



*Lecturas del hidalgo, Iñaki Barrio (Teatro Click)*

# La esrilectura del *Quijote*

GONZALO DÍAZ MIGOYO

*Northwestern University, USA*

Impossibilia N°11, páginas 37-53 (Junio 2015) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 04/04/2016, aceptado el 15/04/2016 y publicado el 30/06/2016.



Tiene algo de perogrullada, por evidente, advertir que el *Quijote* no nos da a leer la historia original de don Quijote sino una lectura de esa historia. No son igualmente evidentes, en cambio, algunas de las consecuencias de ello. Quizás lo evidente ciegue y embote el deseo de ir más allá de la superficie. En cualquier caso, su estudio brilla por su ausencia.

El narrador del *Quijote* de principio a fin, su sedicente *segundo autor*, no hace otra cosa que contarnos su lectura de la castellanizada *Historia de don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*. Este *segundo autor*, no más real sin duda que el igualmente ficticio historiador árabe, provee nuestro único acceso al mundo novelesco. No somos nosotros, en efecto, quienes accedemos al texto de Cide Hamete sino un narrador a quien el historiador árabe le cuenta la historia que él, a su vez, nos re-cuenta a nosotros. A causa de ello la versión de este *segundo autor* difiere suficientemente de la historia de Cide Hamete como para merecer el distinto título con que se la conoce: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha, por Miguel de Cervantes Saavedra*.

## I. DOS MANUSCRITOS Y UN LECTOR

La primera consecuencia de la aparición en el *Quijote* de Cide Hamete Benengeli y de su manuscrito es ocasionar dos bloques narrativos en la novela atribuibles, aparentemente, a dos autores distintos: el primero y más corto corresponde al manuscrito de un anónimo “autor de esta historia” (capítulos I-VIII, Primera Parte, 1605), y el segundo, el resto de la novela, al expresamente nominado historiador árabe Cide Hamete Benengeli (capítulos IX-LII, Primera Parte, 1605 y Segunda Parte, 1615).

Ambos manuscritos, además de tratar de la misma materia, la historia de don Quijote, son continuación milimétricamente ajustada uno del otro, sin resquicio alguno entre ellos. En vista de lo cual, no deja de sorprender que sus autores parezcan distintos, es decir, que el autor anónimo no sea el historiador árabe mismo. Mas quien traslada las palabras de ambos, ese

*segundo autor* que, a pesar de parecer tercero, está bien nombrado como segundo, no hace tan oportuna aclaración en ninguna de las muchas ocasiones que se le presentan, empezando por la más oportuna de todas, cuando abandona el manuscrito anónimo y continúa con el de Cide Hamete. Muy al contrario, el *segundo autor* depara a los textos respectivos un tratamiento editorial tan distinto, tan llamativamente irreconciliable, que parece más bien empeñado en impedir a toda costa la identificación de ambos historiadores. Si, en cambio y por ejemplo, el *segundo autor* hubiera continuado transcribiendo el manuscrito de Cide Hamete del mismo modo que utiliza para el manuscrito anónimo, la identidad coincidente de los autores de uno y otro segmento hubiera sido inmediatamente evidente. No es el caso, como sabemos, y la disparidad de la labor del editor único respecto de ambos manuscritos parece tan injustificada que no cabe sino concluir que obedece a las diferencias entre ambos historiadores.

Como simple muestra de ello baste con señalar que el anónimo autor reflejado en los ocho primeros capítulos de la novela (siempre por mediación del *segundo autor*, indudable aunque no declarada inicialmente) se dirige directamente al lector en primera persona, informándole de sus pesquisas, de sus dudas y de sus conjeturas historiográficas. En cambio, Cide Hamete, autor del manuscrito del que trata el resto de la novela a partir de su capítulo IX, no se dirige directamente a nosotros sino que es el *segundo autor* quien nos traslada sus palabras en tercera persona y sin manifestar la azarosa problemática historiográfica del anterior.

