cualquier producto de la imprenta. El punto de apoyo de todo el razonamiento cervantino en pro del arte y los preceptos como supremos guardianes del bien común es la distinción tópica entre el discreto y el vulgo, que la enorme ampliación del público había agudizado; el canónigo de Toledo nos aclara la importancia del nuevo elemento, cuando expone el razonamiento que le indujo a abandonar el proyecto de escribir un libro de caballerías:





Lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen, y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos. [I, 48, 521-2]

Resulta evidente en estas palabras la referencia a Lope de Vega y la comedia nueva¹⁸. Cervantes agrupa en su crítica los dos grandes medios de comunicación, el teatro y la imprenta, representados por los dos géneros emblemáticos, la comedia y los libros de caballerías, para señalar en ambos la misma falta de respeto de los principios aristotélicos y las mismas concesiones al gusto del vulgo¹⁹. Aun así, será necesario aclarar que la crítica cervantina no va dirigida, a mi modo de ver, contra los géneros literarios, sino contra la deformación de los mismos causada por su interacción con los gustos del público. El elemento novedoso, tanto en uno como en el otro caso, es la aparición de un nuevo canal de difusión de la obra —la imprenta, para los relatos caballerescos, y los corrales y su extraordinario auge a finales del XVI y principios del XVII, para la comedia—, que ha ampliado extraordinariamente el número de los receptores²⁰. Los autores han intentado adecuar el género a

¹⁸ En opinión de S. GILMAN («Los inquisidores literarios de Cervantes», [1970], en HALEY (ed.), *El «Quijote» de Cervantes*, cit., pp. 122-141 [pp. 130, 139, 140]) el verdadero objetivo del ataque cervantino a los libros de caballerías sería el teatro de Lope de Vega. Su visión del problema es ligeramente diferente de la mía: identifica, también él, como acabo de hacer yo, la cultura de masas como blanco de Cervantes, pero da un paso más y añade que tras ella se cela, en realidad, la comedia lopesca. El mismo Lope se diría que avala la tesis de Gilman, cuando afirma que las novelas cortas (y probablemente hubiera podido incluir también los libros de caballerías) y las comedias tienen un idéntico fin: «dar gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (*El desdichado por la honra*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXVIII, p. 14b).

¹⁹ Y éste era también uno de los argumentos, junto con el de la falta de verosimilitud de las aventuras y lo inmoral de muchas de ellas, de los moralistas de la época; véase la censura de J. de VALDÉS, *Diálogo de la lengua* (ed. Cristina BARBOLANI, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 248-253). La afinidad de las posiciones de Cervantes y Valdés, Arias Montano, Guevara, Vives y otros, es un argumento en favor del erasmismo de Cervantes. Para las censuras críticas de los libros de caballerías, véase A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, p. 26 y ss.; J. CANAVAGGIO, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VII, 1958, pp. 13-108 [p. 76 y ss.]; E. MORENO BÁEZ, *Reflexiones sobre el Quijote*, Madrid, 1968, p. 22 y ss.; RIQUER, «Cervantes y la caballerescas», cit.; D. EISENBERG, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, 1982.

²⁰ Vale la pena recordar, así sea en nota, que la tirada media de una edición era de unos dos mil ejemplares y que se ha estimado que la afluencia total a los dos días que solía durar una comedia en cartel podía llegar a las cuatro o cinco mil personas.

las nuevas condiciones de emisión, acomodándolo a las exigencias del destinatario, y han obtenido como resultado la expulsión de sus obras del palacio de la preceptiva y la pérdida de la dimensión didáctica de las mismas.

La confirmación de que la crítica de Cervantes va dirigida contra la interacción viciosa entre el género y el medio, y no contra el género en sí mismo la podemos encontrar en que éstos son los términos en los que, generalmente, en todo tiempo y lugar, se expresa la reacción contra las nuevas tecnologías informativas. Hace unos años K.R. Popper²¹, en un breve artículo, defendía la institución de un órgano supervisor, como solución contra el recurso a la violencia y la espectacularidad en los programas televisivos en respuesta a las exigencias de un público cada vez más numeroso. El medio educa a su público, según Popper, y si, por emulación, se extendiera la violencia en la sociedad, como ya ha sucedido, la televisión no sólo no alcanzaría su objetivo didáctico, sino que además inculcaría a la colectividad valores contrarios a la vida en común. Como se puede apreciar, los términos de la cuestión son idénticos en Popper y en Cervantes: la deformación del género a causa de la irrupción de las masas, el condicionamiento de los textos por el medio de comunicación, la interacción didáctica con el público, el riesgo de deformar las conciencias de los ciudadanos. Y más o menos en los mismos términos, hace más de dos mil años, Platón expresaba sus reparos contra la escritura en el *Fedro*: el faraón Thamus responde al dios Thoth, el inventor de la escritura en la mitología egipcia, que el nuevo medio de comunicación no ayudará a formar buenos ciudadanos, como él pretende, porque les desaloja las cosas de la memoria²²; en otras palabras, les deforma las conciencias, sin educarlos en la realidad, por cuanto les presenta la apariencia de los objetos y no su esencia.

