

**SOBRE EL CUESTIONAMIENTO DE LA
ORALIDAD Y LA ESCRITURA EN EL
QUIJOTE:
CIDE HAMETE Y EL SUPERNARRADOR**

Un pasaje clave para indagar en la cuestión—y el cuestionamiento—que nos interesa aquí se encuentra al principio de II.44 y reza así:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo

Se destacan tres elementos y un aspecto. El primer elemento es la oralidad implícita en el “dicen que” formulario. El segundo es la escritura que “se lee,” y,

tercero, la atribución de este documento que se lee, y que estamos leyendo, como siempre, a Cide Hamete, nuestro historiador fidedigno y mentiroso. El aspecto sobresaliente al que me refiero es precisamente esa atribución y el hecho de que el narrador aquí, y por toda la segunda parte, no es Cide Hamete sino la voz editorial que he dado en llamar el supernarrador. Se le cita a Cide Hamete, pero el que habla—el que narra—no es él.

Refiriéndose al principio de II.44, opinó Diego Clemencín que era “una algarabía que no se entiende” (citado por Gaos en su ed.). La primera edición dirigida por Francisco Rico (“la definitiva” de 1998) se limita a repetir la opinión de Clemencín, insinuando así que todavía, más de cien años después, el pasaje permanece opaco. Gaos, al menos, ofrece una interpretación alternativa, aunque no del todo convincente, sugiriendo que tal vez “el mismo traductor dejó en el original de esta historia una anotación marginal en la que reconocía no haber trasladado como estaban las palabras de Cide Hamete [. . .]” (II.599).

Bueno, lo que veo yo es que la oralidad (el “dicen que”) está compitiendo aquí, como en muchos otros momentos, con la escritura (el “se lee que”). Es de notar, además, que los varios autores cuyos textos son compaginados por el primer autor de la Primera Parte, se reducen aquí a un solo original. Me parece que el aspecto

esencial tiene que ver con la búsqueda y localización de las fuentes o los orígenes de la historia. Cervantes se divierte con el concepto de los orígenes a lo largo del texto, a partir del título de 1605, con el lugar de origen asignado a don Quijote: “de la Mancha.” Se puede preguntar si esa mancha tiene que ver con la geografía exclusivamente o si el campo semántico podría ensancharse para incluir manchas de tinta en la página y manchas también en el escudo.

De todas maneras, y para confirmar el patrón al que me estoy refiriendo, tenemos después de ese título tan llamativo, los intentos del primer autor—un investigador científico que está confeccionando una edición crítica de las hazañas del personaje—de compaginar las versiones de otros autores y también de indagar en los anales de la Mancha, luego el encuentro fortuito del manuscrito en árabe en el Alcaná de Toledo, luego la caja de plomo con su texto carcomido de pergamino, luego el primo pedante que les acompaña a la Cueva de Montesinos. La preocupación de la época por la fuentes y los orígenes encuentra expresión elocuente en la obra erudita que le inspiró al primo, el *Libro de Polidoro Virgilio que trata de la invención y principio de todas las cosas* (trad. Francisco Thámara, 1550). El *Suplemento* del primo va a echar nueva luz sobre cuestiones que se le olvidaron a Virgilio Polidoro, por ejemplo, según el interesado:

Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores [. . .]. (II.22)

Se hace evidente, espero, que ese principio aparentemente anómalo no lo es bien examinado y situado debidamente en el contexto que le corresponde. Forma parte de un patrón bien establecido en el libro de parodiar y poner en ridículo la búsqueda de las fuentes y los orígenes. Los orígenes del *Quijote*, ¿se encuentran en este “original” nunca mencionado hasta ahora, en la edición crítica del primer autor, en el manuscrito en árabe de Cide Hamete, en el pergamino carcomido de la caja de plomo, en la tradición oral, o en dónde? Claro que no se pueden localizar en ninguno de ellos, y en esto precisamente consiste el chiste que comparte Cervantes con el lector discreto sobre la ilusión de los orígenes. Los que intentan localizar los orígenes de la novela moderna en el *Quijote*, o tal vez en el *Lazarillo*, parecería que no han captado bien el chiste.

Aquí tenemos un texto, por definición escrito, que parece ceder autoridad al substrato oral. Por lo visto, se asigna a la transmisión oral una autoridad igual, si no superior, a la escritura (“dicen que [. . .] se lee”). No

obstante, es innegable que lo oral se fundamenta a su vez en lo escrito, en el “propio original,” la fuente primaria que suplanta ahora—hay que suponer—todas las mencionadas anteriormente. Pero lo realmente inusitado es que el autor anónimo del llamado “propio original” sea tan presciente. Se lee en esta versión originaria, de fecha incierta pero sin duda anterior a la versión que estamos leyendo, o sea la traducción del manuscrito de Cide Hamete, que el traductor del texto que tenemos ante los ojos dejó una laguna donde debía de reproducir las quejas del historiador musulmán. En un movimiento vertiginoso, la lógica de la frase nos proyecta hacia un pasado indeterminado, hacia el propio original, para citar un comentario editorial de aquel texto, alejado en el espacio y el tiempo, sobre el incumplimiento de sus deberes por parte del traductor morisco. Luego, en un abrir y cerrar de ojos, nos proyecta hacia el futuro—nuestro presente—por la mención del texto que estamos leyendo. La mirada retrospectiva, por una técnica narratológica que se llama analepsis, da paso instantáneamente a una mirada prospectiva, o prolepsis, produciendo un vértigo momentáneo y algo que podríamos designar “analepsis proléptica,” si quisiéramos acuñar un término más o menos adecuado. Éste es un fenómeno inusitado aun en la literatura posmoderna y un concepto y técnica que apenas se menciona en el sistema narratológico de Gérard

Genette. Como he dicho en más de una ocasión, la *theoria* que formula Genette, basándose en la *praxis* de Marcel Proust, se habría enriquecido mucho si se hubiera citado de vez en cuando a Cervantes y el *Quijote*.