Habrá que esperar hasta las últimas páginas de la Segunda Parte de la novela para que este mismo *segundo autor* revele que el anónimo autor inaugural, aquel que decía no acordarse del nombre del lugar de La Mancha donde vivía don Quijote, no era otro que Cide Hamete Benengeli: "Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de La Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente por dejar que todas las villas y lugares de La Mancha contendiesen

entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero".<sup>1</sup>

A pesar de lo terminante de esta declaración final muchos lectores del *Quijote*, convencidos hasta ese momento de la dualidad de historiadores, no aceptarán fácilmente esta identificación. Las diferencias expresivas de los segmentos atribuidos a uno y a otro les habrán parecido demasiado clamorosas para quedar invalidadas por este postrer plumazo.

En última instancia, sin embargo, resulta que un único *segundo autor* cita a un único historiador, ocultando su nombre y en estilo directo en los primeros ocho capítulos y nominalmente, en tercera persona y en estilo indirecto en el resto de la novela. De la antedicha revelación final se deduce que las diferencias narrativas entre uno y otro traslado por el *segundo autor* no es probable que se deban a diferencias entre los textos editados sino que son fruto del trabajo y de la voluntad del editor único de ambos manuscritos, el *segundo autor*. En otras palabras, las diferencias no se deben a la escritura historiográfica sino a la lectura editorial, a la recepción y no la emisión de los manuscritos.

Aun cuando la duda acerca de la autoría única o doble de los manuscritos, que la novela alimenta hasta el final, no se deba más que a una broma o a un descuido cervantinos, el asunto no deja de tener consecuencias significativas. La primera de ellas es el llamativo contraste entre una y otra de las posturas narrativas adoptadas por el *segundo autor*. Dada la brevedad del segmento inicial, podría incluso suponerse, creo que razonablemente, que su función es, entre otras cosas y ancilarmente, la de lograr que la diferencia entre ambos tratamientos llame la atención sobre la peculiaridad del segundo tipo de narración, la fundamental del relato. No parece descabellado aventurar, incluso, con una pequeña dosis de libertad interpretativa, que

---

<sup>1</sup> Las citas de la novela se hacen por la versión digital Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. [http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap74/cap74\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap74/cap74_02.htm).

la historia de don Quijote comienza fundamentalmente en el capítulo IX, es decir, cuando el relato exhibe su naturaleza de transmisión y tradición verbal de textos anteriores. El texto de los capítulos I a VIII, aunque imprescindible como introito, casi podría atribuirse a un difuso *segundo autor* análogo al Pierre Ménard borgiano re-escritor de los tres primeros capítulos del *Quijote*.

## II. EDICIÓN, ESCRILECTURA E INVERSIÓN COMUNICATIVA

Carece de novedad que un narrador novelesco se presente como simple editor de un texto ajeno. Que ese texto sea un manuscrito aleatoriamente encontrado es también recurso antiguo y común. Que además el manuscrito en cuestión sea exótico por razón de su autor y de su lengua, no es tampoco original, especialmente tratándose de libros de caballerías. A pesar de ser todo ello de sobra conocido y frecuentemente practicado no ha dado lugar a preguntarse cuál sea la naturaleza de una narración que se declara basada en otra narración (ajena), cuáles sean sus diferencias narratológicas respecto de la narración original, ni cómo esta postura narrativa afecta a distintos aspectos de la novela, en este caso al *Quijote*.

La edición de un relato ajeno no solamente presupone su lectura sino que en cierto sentido puede considerarse transcripción de esta lectura. Llamemos "escrilectura" a esta transcripción de la lectura editorial para distinguirla tanto de la escritura original objeto de la edición como de cualquier otra lectura que no dé lugar a edición alguna o, más ampliamente, que no se convierta en objeto de comunicación por escrito a terceros. La distinción es conveniente porque el texto de la escrilectura editorial resulta ser siempre categóricamente distinto del texto de la escritura original, por mínima que sea la diferencia. Es fácil entender y aceptar que lo que el escritor original "quiere decir" cuando escribe y lo que su editor

"entiende que quiere decir" no puedan coincidir más que idealmente, no realmente.<sup>2</sup> Efectivamente, la lectura en la que se basa una edición no depende solo del texto que edita sino también de propias circunstancias ajenas a aquel. Señalar el carácter editorial (lector o receptivo) de una narración es pues recordar que la escritura del escritor editado ha sido filtrada por un lector editor cuya escrileitura ni la duplica ni la repite, sino que representa su recepción de la escritura original.