La aparición de un nuevo medio de comunicación provoca generalmente la reacción de los paladines del *statu quo*, preocupados por preservar la pureza de la relación entre el destinatario y los medios de difusión de la cultura, pues de esa pureza depende la función de la cultura como estabilizador del equilibrio social. La segregación de los productos aberrantes del nuevo medio, o incluso de sus promotores, constituye el remedio extremo para la conservación de la relación prístina entre el poder y los medios de difusión de la cultura. En el libro X de *La república* Platón condena al ostracismo a los poetas, los representantes de la escritura, porque:

En su afán de agradar a la multitud, procura[n] separarse de este camino [la representación del «carácter sabio, tranquilo, siempre semejante a sí mismo»], y más bien se inclina[n] a expresar los caracteres apasionados, cuya variedad hace que sea más fácil el representarlos²³.

²¹ K.R. POPPER, «Una patente per fare tv», en K.R. POPPER y J. CONDRY, *Cattiva maestra televisione*, Milán, 1994, pp. 13-25 [p. 22].

²² PLATÓN, *Fedro*, en *Dialoghi filosofici*, ed. Giuseppe CAMBIANO, Turín, 1992, vol. II, pp. 151-222 [p. 216]. He consultado la versión italiana de la obra.

²³ PLATÓN, *La república*, Buenos Aires, 1978, p. 376.

La dependencia de los gustos del público rebaja los presupuestos éticos y estéticos del arte; éste es el motivo por el que Platón no concedería la ciudadanía de la república ideal a los poetas²⁴, Cervantes impediría la publicación de los textos que se alejaran de la preceptiva y Popper retiraría el permiso de trabajo a los técnicos y creativos de la televisión que no cumplieran los requisitos de coherencia establecidos.

2. EL AUTOR COMO FACTOR DE ORDEN DEL MUNDO

El autor de una novela es un mediador entre la realidad y el texto. Su nombre, según M. Foucault²⁵, no pertenece ni al estado civil de los hombres ni a la ficción de la obra; se sitúa en el límite entre esos dos mundos, en la rotura que da vida a su discurso. El autor, por tanto, ejerce una función de filtro entre la realidad y el discurso, y es a la vez el vehículo de otros órdenes y otras jerarquías externas al texto. El autor de un texto, un delegado de la autoridad social —las aprobaciones y privilegios hablan claro al respecto—, ordena nuevamente el mundo, construye un nuevo discurso interpretativo que hace más inteligible la realidad.

Claro que también se puede interpretar la novela en cuanto discurso de libertad, nacido de un acto de desconfianza del autor hacia el discurso oficial. Independientemente de que el autor se sitúe en la posición de paladín o antagonista del discurso oficial, su función de autoridad le permite proponer al lector su discurso personal como instrumento de comprensión de la realidad. O sea que, en cierto sentido, se podría decir que el autor traiciona la confianza depositada en él por la sociedad, cuando ésta le confiere la autoridad de la voz y él responde con la escritura de un texto que le exige la entrega gratuita de esa misma autoridad y su dedicación exclusiva al orden del texto. Cervantes, desde este punto de vista, es el prototipo del traidor, y no sólo porque haya sido el creador del modelo de las relaciones entre el autor, el texto y el mundo, sino porque la forma en que lo planteó ha sido una de las más radicales en la historia del género; y así, por ejemplo, su acto de dejación de autoridad es total y sin condiciones: en el prólogo de 1605 se declara «padrastró» y no «padre» del *Quijote*, para inmediatamente consignar la voz prologante al amigo que le visita; y, ya en el texto, diluye la voz narrante en tres diferentes narradores, de los cuales el principal, Cide Hamete, es tenido por mentiroso.

²⁴ Lo recuerda la dueña Dolorida en II, 38, 872-3: «de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos, los lascivos».

²⁵ M. FOUCAULT, «Che cos'è un autore?», en *Scritti letterari*, Milán, Feltrinelli, 1984, pp. 1-21 [p. 4]. He consultado la versión italiana.

