

CUADERNOS DE
R E C I E N V E N I D O

INÉS AZAR
La imaginación de lo real en *El Quijote*

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/13

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editor: JORGE SCHWARTZ

Assistente Editorial: GÊNESE ANDRADE DA SILVA

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

A984 Azar, Inés

La imaginación de lo real en *El Quijote*/
Inés Azar. - - São Paulo: Humanitas Pu-
blicações/FFLCH/USP, 2000.

21 p. (Cuadernos de Recienvenido, 13)

ISSN 1413-8255

1. Literatura espanhola 2. Romance es-
panhol 3. Novela de cavalaria 4. Cervan-
tes Saavedra, Miguel de 5. Dom Quixote
6. Bakhtine, Mikhail I. Título II. Série

CDD 19ed.868.9



© Copyright 2000 do autor.
Direitos de publicação da Universidade de São Paulo.
fevereiro/2000



NOTA EDITORIAL

AZAR. Ant. 'cara desfavorable del dado' 1495, 'lance desfavorable en el juego de los dados' 1283, 'cierto juego que se jugaba con dados' h. 1250, mod. 'mala suerte, desgracia, riesgo' med. S. XVI, 'casualidad, caso fortuito' princ. S. XVII. Del ár. zahr 'flor', vulgarmente 'dado', por la flor que se pintaría en una de sus caras (comp. AZAHAR).

Azar nos habla del azar. Em sua passagem pela nossa Universidade em junho de 1997, Inés Azar deteve-se de forma brilhante nos diversos significados do acaso como condutor das ações na opus magna de Cervantes, o Dom Quixote. E graças ao dicionário etimológico de Joan Corominas, sabemos que o século XVI deixou para trás no mundo hispânico a conotação pejorativa da palavra 'azar', associada inicialmente ao risco e à fatalidade do jogo de dados. O português porém, mantém, até hoje, o sentido arcaico e original de 'má sorte'.

Inspirada em Bakhtine e em Wittgenstein, Inés Azar vai esmiuçando as máscaras de sentido dadas pelas ações narrativas sem eira nem beira determinadas pelo acaso, e não pelo azar, na novela bizantina e nos livros de cavalaria, e a forma como elas emigram e se transformam no universo romanesco do Quixote. Percebe-se assim uma passagem que vai dos imprevisíveis eventos desprovidos de função, para um Cervantes bricoleur que faz destes eventos universos dotados de sentido, em que a intencionalidade se transfere em um universo narrativo cuja causalidade forja a lógica das ações.

"Seguir quijotesicamente cada pergunta adonde nos leve, componiéndola, desarmándola, volviéndola a hacer, es quizá la única forma de conocimiento y de rigor a la que podemos aspirar en las ciencias humanas". Com inspirada formulação, Inés Azar conclui sua dialética andança por Dom Quixote, à procura, justamente, do conhecimento.

La imaginación de lo real en *El Quijote*

Y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.

(Murillo, p. 73)

“**L**lenósele la fantasía”, “asentósele en la imaginación” apuntan obviamente al ámbito mental en el que tienen origen don Quijote y su empresa. Pero las dos expresiones apuntan también a una de las dimensiones inevitables del pensar. Los que imaginan lo real no son sólo los escritores de ficción o los soñadores incorregibles, como don Quijote. Todos pasamos buena parte de la vida literalmente *imaginando* lo real, tal como es o como fue, tal como podría haber sido, tal como querríamos que fuera. Nadie podría esperar nada, hacer ningún plan, tener ningún sentido de futuro, sin la capacidad de imaginar el mundo como en efecto *no es* aquí y ahora. Y por eso, la diferencia entre la “locura” quijotesca y nuestra manera, supuestamente “cuerda”, de estar en el mundo no puede ser simplemente que el hidalgo imagina lo real y nosotros no lo hacemos.

Pero mientras nosotros parecemos saber, al menos en algunas ocasiones, cómo hacer que nuestras realidades imaginadas se conviertan en realidad de hecho, la visión convencional de don Quijote hace de su figura la más perfecta encarnación del divorcio, del inevitable conflicto entre realidad e imaginación. Y al comienzo de la breve jornada quijotesca que haremos juntos, quiero evocar la imagen de don Quijote que todo el mundo conoce, la que lo presenta luchando, con enorme arrojo pero absolutamente en vano, con unos treinta o cuarenta molinos que deberían, en rigor, ser gigantes, pero insisten, con obstinación, en no ser más que molinos. Y mientras evocamos esa imagen, quiero preguntar, simplemente: esos molinos obstinados, ¿deberían en verdad ser gigantes? ¿No basta con que sean nada más que molinos? ¿Es algo tan claro, tan fuera de duda, que la empresa caballeresca de don Quijote exige sólo gigantes, castillos, doncellas y que excluye, por necesidad, a los molinos, a las ventas, o a las “mozas del partido”? Y, por el momento, quiero dejar las preguntas sin respuesta, suspendidas e insistiendo en acompañarnos, como preguntas, mientras hacemos camino.