Cuando el texto de la escritura editorial sustituye al de la escritura original, la realidad representada deja de ser la propuesta por el escrito original y se convierte en la adoptada por la interpretación editorial lectora. Una vez editado, pues, el texto resultante no representa exactamente lo que, en teoría, quería decir el autor original sino lo que su lector editor entiende, en la práctica, que aquel quería decir.

Sean grandes o pequeñas las diferencias entre ellos, la sustitución del texto editado por el texto editor implica un vuelco del funcionamiento básico de la comunicación. Lo acostumbrado es que un emisor transmita su versión de la realidad a sus receptores sin mediación alguna. Ahora, en cambio, es uno de los receptores del emisor original quien transmite el texto de este a otros receptores ulteriores. Al hacerlo, sustituye el punto de vista autorial por su propio punto de vista. El acto comunicativo editorial impone el enfoque receptor del editor y opaca el enfoque emisor del autor editado: en vez de la escritura de este, leemos la transcripción de la lectura de aquel, su escrileitura. Inversión, pues, en el sentido de que un receptor actúa como emisor, más bien retransmisor editorial, de su postura receptora de un emisor anterior. La interposición de la doble función de un jánico receptor-emisor entre el emisor original y el receptor último, trastrueca el funcionamiento básico de la

---

<sup>2</sup> De hecho, no hay verdadera diferencia entre uno y otro porque se trata de dos textos de distinta naturaleza: el texto original es siempre ideal hasta ser leído-editado, mientras que el texto editado es su actualización. La diferencia es más bien la que se da inevitablemente entre distintas actualizaciones de un mismo y único texto original.

comunicación. No que el procedimiento sea inusual, pues se trata simplemente del estilo discursivo indirecto. Pero no por común deja de ser conveniente resaltar sus peculiaridades.

### III. DE *LAS MENINAS* AL *QUIJOTE*

La ficción narrativa del Quijote guarda cierta analogía con la conocida ficción pictórica velazqueña de *Las Meninas* en la medida en que la percepción del asunto representado por alguien ajeno a su representación es el elemento determinante y organizador en ambas composiciones. Quizás la mayor facilidad para comprender el procedimiento en *Las Meninas* a causa de su manifestación gráfica concreta, ayude a entender su manifestación lingüística abstracta en el *Quijote*.

Aunque la literatura interpretativa de *Las Meninas* es abundante y controvertida, se puede considerar de común aceptación que la pintura representa una escena palaciega tal como la ve no quien la pinta sino quien la observa; o sea, Velázquez eliminó su propio punto de vista y se atuvo al de su espectador: no pintaba la escena que tenía ante sí sino la escena de la que era parte – que, no se olvide, no veía reflejada en espejo alguno. Pintó lo que (imaginaba que) tenía ante sí quien le observaba trabajar en su estudio, entre las personas y objetos representados en la pintura. Es decir, Velázquez pintó la mirada de ese espectador o, mejor dicho, el contenido de esa mirada.

Algunos de los personajes representados, el pintor entre ellos, miran hacia ese espectador o espectadores exteriores a la escena, probablemente la pareja real, cuya mirada se convierte en el fulcro organizativo de la composición. Velázquez se imagina que los Reyes le observan trabajar en una sala del Alcázar, en compañía de media docena de personajes palaciegos, en un lienzo, del que solo se ve el envés, en el que retrataba a los Reyes, cuya imagen pintada es parcialmente reflejada en el pequeño espejo colgado en el muro detrás de él. No es necesario suponer que los Reyes estuvieran posando para el cuadro en ese momento.

Basta con que Velázquez los imaginara momentáneamente presentes como visitantes de su taller. El cuadro obliga así a cualquier otro espectador a adoptar el punto de vista de los Reyes, punto de vista que define la pintura.