3. MUNDO CABALLERESCO/ NUEVA SOCIEDAD BUROCRÁTICA

Ahora bien, resulta evidente que la lógica de la necesidad narrativa interviene sobre un mundo representado según las jerarquías de poder del tiempo, nacidas, en la visión del texto, del conflicto entre las viejas y las nuevas formas de poder. En quien más claro se aprecia el conflicto es, sin duda, en don Quijote, que no puede percatarse —su locura se lo impide— de que se ha producido una solución de continuidad entre el mundo caballeresco y el estado imperial de finales del siglo XVI, con el nacimiento del aparato burocrático y la ordenación estatalista de la sociedad²⁶. El valido es el emblema de la nueva concepción del poder: alguien que no ha sido educado para recibir el carisma de la autoridad, como los príncipes o, concedámoselo a don Quijote, los caballeros andantes. El nuevo orden ha creado la figura del especialista en la autoridad y la ha desligado de la legitimación social; ha avanzado un paso más en el proceso de abstracción, de separación entre la persona y el poder y la ha aproximado a la forma vacía del rol. La capacidad de abstracción de la persona del objeto de su interés es una disposición mental favorecida por la imprenta, la madrina del estado centralista y burocrático, según el autorizado parecer de McLuhan y Ong²⁷. Encontramos aquí dos concepciones opuestas del poder, que corresponden a dos de los tres tipos identificados por Weber²⁸: por un lado, el poder carismático, basado en las cualidades excepcionales de su detentador, que es el que pretende ejercer don Quijote; por el otro, el poder burocrático, racional, basado en un sistema de reglas, que es el de los representantes de la autoridad, como los cuadrilleros, los comisarios que acompañan a los galeotes, el virrey de Barcelona, los duques, etc.

El conflicto de don Quijote con el mundo que le rodea se cifra en su concepción del poder; para el caballero no existe la autoridad por delegación, racional, burocrática; sólo existe el poder que se funda en las cualidades excepcionales de su detentador, en el carisma adquirido por educación, como él lo ha conseguido con la lectura de los libros de caballerías. Su beligerancia para con las armas de fuego se explica, precisamente, a partir de esta concepción del poder:

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que,

²⁶ El gobierno del imperio hizo necesaria la creación de un fuerte aparato burocrático; cfr. J.H. ELLIOTT, *La Spagna e il suo mondo, 1500-1700*, Turín, 1996 [*Spain and its World, 1500-1700*, 1989], p. 20 y ss.

²⁷ McLuhan, *op. cit.*, p. 21 y ss.; Ong, *op. cit.*, pp. 169-170.

²⁸ M. WEBER, *Economía e società*, Milán, 1995 [*Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922], vol. I, pp. 210 y 240.



sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina), y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierta de la tierra. [I, 38, 423-4]

La bala anula el tiempo y el espacio, corta la vida de su víctima y cubre la distancia del campo de batalla, sin que se sepa su origen. Antes, el señor del tiempo y el espacio era el caballero, su carisma, su valor; ahora lo es el soldado y su tecnología. El carisma expandía en el tiempo y el espacio la personalidad del caballero, dando un orden al mundo y a la vida. Ahora existe solo el poder anónimo, sin personalidad, de las armas de fuego, que son el instrumento delegado, la prolongación, la prótesis del poder burocrático.

4. TIPOS DE PODER Y NARRADORES DEL *QUIJOTE*

El proceso de separación entre la persona y la norma, de abstracción, favorecido por las nuevas formas de poder, se puede constatar, con todas las precauciones del caso, en los procesos comunicativos derivados de la imprenta, que separan al emisor del receptor y otorgan al primero el control del tiempo y el espacio de la enunciación, sin necesidad de ofrecer en cambio su presencia ante el espectador. En cierto sentido, el narrador de tipo oral se opone al narrador tipográfico como el poder carismático se opone al burocrático. El narrador del *Quijote*, nacido en la cuna de la imprenta, es indudablemente de tipo burocrático, y lo demuestra con la adopción de un punto de vista distante respecto a su texto que le permite interponer filtros, enjuiciarlo, analizarlo, desentenderse de él. Su voz narrante, filtrada por el prisma de la peculiar historia de la enunciación del relato del *Quijote*, se descompone en la triple irisación de las voces de los tres narradores, que encarnan, en relación con el texto y la materia narrada, las tres formas de autoridad de Weber. El primer autor, el erudito investigador de archivos, que presta oídos a las narraciones orales de la Mancha y a sus anales para elaborar su versión de la historia de don Quijote, se incluye por decisión propia en una tradición oral y documentaria que le hace depositario de una forma de poder tradicional. Él establece los hechos del relato después de haber cotejado las varias versiones orales y las escritas, pero la autoridad sobre la versión definitiva pertenece a la memoria de las gentes, a la tradición narrativa de la zona. El segundo autor desecha aparentemente las fuentes orales y se dedica a investigar en un primer momento en los archivos de la Mancha; afortunadamente para él, en medio del desierto documental encuentra el manuscrito del autor árabe, que salva su labor y le consiente una gestión burocrática del

documento: habrá de traducirlo y comentarlo en algunos puntos para darlo a la estampa como si de un texto histórico se tratara. El suyo es un poder eminentemente burocrático; en cuanto especialista del argumento, que conoce la ley suprema del manuscrito único, decide la disposición de la materia y su tratamiento de un modo racional. Cide Hamete Benengeli posee dotes de sabio encantador, si hemos de dar crédito a don Quijote en su evocación del «sabio que escribiere» [I, 2, 41] sus futuros hechos:

¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante. [I, 2, 41]

Y debe de haber hecho buen uso de ellas, en opinión de Sancho, si ha sido capaz de escribir los coloquios íntimos entre él y su señor [II, 2, 595]. El suyo es un poder carismático, casi mágico, equiparable al de los cronistas de los libros de caballerías, que llega hasta el punto de crear los actos de los personajes:

El sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamas el Caballero de la Triste Figura. [I, 19, 191]

Recordemos que su autoridad es perennemente puesta en entredicho por las intervenciones del traductor y por los comentarios del segundo autor, que privan de sostén documental a las palabras del moro, ya en tela de juicio por mentiroso. Lo curioso del caso es que el segundo autor, el burócrata editor del manuscrito de Cide Hamete, no se toma la responsabilidad de sustituir con otra versión la del moro. De esta manera el mecanismo de deslegitimación de la autoridad narrativa mantiene toda su funcionalidad. Las tres voces se neutralizan recíprocamente; ninguno de los tres tipos de poder consigue sobrepasar a los otros; a todos había renunciado el autor del *Quijote*, como he señalado anteriormente, en el prólogo de 1605, con su diatriba contra la autoridad y al permitir que fuera un extraño, el amigo que ha ido a visitarle, quien declarara la intención de su libro.

5. CERVANTES, LA IMPRENTA Y LA NOVELA MODERNA

El acto de dejación de autoridad de Cervantes en su obra maestra es la almendra de la que ha de brotar la novela moderna. La crítica de la autoridad, es decir, el abandono de la centralidad del sujeto enunciador, era fundamental para liberar el objeto de la narración, para introducir la distancia entre la palabra y la cosa, entre el narrador y la palabra, entre el punto de vista único, autoritario y los hechos. A partir de Cervantes, el objeto podrá ser narrado desde diferentes perspectivas, cambiantes, inestables; podrá esconderse la voz narrante tras la distancia adoptada para hablar de los objetos, podrá dialogar el autor con su propio texto y manifestar su conflicto con él, etc. Esta reflexión sobre la plataforma desde la que enuncia su discurso, en cierto sentido, devuelve al texto su virginidad, lo purifica de las incrustaciones que el medio de difusión comenzaba a adherir a su tejido. La novela



nace en la cuna de la imprenta, pero no por esto ha de reconocer su maternidad, deformar su rostro a imagen y semejanza del medio que la dio a la luz; ha de tomar su distancia de él, asimilar en su estructura comunicativa las características que necesariamente le transfiere, para trascenderlas. Contará, por tanto, con un lector crítico, solitario y silencioso; contará con la trama larga, silogística, con final enjundioso, que comprende en sí las verdades que el texto ha querido transmitir; contará con la posibilidad de introducir diferentes visiones del mundo en el texto; contará con la fe en la palabra escrita del lector; y superará los datos asumidos, mediante una reflexión crítica sobre todos ellos y sobre el medio que los proporciona. Para ello el autor ha de colocarse de modo diverso respecto al propio texto; ya no es una autoridad que garantiza personalmente lo dicho, expendiendo el crédito que ha adquirido con sus incondicionales; dejará simplemente que el texto hable, que sea la palabra la que transmita la realidad desreferenciada. Cervantes abre la casa de la imprenta a la inteligencia del lector; de la recíproca fecundación nacerá el nuevo género literario de la novela tal y como la entendemos los modernos.

6. APOSTILLA

La autorreferencialidad del libro, como posibilidad implícita del nuevo género que está naciendo, resulta patente en el *Quijote* de 1615, cuando alude a la publicación del de 1605, cuando asume que su discurso se está construyendo sobre una realidad modificada por la primera parte. En esta operación se aprecia así mismo la superación de la autorreferencialidad para llegar a la fusión de límites entre los dos mundos, el de papel y el de los objetos de la vida cotidiana, que por otro lado no tienen sentido más que como superficies en las que se refleja el libro. Los duques, Sansón Carrasco, el cura y el barbero no realizan mansiones propias del aristócrata, el estudiante, el sacerdote; se identifican por ser lectores del *Quijote* de 1605, y se comportan como quien ha creído a pie juntillas lo narrado; tan locos en esto como don Quijote. En el vórtice de la crítica a la lectura escapista y el influjo del nuevo medio de comunicación de masas, termina por sumirse el propio libro de Cervantes, dotado, al fin y al cabo, del mismo poder de corrupción de las mentes que el autor atribuye a los libros de caballerías. ¿Habrán que escribir otro *Quijote* para deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tiene el *Quijote*?