Estas preguntas y algunas otras que pienso plantear hoy tienen su origen remoto en algunas observaciones de Bakhtine sobre la función del azar en la novela bizantina. En su largo ensayo sobre “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (84-258), Bakhtine propone una sugerente prehistoria de la novela como género. Según Bakhtine, los distintos géneros narrativos de la antigüedad y de la modernidad temprana – los relatos autobiográficos, la novela bizantina, la pastoril, la picaresca, los libros de caballerías – son sistemas cerrados de relaciones de espacio y tiempo. En todas estas formas novelísticas, ese sistema de relaciones de espacio y tiempo determina la naturaleza de los protagonistas, el tipo de acciones y acontecimientos, la selección de lugares donde se despliega la acción y la estructura misma del acontecer.

La novela bizantina puede servirnos para ver cómo funcionan concretamente las relaciones que propone Bakhtine. La novela bizantina es el típico relato de aventuras. Tiene siempre dos protagonistas, un varón y una mujer, que son, invariablemente, jóvenes – apenas adolescentes – y hermosos en extremo. Los dos jóvenes se aman en secreto y viven errando por el mundo, cruzando la tierra y el mar, a enormes distancias de su lugar natal, sin aparente propósito ni destino. Precisamente el regreso al lugar natal, o aun el anuncio de que ese regreso se aproxima son la mar-

ca inequívoca de que estamos por llegar al final del relato. Así las cosas, la novela entera es la historia del vagabundeo y las peregrinaciones de estos dos adolescentes en un mundo que es siempre distante y ajeno. En ese mundo, los protagonistas están expuestos a todas las formas imaginables de peligro y amenaza de destrucción o de muerte inmediata, de las que se salvan, siempre en el último minuto, por pura casualidad. Los libros de caballerías que le secan el cerebro a don Quijote son, en muchos sentidos, una secuela de los relatos bizantinos. Como los adolescentes de esos relatos, el héroe de caballerías – Amadís por ejemplo – está expuesto también a toda clase de peligros y amenazas de destrucción o de muerte inmediata. La diferencia, sin embargo, es que la casualidad proporciona sólo el comienzo de una aventura caballescica; pero lo que salva a un héroe como Amadís, aun a último minuto, es su fuerza inagotable y su valentía sin límite.

A pesar de esta diferencia, Bakhtine ve la casualidad como la fuerza absoluta que organiza y controla el mundo de la novela bizantina y el de los libros de caballerías. En ambos mundos, los acontecimientos son fortuitos e inesperados; lo que ocurre siempre ocurre “de pronto”, o “de repente,” o “justo en ese momento” (Bakhtine, 92). Es difícil imaginar un mundo tan rigurosamente ajeno, en el que nada es habitual o predecible excepto el inescrutable trabajo del azar. En principio, ninguna conferencia, como esta, con su hora y lugar fijos y anunciados de antemano, sería posible. La noción misma de horario – de trenes, de clases, de aviones – resultaría impensable. No habría manera de hacer una cita o de cumplir con ella. La idea misma de estar perdidos sería inconcebible o superflua, porque no habría manera fija o determinada de ir a ningún lugar o de volver a casa. La lista podría seguir, pero estos pocos ejemplos bastan para dar idea del tipo de mundo que la pura casualidad hace posible, o aun inevitable. Ni la novela bizantina, ni los libros de caballerías despliegan todas las consecuencias lógicas de un azar absoluto. A mi juicio, ningún discurso humano podría. Y por eso mismo, vale la pena notar cuáles son las manifestaciones del azar que esas formas narrativas en efecto representan, y qué valor tienen.

En la novela de caballerías, por ejemplo, Amadís está en el camino y, de repente, escucha unas “voces delicadas”, comienza a buscar al “menesteroso o menesterosa” que las profiere, lo encuentra y, de ese modo, inicia una aventura. En otras ocasiones, Amadís cruza un puente, y, “jus-