La analogía entre la novela y la pintura consiste en que tanto en uno como en otro caso el punto de vista del emisor (pintor o escritor) no determina, como es costumbre, el punto de vista del receptor (espectador o lector). Al contrario, el punto de vista autorial se desvanece al convertirse en objeto del punto de vista receptor, que deviene así el nuevo emisor estructuralmente determinante de la realidad representada. Lo mismo en *Las Meninas* que en el *Quijote* lo representado es pues la realidad que observa su receptor, espectador o lector, y no la que observa su autor, pintor o escritor. En el caso de la pintura, Velázquez al ser visto por los Reyes (o por cualquier otra persona que ocupe el lugar de estos), los convierte en espectadores re-emisores de la imagen pintada. En el caso de la novela, el punto de vista del escritor árabe de la *Historia de don Quijote* es sustituido por el de quien lee su *Historia*, el *segundo autor*, convertido así en re-transmisor cuyo punto de vista organiza el texto que nos es dado leer.

Pintura y novela coinciden en la representación no de una realidad objetiva dependiente del punto de vista de quien la pinta o escribe sino de la realidad subjetiva de quienes ven o leen la realidad pintada (el taller de Velázquez) o (d)escrita (la *Historia* de Cide Hamete Benengeli).

#### IV. ESCRILECTOR, LECTOR REAL Y LECTOR IMPLÍCITO

No resultará difícil admitir que la palabra del *segundo autor* no se limita a los comentarios editoriales en los que se refiere expresa y nominalmente al historiador árabe que lee y edita. Se advierte también en las abundantes ocasiones en las que la narración del historiador árabe es objeto de las opiniones, dudas, suposiciones, críticas, etc. del *segundo*

*autor*, como ha señalado R. M. Flores acertadamente "las incontables injerencias, apartes e interferencias del autor [a nuestros efectos, el *segundo autor*] que surgen constantemente en el *Quijote I*" (Flores, 1982: 1). Mas ni siquiera esta ampliación del ámbito de su palabra es suficiente. Suyas son, en realidad, todas las palabras con las que traslada los textos que lee. Todo el *Quijote* es escriectura del *segundo autor*, es decir, transcripción de su lectura editorial del historiador árabe.

Consecuentemente, siempre hay dos textos en juego, el texto ausente del historiador, anónimo o nombrado, y el texto presente de su lector, el *segundo autor*. De esos dos textos, el del historiador, cuyo único receptor es el *segundo autor*, solamente es inferible a partir del texto de este.

No importa que el *segundo autor* sea la máscara o el portavoz del autor de carne y hueso o que sea otro autor ficticio cualquiera distinto de él (como lo es Cide Hamete, por ejemplo). Ni importa que el *segundo autor* sea o no sea narrado por un "super-narrador" jerárquicamente superior. Lo importante es reconocer que su lectura editorial actualiza un texto ajeno performándolo de manera única e irrepetible. Y, por tanto, que lo que el *segundo autor* narra y escribe no es, ni puede ser, el texto mismo que lee, sino el texto de su lectura, su versión de lo que lee, su escriectura.

Señalar la naturaleza escriectora del texto de la novela supone apuntar en ella como nuevo nivel narrativo el del escriector, al que no se ha de confundir con el *narratorio* ideal de la *Historia* de Cide Hamete (figura que no es más que el negativo textual del narrador historiográfico), ni con el *lector textual* de la obra (figura igualmente ideal que reproduciría fielmente la intención del escritor-en-el-texto). A diferencia de ellos, el escriector, en este caso el *segundo autor*, es un receptor con entidad propia cuyo rasgo más destacado es ser un lector (ficticiamente) real del historiador árabe y no su lector ideal. Real, digo, porque Cide Hamete asigna, sin duda, una posición implícita a su lector, pero no es esta la que adopta el *segundo autor*, cuya lectura ni se atiene ni tiene por qué atenerse a ella. De hecho, su verdadera postura

como receptor real del manuscrito histórico queda perfilada breve pero nítidamente cuando describe en primera persona las circunstancias de su búsqueda, de su hallazgo, de su opinión sobre el historiador y de su utilización del manuscrito, circunstancias todas ajenas y desconocidas de Cide Hamete. La lectura del *segundo autor*, reconociblemente contemporánea y local para los lectores coetáneos de la novela, familiariza el exotismo del historiador árabe-desconocido quizás en su primer avatar, pero palmario en su segunda encarnación—y lo devuelve a la cotidianeidad de principios del XVII español.

Todo lo antedicho no niega la existencia, a su vez, de un lector implícito o textualizado de la escritura narrativa del *segundo autor*. Pero tampoco hay que confundirlo con el lector real del *Quijote*, que puede aceptar esa prefiguración autorial del *segundo autor* o ignorarla leyendo a su aire y con independencia de ella.

## V. LA INCESANTE ESCRILECTURA DE ALONSO QUIJANO

La antedicha inversión comunicativa entre emisor y receptor es palmaria en la escritura editorial del *segundo autor* respecto del historiador árabe, pero, aunque menos llamativa, no se limita a esta circunstancia intertextual específica. La misma inversión ocurre a otro nivel cuando la escritura original de Cide Hamete adopta el estilo indirecto y refleja no su propio punto de vista sino el del receptor de una comunicación o el del intérprete de un fenómeno. La adopción de un punto de vista ajeno convierte siempre al escritor en escribtor, es decir, en transcriptor la de percepción ajena de las comunicaciones de terceros.

Gran número de las situaciones y aventuras de las que trata el *Quijote* se atienen a este tipo de representación invertida: acciones, sucesos y circunstancias descritos en tanto que objeto de percepciones subjetivas.

Su reflejo más evidente se encuentra en la visión de la realidad del protagonista, siempre condicionada por la lectura. No solo por sus pasadas lecturas, que también, evidentemente,

sino además por su lectura sin libros, su lectura después de los libros. En efecto, la naturaleza y el *modus operandi* de la demencia de Alonso Quijano, esto es, de su vida después de abandonar, y perder, sus libros favoritos, siguen siendo sustancialmente la de los actos de lectura. Su conducta quijotesca, sin duda consecuencia de deseos o proyectos personales estimulados por sus anteriores lecturas, es también y sobre todo una reacción lectora actual al tipo de universo literariamente legible en el que ha trastocado toda su realidad circundante.

El *Quijote* no trata de la creación por su protagonista de realidad caballeresca imaginaria alguna, sino más bien de su percepción en clave caballeresca de la realidad verdadera en que se encuentra en cada momento. Trata de las reacciones del hidalgo y no de sus acciones. Alonso Quijano no es un héroe-de-acción sino un-héroe-de-reacción: reacción inicial como afanoso lector, receptor, de libros de caballerías, pero reacción, también, acabadas las lecturas de sus libros, en la medida en que se enfrenta a la realidad que le rodea como si continuara leyéndola en unos libros ausentes, prolongando así su vida lectora anterior en su vida postlectora actual.

Alonso Quijano no enloquece porque imite el modelo de unos caballeros que, históricos o literarios, poco tenían de lectores y todo de actores. Su conducta es demencialmente caballerosa o, más bien, caballeresca, porque mantiene, sin escritura, su antigua postura lectora. La conducta quijotesca del hidalgo no sigue las pautas de las de sus héroes literarios más que en la medida en que sigue leyendo el mundo en el que estos vivían, un mundo únicamente accesible mediante la lectura que ha contagiado al suyo incitándole a prolongar el placer de la lectura. En todas las aventuras de su nueva vida, o sea, de su conducta demente, destaca este mismo carácter de "lector sin libros", quid de su locura.

Permítaseme insistir. Al salir de su casa, expuesto a situaciones impensadas y casuales que nada tienen que ver con las descritas en los libros de caballerías, el loco Alonso Quijano no se enfrenta a ellas imitándolas sino leyéndolas, vale decir, viviéndolas *sub specie lectionis*, tal como vivió en su día las aventuras librescas. Para él, efectivamente, ya no hay más vida deseable que la lectora. El placer de la lectura, la mirífica vida lectora, crea en él una adicción

cuya satisfacción no es posible más que mediante la desaparición de la diferencia entre vida y lectura, permitiendo que el mundo libresco invada todo el mundo que le rodea. Lector incesante, pues, el hidalgo emprende todas sus aventuras con la misma actitud receptiva con que las entendía, y con la que participaba en ellas, antaño cuando las leía en su estudio. Sus actuales aventuras-sin-libros prolongan sin solución de continuidad sus pasadas aventuras lectoras. Abandonados los libros de caballerías, el enloquecido Alonso Quijano sigue leyendo libros de caballerías.