to en ese momento”, aparece en el otro extremo un caballero que lo detiene y lo desafía por una razón u otra, o sin razón alguna, y Amadís entra en combate. Del mismo modo, en la novela bizantina, si todo está tranquilo, “repentinamente” se desencadena una tormenta en el horizonte, o estalla un motín en el barco donde viajan los protagonistas, o una banda de piratas saquea la costa, los toma prisioneros, y luego vende a cada uno como esclavo a un dueño diferente, de modo que los dos quedan separados, a veces por mares o continentes. Lo notable aquí es que, dentro de esta lógica del azar, la intención y la agencia humanas, tal como las conocemos, no tienen función alguna, no determinan de ninguna manera lo que pasa: los personajes se encuentran o se desencuentran, tienen tal o cual experiencia simplemente porque, por casualidad, están o no están en un cierto lugar en un momento determinado. Estas coincidencias o disjunciones fortuitas requieren un espacio completamente abstracto, un mundo en el que nada puede ser familiar o conocido y donde no existe una marcha “normal,” predecible, de acontecimientos. En un mundo gobernado por el azar, el acontecer tiene que ser, por necesidad, impredecible, y su orden o su sentido, inescrutables. Y así lo son, en efecto, en los dos tipos de relato. Los protagonistas de la novela bizantina viven estos acontecimientos inesperados – naufragios, incendios, ataques, cautiverio, separaciones y desencuentros – como pruebas e infortunios que no buscaron ni merecen pero que están forzados a sufrir. Para Amadís y los héroes de caballerías, lo imprevisible es siempre, en cambio, maravillosa ocasión para probarse y ejercitar el propio valor. Pero en los dos tipos de relato, cada aventura es un acontecimiento aislado y autosuficiente que no tiene ninguna relación con lo que ocurre antes o después. De hecho, la aventura tiene siempre lugar en una especie de brecha o de vacío en los que no existen ni las medidas de tiempo ni la cronología (Bakhtine, 89-90).

El tiempo realmente corre sólo dentro de cada aventura, pero no en la secuencia que las agrupa y las ordena. Por eso, como dice Bakhtine (90), en el mundo de los relatos bizantinos y caballerescos, nada conduce a nada. Todo lo que ocurre entre el principio y el final de una de estas novelas es una pura dilación, un desvío, que no cambia nada y no produce nada excepto la demora misma o el desvío de la marcha normal del acontecer. En este tipo de mundo todo es al mismo tiempo contingente y atemporal: los personajes y los lugares se pueden intercambiar sin problema, y la secuencia de acontecimientos es perfectamente reversible.

La manera en que Bakhtine examina las relaciones entre espacio y tiempo en el relato de aventuras constituye la meditación más rica y profunda que conozco sobre el funcionamiento del azar. Y uno de los aspectos más notables de esa meditación es que Bakhtine descubre que, en la novela bizantina, el azar opera no sólo en la disposición dinámica de acciones y acontecimientos sino también en la estructura interna, definidamente estática, de ciertos objetos (ciudades, edificios, vasos, talismanes). Estos son siempre objetos fabulosos, inusitados, sorprendentes, aun sobrenaturales. La narración los describe minuciosamente, con todo detalle, como si cada uno de sus rasgos fuera decisivo para la marcha de la acción o crucial en el destino final de los protagonistas. Pero lo cierto es que estos vasos o talismanes o edificios o ciudades, con todo su detalle y su minucia, no tienen nunca ninguna conexión con nada: ni con otros objetos, ni con el sitio particular donde se encuentran, ni con ningún otro personaje ni con acción alguna. Son objetos autónomos, fortuitos e imprevistos, como las aventuras mismas. Están hechos con la misma materia de la que están hechas las aventuras. Son, con palabras de Bakhtine, aventuras “congeladas”, trocadas en objetos, criaturas del mismo azar (102).

Es fácil ver cómo la manera en que trata Bakhtine los objetos fabulosos del relato bizantino puede proporcionarnos algunas herramientas críticas y discursivas para interpretar muchos de los objetos en los que don Quijote ejercita su imaginación, especialmente los más ricos y complejos, como el ruido de los batanes en la oscuridad, o el yelmo de Mambriño o la cueva de Montesinos. Pero la noción de “aventura congelada”, de “aventura vuelta objeto” es, creo yo, esencial para comprender el proyecto poético de don Quijote y la forma de su experiencia cuando intenta llevarlo a cabo.

Como el mundo del relato de aventuras, el mundo que don Quijote parece imaginar, al menos al principio, como contexto natural de su empresa es un mundo de encuentros casuales, de hechos que ocurren “de repente” o “justo en ese momento”, un mundo abstracto e intemporal. Y, como los héroes de caballerías, don Quijote espera lo inesperado, que debe ser, como aseguran sus libros, maravillosa ocasión para probarse y ejercitar su valor. El problema es que, a diferencia del relato de aventuras, la novela de Cervantes lo pone a don Quijote en su tierra natal, en el contexto de los lugares conocidos (los campos de Montiel, el camino real,

la Sierra Morena) y del acontecer de todos los días. Ya conocemos la fecunda perversidad con la que Cervantes articula el descompás, la falta de correspondencia entre las supuestas expectativas del hidalgo y la realidad ordinaria y cotidiana de su mundo. Y sin embargo, esa falta de correspondencia, ese descompás, no bastan, por sí solos, para entender en qué consiste exactamente el proyecto inicial de don Quijote ni para explicar la forma cambiante de su empresa. Porque la trayectoria quijotesca es el punto final de otra notable trayectoria, que acabamos de trazar, en la que se suceden formas de azar y órdenes de experiencia radicalmente diferentes.

En la novela bizantina, el azar nombra la calidad fortuita del mundo desconocido, no cotidiano, en el que existen los personajes. El azar representa el hecho de que, en ese mundo, no existe, en verdad, ningún orden de experiencia; allí nadie puede saber nada con certeza, nadie puede prever nada, porque nada es conocido o predecible, aun en el sentido más trivial. El mundo de los libros de caballerías no es ni enteramente familiar ni del todo ajeno, pero es un orden. Y el azar funciona allí como la máscara engañosa de la necesidad. Amadís no puede, obviamente, prever qué es lo que va a encontrar a cada vuelta del camino, pero puede confiar en que su mundo va a excluir todo lo que no sea ocasión propicia para una aventura caballeresca. El mundo de don Quijote, tal como Cervantes lo construye, es el mundo temporal de la historia, el orden empírico de “lo real”. En esa “realidad” entre comillas, como corresponde, el azar adquiere los valores y el significado que normalmente le atribuimos: nombra todo lo que es posible pero no causalmente necesario, todo lo que, en efecto, ocurre sin nuestro consentimiento, todo lo que escapa a nuestro control o a nuestra agencia intencional. Y sin embargo, el hecho de que las criaturas, los objetos o la acción de las caballerías no existan en el mundo “real” del hidalgo no es una cuestión de pura incompatibilidad. Su mundo podría haber incluido muchas de esas cosas, si Cervantes hubiera elegido incluirlas. Pero eligió lo contrario. Y su elección se traduce en la forma contingente del mundo de don Quijote, en el que simplemente ocurre que no aparece ninguna de esas cosas. Esta forma débil de exclusión, más parecida a la ausencia que a la contradicción estricta, no carece de consecuencias. Porque los héroes de caballerías nacen “hechos”: nobles, valientes y destinados a la gloria; estos héroes *son* lo que son, desde el principio hasta el fin, y las

aventuras caballerescas son algo que *se encuentra* naturalmente en un mundo que existe sólo para producirlas sin cesar. Pero don Quijote vive en un mundo en el que lo caballeresco no se encuentra en ningún lugar. De hecho, es precisamente esta ausencia de todo rastro de las caballerías la que inspira en el hidalgo la empresa de resucitarla. Por eso, don Quijote es – no puede sino ser – criatura del deseo, del *devenir*, del *hacerse*. Y sus aventuras no son algo *dado*, algo que *se encuentre* de manera natural en el mundo, sino algo *hecho*, algo esencialmente *construido*.

Esta diferencia entre el mundo dado de Amadís y el nuevo mundo por construir de don Quijote propone algunas preguntas que vale la pena plantear. ¿Qué forma de azar, qué clase de mundo debería necesitar o esperar este hidalgo que quiere “hacerse” caballero andante? ¿Es el mundo “ajeno y maravilloso” de las aventuras que se encuentran naturalmente por el camino la mejor respuesta? ¿Son los molinos, después de todo, un impedimento para su empresa? ¿Podrían los gigantes servirle de ayuda? ¿Se plegarían más dócilmente a su propósito? ¿Es el propósito del hidalgo tan simple como a menudo creemos que es? La novela no ofrece ninguna respuesta explícita a estas preguntas. No nos dice, por ejemplo, qué forma espera don Quijote que tenga el mundo o cómo espera que se comporte cuando sale de su casa. Las voces narrativas de la novela nos invitan, sin embargo, a inferir algunas cosas a partir de la manera en que actúa don Quijote durante sus salidas. Esas voces insisten en recordarnos que don Quijote trata su realidad inmediata, ordinaria y cotidiana, como si fuera un mundo “ajeno y maravilloso”. Y al hacer nuestras inferencias, a menudo nos olvidamos del “como si”, o recordamos marcadamente que don Quijote toma rebaños de ovejas por ejércitos, o simples mercaderes por caballeros andantes, o, claro, ventas por castillos, pero tenemos poco o nada que decir sobre el hecho de que también toma a su vecino, el labrador Sancho Panza, por su vecino, el labrador Sancho Panza, o a los batanes por batanes, o a los galeotes por galeotes. Todos admitimos que, en la segunda parte de la novela, don Quijote incorpora en su empresa una dosis cada vez mayor de “realidad”. Pero al mismo tiempo, todos caemos – creo – en la tentación de simplificar la primera parte, de pensar que allí el choque o la exclusión son la única relación posible entre el proyecto caballeresco del hidalgo y la realidad cotidiana en la que Cervantes lo hace vivir.