El texto de esta "alocada lectura" de la realidad circundante por Alonso Quijano ES la vida toda del "caballero" don Quijote. Una vida, por cierto, que al quedar reflejada en la memoria y la fama locales, o en los escritos de sus diversos biógrafos, da lugar a documentos y monumentos que descifrarán otros biógrafos suyos, entre ellos Cide Hamete Benengeli. Estos, lectores también antes de emprender su escritura historiográfica, satisfacen así el deseo expreso, y la predicción, del caballero de que su vida perdure no tanto en, o mediante, la escritura como en, o mediante, la lectura por sus semejantes. En ese sentido se puede decir, figuradamente, que al vivir quijotesicamente Alonso Quijano practica también la escrietura: durante esa parte legible de su vida que llamamos historia de don Quijote sigue leyendo personalizada, públicamente y para terceros, los ya ausentes libros de caballerías.

Y adviértase que el carácter reactivo lector de su conducta ni siquiera desaparece cuando el caballero carece de circunstancia literaturizable a la que responder. Cuando se ve obligado a ser él mismo quien diseña o genera la circunstancia a la que reaccionar, adopta esta misma postura lectora. Dos muestras solamente, pero excepcionales por su conocido valor paradigmático de ambas Partes de la novela: la penitencia de Sierra Morena en la Primera y la visión en la Cueva de Montesinos en la Segunda.

En lo más apartado de Sierra Morena, en un desierto de estímulos externos a los que reaccionar lectoramente, una especie de *tabula rasa* o vacío semánticos, el caballero se inventa *de toutes pièces* un motivo y una causa que le permitan hacer caballerescamente penitencia. El

concepto mismo de penitencia es ya evidentemente de carácter reactivo: se hace penitencia por o a causa de ciertos actos o circunstancias que así lo exigen. En su caso, carente de causa real alguna, la inventa para poder reaccionar a ella, pero lo hace siguiendo pautas de lectura literaria tanto en sus razones y propósitos como en su ejecución.<sup>3</sup>

Algo parecido ocurre en la Cueva de Montesinos. El caballero describe punto por punto y minuciosamente una experiencia no ya afín sino precisamente lectora: una visión, más que onírica simplemente fantástica, que, siguiendo criterios literarios, le lleva imaginariamente desde la entrada en otro mundo, un mundo libresco, hasta unos encuentros, parlamentos y sucesos igualmente dignos de una ficción caballerescas cualquiera: describe lo que lee en la cueva de su imaginación literaria.<sup>4</sup>

#### IV. UNA CADENA DE ESCRILECTURAS

Al hablar de la recepción textual como fundamento semántico del *Quijote* no es posible olvidar lo íntimamente que está relacionada con ella la traducción del morisco toledano. En términos generales, su labor es análoga a la del *segundo autor* en el sentido de que también él textualiza, castellanizándola, su lectura del texto árabe de Cide Hamete, también él lo escrilee. Las escrilecturas respectivas de ambos, traductor y editor (de un idioma a otro en el caso del morisco, de un texto a otro en un único idioma en el caso del *segundo autor*), comparten la necesidad de repetir un texto previo y ajeno modificándolo y ausentándolo.