Sin embargo, la relación entre realidad y mito de caballerías aparece explícitamente invocada al principio mismo de la novela, cuando el hidalgo trata de encontrar un nombre adecuado al nuevo rango caballeresco de su antiguo y maltraído rocín. Y lo que el hidalgo concibe entonces no es ni una exclusión ni un choque de mundos:

Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; porque – según se decía él a sí mismo – no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así, procuraba acomodársele de manera que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces... y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar *Rocinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines. (I, i, 76)

Este pasaje expone en detalle, con precisión, y no sin ironía, el método poético del hidalgo: “formó, borró, quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer”. El pasaje expone también el modo en que el hidalgo concibe la relación que debe existir entre un nombre caballeresco y la persona o el objeto a los que nombra. El hidalgo ha vuelto a forjar, en la imaginación, a su viejo rocín. En esa forja imaginaria, el rocín se ha transformado en el primero y el mejor de todos los caballos. Y el nombre perfecto para este caballo transmutado, para este nuevo rocín antiguo, tiene que ser un nombre que inscriba para siempre su transformación, un nombre que guarde la memoria de lo que antes solía ser y que al mismo tiempo dé testimonio de la nueva criatura que ahora es.

La construcción semántica de *Rocinante* incluye los tres componentes esenciales de toda historia: un agente, o paciente (*rocín*), tiempo (*ante*) y lugar (*ante*, otra vez). La estructura interna del nombre *Rocinante* funciona como perfecto equivalente del proceso que representa: el viejo caballo sigue siendo todavía el viejo caballo, del mismo modo que la palabra *rocín*, separada de todo contexto, significa “caballo de mala traza”, o aun “carroña de caballo”, como apunta Corominas (V: 46-47, s.v. *rocín*); sin embargo, en su doble función de marca de espacio y de tiempo, *ante* establece un antes y un después y ubica al caballo en un contexto en el que aparece idéntico a lo que siempre fue (todavía un *rocín*) y a la vez radicalmente

alterado (el que está *antes* y *delante* de todos los caballos). El paso del tiempo entra en la textura misma de la palabra *Rocinante*, que narra de la manera más concisa posible la transformación poética del caballo al que nombra: antes, un mal rocín, y ahora, el primero de todos los caballos del mundo. Pero en el acto mismo de representar esa secuencia temporal, el nombre *Rocinante* la disloca, la representa al revés: la palabra que significa “antes” aparece, en efecto, *después* de *rocín*. Y para que el nombre pueda desplegar su doble temporalidad tenemos que leerlo en las dos direcciones contrarias al mismo tiempo: hacia adelante (*rocín* – *ante*) y hacia atrás (*ante* – *rocín*).

La hechura de *Rocinante*, el caballo y el nombre, es la formulación más temprana y quizá la más explícita de la práctica poética de don Quijote. Es, sin duda, la mejor descripción de cómo opera el hidalgo cuando intenta hacerse de nuevo y hacer de nuevo al mundo. El proceso exige paciencia, una buena dosis de imaginación, y perseverancia para intentar algo una y otra vez (componer, borrar y quitar, avanzar y retroceder, añadir, deshacer y volver a hacer). Es algo lento, laborioso, y obviamente desprolijo. Y su dirección es, a menudo, tan incierta como el “rastrillado, torcido y aspado hilo” de la novela misma. Y, con todo, este proceso revela una notable filosofía de “arreglárselas con lo que uno tiene”, una suerte de brillante trabajo de chapucero, que puede encontrarle utilidad a cualquier cosa (hidalgo viejo, armas herrumbradas, caballo maltraído) y que, por eso mismo, puede incluirlo todo. Y de hecho, en esta mágica chapucería de don Quijote, la poesía de la construcción caballeresca no niega la prosa de lo real, no la elimina, ni la suplanta por completo. Al contrario, la realidad aparece insertada en esa misma construcción poética como su punto de partida y su materia prima.

Esta filosofía de “arreglárselas con lo que uno tiene”, esta chapucería mágica de don Quijote, no es *la* respuesta a todas mis preguntas. Pero sugiere al menos ciertas cosas. Primero, que nuestras consabidas parejas de opuestos, ilusión y realidad, verdad y ficción, ficción e historia, saber e imaginar, engaño y desengaño, para nombrar algunas, no funcionan en el *Quijote* como simples oposiciones; que aquí las dicotomías y las exclusiones no nos sirven de mucho. Segundo, que la relación que don Quijote tiene con la prosa ordinaria y cotidiana del mundo es tan entreverada y compleja, tan incierta, tan compuesta, descompuesta y recompuesta a lo largo de la novela, como sus laboriosos actos de dar nombre y como los nombres

mismos que esa labor da a luz. Tercero, que la empresa de don Quijote está marcada, desde el principio, por una irreductible ambigüedad; que el nuevo paradigma de realidad que don Quijote mismo ha creado reclama por igual un mundo de gigantes y un mundo de molinos; que ambos mundos son tan imprescindibles para la empresa quijotesca como lo son el viejo hidalgo manchego y el nuevo caballero andante en el que el hidalgo intenta transformarse. Por último, que la empresa de don Quijote es precisamente la tarea constante de trocar todo lo que ya se encuentra dado en el mundo en algo hecho, forjado, construido por una intención humana.

Como en el caso del nombre de Rocinante, el mundo de los molinos y el de los gigantes se distribuyen, dentro de la novela, en un “antes” y un “después”. De este modo, el tiempo secuencial, el que se mide por segundos, minutos, horas, años, entra en el mundo de don Quijote. Y no aparece allí como huésped indeseado, impuesto por el malévolos autor de la novela. Al contrario, este tiempo concreto de lo real y de la historia entra en el mundo de don Quijote como una dimensión esencial de su empresa tal como él mismo la define. Y vale la pena notar que don Quijote *se hace* a sí mismo y forja sus aventuras poniendo cabeza abajo, en cierto sentido, los objetos fabulosos de la novela bizantina. Según Bakhtine, esos objetos estaban hechos con los mismos materiales de las aventuras. Eran en efecto, aventuras detenidas, despojadas del paso del tiempo y transformadas en un objeto estático. Para don Quijote, cada cosa, cada persona que encuentra en el camino es, o debería ser, una aventura “congelada”, que ha estado allí pacientemente esperando a que él llegue, la deshiele, y la eche a andar. Como todo buen narrador, don Quijote cree que tener una historia es condición necesaria para estar en el mundo, que todo lo que existe (personas, animales, objetos, luces, sonidos) tiene dentro un posible relato, una posible aventura. Su empresa consiste, precisamente, en hacer visible y audible la poesía secreta del mundo, las aventuras que esperan cautivas dentro de cada nombre, cada objeto, cada persona, dentro de don Quijote mismo.

Vista de este modo, la empresa de don Quijote resulta extrañamente idéntica al proyecto novelístico de Cervantes, que consiste, precisamente, en hacer que cada cosa o persona imaginable revele su historia, deje oír por fin la música escondida de sus posibilidades narrativas. No es difícil ver en don Quijote, en su complejo y revuelto arte de nombrar y

construir, un jugueteón desplazamiento del arte y de la práctica del propio Cervantes en la novela. Después de todo, los esfuerzos colectivos de los “autores que deste caso escriben” dejan el nombre y la identidad del hidalgo tan deshecha y recompuesta como la de Rocinante, aunque mucho más incierta. Es obvio que Cervantes invoca para sí mismo la imagen del chapucero ingenioso que echa mano a todo lo que encuentra (la Biblia, Homero y toda la literatura occidental asequible en su tiempo, el drama, los géneros orales populares, las tradiciones y supersticiones locales, los refranes, los relatos y las crónicas de Indias, las historias de renegados y bandoleros, la representación de la vida cotidiana y de las necesidades físicas más elementales junto con la materia mítica con la que sueña don Quijote). Pero la suya, la de Cervantes, es chapucería de alto vuelo. Es un acto monumental de magia novelística que echa mano a todo lo que encuentra y todo lo transforma en aventura narrativa. La magia monumental de Cervantes no deja nada fuera y por cierto no excluye de ningún modo a los traídos y llevados libros de caballerías: esos libros entran en el mundo de la novela del mismo modo que la realidad empírica entra en la empresa poética del hidalgo. Para Cervantes, como para don Quijote, lo real, que es también lo imaginado, y el mundo imaginario de las caballerías se evocan uno al otro inevitablemente, son la otra “cara mitad”, sin la que ninguno de los dos podría existir.