Pero el traslado del morisco aljamiado tiene además particularidades que perfilan aun más nítidamente, si cabe, el funcionamiento escrilector, particularidades que no se darían en

<sup>3</sup> <http://www.gdmigoyo.com/leer-el-quijote-o-la-lectura-en-efecto/4-la-locura-de-leer-don-quijote-en-sierra-morena/>

<sup>4</sup> <http://www.gdmigoyo.com/leer-el-quijote-o-la-lectura-en-efecto/7-el-sueno-de-la-lectura-en-la-cueva-de-montesinos/>

otro texto o con otro traductor. En primer lugar, porque su traducción es infiel, es decir, evidentemente personalizante: aunque el *segundo autor* le ruega que "volviese todos aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada",<sup>5</sup> sabemos que el morisco se permite libertades que exceden los límites del encargo. Su voluntad y su comprensión de la materia que traduce modifican idiosincráticamente el original traducido. He aquí un primer rasgo de la escribura como procedimiento subjetivante. En segundo lugar, porque el traductor morisco es el primero, antes que el *segundo autor*, en cotidianeizar a la castellana el exotismo del manuscrito árabe, así como en legalizar su ilegalidad. Se trata de un texto, no se olvide, cuyo manejo y posesión estaban legalmente prohibidos a causa de la lengua en la que estaba escrito. Segundo rasgo típico de la escribura como adaptación a las circunstancias lectoras. En tercer lugar y llamativamente, porque la labor del morisco tiene un valor emblemático de la antedicha vuelta-del-revés comunicativa (ese comenzar por el cabo, la percepción, como origen de la cabeza, la emisión) de la escribura que informa toda la novela. Inversión es, en efecto, la que lleva a cabo el traductor al convertir el derecha-a-izquierda del texto árabe en un izquierda-a-derecha castellano. Inversión solamente espacial y gráfica, sin duda, pero emblemática del cambio de dirección conceptual que supone crear un texto a partir de la recepción de otro texto ausente en vez de hacerlo a partir de una escritura primigenia. Revés inaugural del traductor morisco, anterior al ejecutado luego narrativamente por el *segundo autor*, que prefigura el enfoque general del *Quijote*, contrario al habitual: desde el punto de vista de receptores, lectores o destinatarios reales y no desde el punto de vista de emisor, escritor o creador ideal alguno.

Mas no solo el traductor, el narrador y el protagonista manifiestan, cada uno a su manera, el vuelco comunicativo antedicho. El resto de la novela lo practica también al

---

<sup>5</sup> <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap09/default.htm>

entrelazar una mirada de realidades subjetivas, perspectivistas, si se quiere, acordes con las interpretaciones y percepciones de los distintos personajes. En el *Quijote* lo decisivo no suele ser qué hicieron los personajes sino cómo entendieron, contestaron o reaccionaron subjetiva y personalmente a sus circunstancias o a la conducta ajena.

Ejemplos destacados de ello tenemos, por mencionar solo unos pocos brevemente, en la intensa peripecia amorosa de Marcela, Grisóstomo y sus amigos, todos ellos intérpretes encontrados de un mismo fenómeno espiritual, pero con desastradas consecuencias materiales: el amor que merece, y al que algunos creen que la obliga, la belleza de Marcela, motor al que obedecen y remiten todos los acontecimientos del episodio.

O en el enfrentamiento amoroso, y, por ende, contestación recíproca, de Cardenio, Dorotea, Luscinda y Don Fernando, cuya historia común es la proliferación de un único malentendido. Y cuya solución es producto de la corrección de sus interpretaciones de la conducta y los sentimientos ajenos. No son los deseos amorosos de ninguno de ellos, en efecto, los que determinan el avance de la acción sino sus reacciones a la disrupción creada por Don Fernando, todas ellas consecuencia y respuesta de los enamorados a la injerencia de un aristócrata, que, a su vez, no deja de ser también víctima de sus instintos, en vez de agente voluntarioso de sus deseos.

O en la novela interpolada de *El curioso impertinente*, cuyos personajes se encuentran esclavizados por su decisión de ordenar su vida amorosa según la conducta amorosa ajena. Su enfermiza curiosidad, ya se sabe, no les lleva a analizar, expresar o alimentar el amor que cada uno siente sino que se aplica exclusivamente al amor que reciben, o que creen y esperan recibir, de otros.