La hipótesis que acabo de bosquejar revela que le tengo cierta desconfianza a las oposiciones, o al menos a la manera disyuntiva, excluyente, en que a menudo las manejamos. Por eso, insisto aquí en que esas exclusiones en algún momento se detienen, o nos detienen, que en muchos contextos no las necesitamos y no nos sirven de nada. De costumbre, entendemos que los términos de una oposición se enfrentan, como antagonistas, uno contra el otro. Pero yo prefiero recordar aquí que cada oposición nos invita también a pensar que sus términos están, sin duda, relacionados. También estamos acostumbrados a pensar que don Quijote es la gran figura de la disyunción entre lo real y lo imaginado. Pero aquí propongo que lo veamos como la figura dinámica, *performativa*, de su relación. Me falta todavía explorar, en todas sus formas y encarnaciones, la naturaleza de esa relación. Pero el hecho de ver a don Quijote como poeta que trabaja con los materiales brutos de la realidad y que anda por el mundo conectando todo con todo, aun cuando no se lo propone, ha cambiado ya radicalmente los mecanismos con los que

recuerdo, con los que también olvido, el texto del *Quijote*. Y ese cambio ha reconfigurado de manera radical lo que sé de la novela.

Todos sabemos, por ejemplo, lo que a menudo hace don Quijote cuando una de sus contrahechas aventuras se le escapa de las manos, se le trueca en desventura o en innegable fracaso. Cuando los imaginados gigantes se comportan como simples molinos, o los supuestos ejércitos como rebaños de ovejas y de cabras, don Quijote explica esa conducta ostensible como una falsa y engañosa apariencia creada por su enemigo, el sabio Frestón, o por los muchos encantadores sin nombre que lo persiguen para quitarle “la gloria del vencimiento”. Después de años de lectura, cuando sentí que comenzaba a conocer mejor la novela, llegué a pensar que ya podía ver a los encantadores tal como los imagina don Quijote: como la caterva maligna y enemiga que tiene la culpa de todas sus desventuras, de todo lo que no le sale bien, que es mucho. Y, sin embargo, ver de ese modo a los encantadores significa olvidar por completo, o recordar con una memoria extrañamente selectiva, pasajes como el siguiente, en el que don Quijote le explica a Sancho los misterios del yelmo de Mambrino:

¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello así, sino porque anda entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y les vuelven según su gusto, y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y 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. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino, a causa que, siendo él de tanta estima, todo el mundo me perseguirá por quitármele; pero como ven que no es más que un bacín de barbero, no se curan de procuralle, como se mostró muy bien en el que quiso rompelle y le dejó en el suelo sin levarle; que a fe que si le conociera, que nunca le dejara. (I, xxv)

Como ya no veo la novela en términos de dicotomías y exclusiones, ahora, y sólo ahora, puedo recordar el pasaje que acabo de leer como una advertencia de lo siguiente: en primer lugar, no todos los encantadores que invoca don Quijote son fuerzas del mal o enemigos suyos (“y fue rara providencia del sabio que es de mi parte”); en segundo lugar, los malos

encantadores, los enemigos de don Quijote y de su empresa, no son los únicos responsables de que el mundo le ofrezca molinos, y no gigantes, o bacías de barbero, y no yelmos; esta situación en la que don Quijote admite que un mismo objeto puede parecerle yelmo a él, bacía a Sancho, y a otra persona otra cosa, es precisamente una de las instancias en las que el encantador invocado está de su parte; en tercer lugar, los molinos y las bacías de barbero no son siempre hostiles a la empresa quijotesca ni incompatibles con el intento de restaurar el mito de la caballería; en el pasaje que acabo de leer, don Quijote no deplora el hecho de que el yelmo de Mambrino parezca, de manera tan desesperante, una bacía de barbero; al contrario, lo celebra como signo inequívoco de una providencia favorable y sobrenatural. Y con esto, que ahora puedo ver, lo que sé de la novela se ha vuelto menos mecánico, por cierto menos impecable, pero también más preciso y, por eso mismo, mucho más incierto.

Al principio de la charla mencioné mi deuda con Bakhtine. Pero, la deuda más profunda y la más difícil de expresar, es la que tengo con Wittgenstein y con su reflexión sobre el lenguaje. En el “rastrillado, torcido y aspado” hilo de sus *Investigaciones filosóficas* descubrí que seguir quijotesca mente cada pregunta adonde nos lleve, componiéndola, desarmándola, volviéndola a hacer, es quizá la única forma de conocimiento y de rigor a la que podemos aspirar en las ciencias humanas. De Wittgenstein aprendí también que lo incierto puede ser lugar más rico para habitar que muchas de las dicotomías que nos sirven de consuelo pero que también nos limitan.