Por no hablar del episodio de la cabeza encantada, en el que la realidad en juego estriba en la recepción e interpretación del vacío emisor de una cabeza hueca. O del retablo de Maese Pedro, a cuyos muñecos inermes solo anima la credulidad de los espectadores. O de la autoridad y autoría respectivas de Cervantes y de Avellaneda, que, tanto uno como otro,

someten al tribunal de sus lectores. O, más generalmente, del hecho que toda la Segunda Parte de la novela trate de las multifacéticas reacciones de unos y otros a la lectura o al conocimiento de la Primera Parte, o sea, que una Parte sea, en sentido lato, respuesta a la otra.

No nos olvidemos tampoco a nosotros mismos, es decir, no olvidemos que la recepción del *segundo autor* del manuscrito de Cide Hamete Benengeli es paradigmática de nuestra propia recepción, lectura e interpretación del *Quijote*. Su escritura narrativa crea una estela a la que no podemos sustraernos pues nos recuerda que nuestra lectura, alimentada por la suya, es también aprehensión subjetiva de la realidad novelesca. Lectores de su escritura, nos vemos retratados en él.<sup>6</sup> Como él, actualizamos y personalizamos lo que leemos, consciente e inconscientemente, según nuestras circunstancias, nuestras necesidades o nuestros propósitos. Tan es así que se puede decir sin temor a equivocarse que ni nuestro *Quijote* es igual al de ningún otro, ni siquiera nuestro *Quijote* de hoy será el mismo que el de ayer o el de mañana. Todo ello sin dejar de ser el *Quijote* de todos. Este es el destino al que aboca ineludiblemente toda lectura.

#### CODA A MODO DE RESUMEN

Lo que el *Quijote* nos a da a leer no es lo que escribieron del caballero varios historiadores sino lo que de la escritura de estos entendió uno de sus lectores, el *segundo autor*. Consecuencia paradójica de ello es que la única figura textualmente implícita en el *Quijote* sea la de su autor declarado, Cide Hamete Benengeli, implicado, o sea, oculto en el pliegue textual de la lectura de su texto, de la escritura, por el *segundo autor*, único escri(lec)tor explícito. Y adviértase que la novela no propone nunca la autoría del *segundo autor* como colaborador de igual rango y naturaleza que el escritor al que lee y edita. Su autoría se limita a la de publicar

---

<sup>6</sup> Y, de hecho, si decidiéramos transmitir nuestra lectura a otros plasmándola por escrito, nos convertiríamos en escritores o *segundos autores* adicionales de su escritura.

su lectura y su percepción de la información generada por otro. Autoría derivativa, a primera vista distinta de la primigenia del autor del texto que lee, si no fuera porque, en buena cuenta, todas las autorías resultan ser versiones de textos anteriores, es decir, producto de la recepción de textos anteriores. Ahora bien, aun cuando todo texto sea producto de la recepción de textos anteriores, no todos lo señalan tan cabalmente como lo hace el *Quijote*.

Se ha dicho abundantemente que el *Quijote* es un libro de libros o sobre los libros, un ejercicio novelesco metaliterario. Pero no se ha insistido suficientemente, a mi parecer, sobre el ámbito en el que tiene lugar esa reduplicación o reflexión de un libro en otro. Se da por descontado, y creo que por impensado, que el nexo entre ellos es la escritura, bajo cualquiera de sus modos intertextuales: parodia, imitación, crítica, etc.; en definitiva, que el nexo metaliterario es escritor. Creo, en cambio, que el nexo eficiente, desde luego el nexo que a Cervantes le interesaba, del que trató y al que se aplicó tan brillantemente, es lector, es la lectura en sus distintos modos y consecuencias. La actualización lectora de un texto, única y última realidad literaria, resulta ya y siempre metaliteraria en la medida en que implica las antedichas reflexión y reciprocidad de dos textos: el texto virtual de la escritura y el texto real que produce su lectura.

La atención cervantina a la literatura en y por los lectores, digamos, la literatura-en-efecto, en vez de a la literatura en y por los escritores, simple literatura-en-potencia, no solo responde a la conocida preocupación coetánea por los peligros de ciertas lecturas, sino que va mucho más allá cuando margina la producción escritora y centra integralmente el fenómeno literario en la realidad lectora.



## BIBLIOGRAFÍA

Flores, Robert Morales. (1982). The rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1, 3-14.