Confiados en nuestras dicotomías y oposiciones, le atribuimos, por ejemplo, exclusivamente a don Quijote el deseo de recrear poéticamente el mundo. Y entendemos que su deseo rechaza necesariamente la prosa de lo real, que constituye la exclusiva preocupación de sus “antagonistas”, desde el cura y el barbero hasta el mismo Cervantes. Suponemos que lo real no admite lo imaginado, que los actos sin pena ni gloria de todos los días sólo pueden entrar en conflicto con el paradigma poético que don Quijote trata de imponerles. Nos apresuramos a creer que todas las dificultades, todas las tensiones y perplejidades con las que la novela nos intriga y nos deleita se encuentran exclusivamente en la relación entre la empresa de don Quijote y la realidad hostil en la que Cervantes lo hace vivir. Pero la práctica poética de don Quijote, su mágica chapucería que todo lo altera, sugiere que esas dificultades, tensiones y perplejidades

están, de hecho, inscritas dentro de su empresa misma, donde lo real y lo imaginado aparecen, desde el principio, inextricablemente unidos. Por último, siempre que hablamos de la novela como obra “cómica”, oponemos como incompatibles el implacable realismo de Cervantes y la incurable irrealidad de la empresa quijotesca. Pero si “cómico” significa algo un poco más complejo, un poco más profundo que “risible” o “divertido”, entonces la novela es, entre otras cosas, una obra cómica, porque el proyecto de don Quijote es, esencialmente, un proyecto “cómico”: su propósito último es reconciliar dicotomías y contradicciones en un orden más alto de experiencia donde la prosa del mundo deja oír su poesía escondida, donde lo familiar y cotidiano revela todo lo que tiene de inusitado y extraordinario, donde lo real incluye necesariamente lo imaginado. Nadie diría que don Quijote decididamente triunfa en esta empresa cómica. Pero, ¿podemos decir que fracasa?

Bibliografía

- BAKHTINE, Michael M. *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist). Austin, University of Texas Press, 1983.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Ed. Luis A. Murillo). Madrid, Editorial Castalia, 1978.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1983.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations* (Ed. y Trad. G. E. Anscombe). Oxford, Basil Blackwell, 1958.

CUADERNOS DE
RECIENVENIDO

- 1 ANTONIO MELIS**
José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI
- 2 MARIO GONZÁLEZ**
Celestina: o diálogo paradoxal
- 3 EDWIN WILLIAMSON**
La trascendencia de la parodia en el *Quijote*
- 4 ROXANA PATIÑO**
Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)
- 5 NICOLAS SHUMWAY**
La imaginación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue
- 6 EDUARDO SUBIRATS**
Conversión e invención: dos visiones del Nuevo Mundo
- 7 BLAS MATAMORO**
América en la torre de Babel
- 8 EDWARD C. RILEY**
La singularidad de la fama de Don Quijote
- 9 MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER**
La 'farmacia' del *diálogo criollo*: la innovación de un género a través de la oralidad
- 10 RICARDO PIGLIA/ DAVI ARRIGUCCI JR./ PATRICIA ARTUNDO**
Borges100
- 11 EDGARDO COZARINSKY**
Borges: Un texto que es todo para todos
- 12 RICARDO PIGLIA**
Borges: El arte de narrar

Todos os números estão reproduzidos eletronicamente no seguinte endereço:
www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol

Correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS - FFLCH/USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel: (5511) 210-2325/818-4296
Fax: (5511) 818-5041
e-mail: dlm@edu.usp.br

Vendas

HUMANITAS LIVRARIA - FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel: (5511) 818-4589
e-mail: pubflch@edu.usp.br
<http://www.usp.br/fflch/fflch.html>

SERVIÇO DE DIVULGAÇÃO E INFORMAÇÃO
Telefax: 818-4612 - e-mail: di@edu.usp.br

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/13
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922.
<i>Coordenação editorial</i>	Walquir da Silva
<i>Diagramação</i>	Marcos Eriverton Vieira
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade da Silva
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria - FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16,4 x 21,7 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180g/m ²
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica - FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	21
<i>Tiragem</i>	800 exemplares

Inês Azar é professora titular de Literatura Espanhola e de Ciências Humanas e diretora do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas na Universidade de George Washington. Como crítica literária, dedica-se ao estudo de questões de poética e de filosofia da linguagem na literatura do Siglo de Oro espanhol e em alguns autores contemporâneos como Unamuno e Borges.

Publicou ensaios sobre *La Celestina*, a poesia de amor de Garcilaso e questões de teoria literária.

De sua obra, destacamos *Discurso retórico y mundo pastoral en la Egloga II de Garcilaso* (1981) e uma tradução da *Medéia* de Eurípedes, em colaboração com a poeta norte-americana Eleanor Wilner, publicada em 1998, na coleção Greek Drama Series, pela Editora da Universidade da Pensilvânia.