LOS PAPELES DE CIDE HAMETE Y EL SUPERNARRADOR EN LAS DOS PARTES

Típicamente, el narrador de una historia finge dirigirse a un interlocutor, nombrado o sin nombrar, como si estuviera hablando cara a cara con esa persona. Al interlocutor silencioso, se le llama “narratario,” y, en teoría, habrá tantos narratarios como narradores en una historia determinada. El modelo de la comunicación que se suele emplear (el de Román Yákovson) supone que para cada emisor hay que haber un receptor correspondiente. Sabemos perfectamente bien que lo que estamos leyendo es escritura, y, sin embargo, aceptamos la oralidad fingida del narrador sin pensarlo dos veces. Cada vez que cita el editor a Cide Hamete en el segundo *Quijote* en términos de “dice Benengeli,” sabemos muy bien que quiere decir “*escribe* Benengeli.” Se remonta esa oralidad latente en la escritura a la oralidad activa del poeta épico de la Antigüedad o del juglar de la Edad Media, quienes se movían en una cultura en la que pocos sabían escribir o leer. Cuando el mismo narrador reproduce el diálogo de

los personajes en forma directa, también está evocando un pasado remoto, y otro género literario con raíces muy profundas en la historia de la civilización, el drama.

Los términos que se empleaban ya por Platón y Aristóteles, en la Antigüedad, son “diégesis” para la narración y “mímesis” para la acción representada, centrada en los personajes, la que incluye el diálogo entre éstos. Es importante no perder de vista que la poesía épica y popular es la fuente de la diégesis (o narración) y la poesía dramática el origen de la mímesis (o acción representada). Se puede afirmar, entonces, que tanto la diégesis como la mímesis encuentran sus raíces en una oralidad primaria y primitiva, que le servía al ser humano de medio de comunicación durante milenios, hasta la invención de la escritura. Va sin decirse que la escritura es, a su vez, una representación, una mímesis, del habla. La terminología que utilizamos para hablar de la escritura sirve también para atenuar las fronteras entre una y otra forma de comunicación. Es más, los términos que manejamos para hablar de la narrativa indican claramente que la oralidad subyace e informa la escritura: por ej., narrador, discurso, voz, diálogo, contar, etc.

Ni Cide Hamete ni el supernarrador tienen el desarrollo en la Primera Parte que tendrán en la Segunda. Cide Hamete es una ocurrencia tardía en 1605, y Cervantes inserta su nombre oportunamente al principio y

al final de determinados capítulos de las partes dos y tres internas, como ha demostrado José Manuel Martín Morán. El autor se deshace de él y no vuelve a mencionarle por nombre después del capítulo 27, así que ocupa un espacio bastante limitado entre los capítulos 9 y 27.

La voz editorial, o supernarrador, asoma por primera vez al final del capítulo 8 para hacer su comentario sobre la dimisión del primer autor y también para anunciar que habrá más texto tan pronto como el segundo autor encuentre la continuación en el Alcaná de Toledo. No se expresa exactamente en estos términos, pero lo importante es notar que es una voz autónoma. No es el primer autor. Tampoco es el segundo autor. Es una voz editorial. No sabemos gran cosa de él, pero lo mismo se puede decir de los dos pseudo-autores aludidos en renglones anteriores. Al igual que ellos, carece de nombre. Debido a esa intervención, se desmorona el marco narrativo que parecía estar firmemente en su sitio. El primer autor queda anulado—literalmente *desautorizado*—pero lo más interesante de esa irrupción es que inicia un patrón de transgresiones metalépticas parecidas. Algunas páginas más adelante habrá otra, más sutil pero más interesante.

Al llegar al capítulo 9, primer capítulo de la segunda parte interna, se han presentado ya una serie de perspectivas sobre el protagonista: por parte de varios

personajes, por parte de sí mismo, del autor dramatizado del prólogo, el primer autor y la voz editorial. Éste encuentra la historia “apacible,” sin opinar del personaje. Con la excepción del personaje mismo, ninguno de ellos es tan entusiasta como el segundo autor del capítulo 9. De hecho, se involucra excesivamente, asociándose con el personaje de la misma manera que hacía éste al hablar de Amadís de Gaula. Igual que Alonso Quijano, no sabe distanciarse de los textos que lee. De ninguna manera se le puede considerar lector discreto. Cuando se refiere a nuestro hidalgo como “tan buen caballero,” “luz y espejo de la caballería manchega” y “nuestro famoso español” que es “digna [. . .] de continuas y memorables alabanzas,” es más que evidente que no tiene en mente el personaje configurado por el primer autor. Éste no ha descrito una sola acción que se podría calificar de heroica, y sus comentarios han sido todos irónicos, cuando no maliciosos.

El segundo autor desempeña el papel del autor de comedias de la época, cuyo oficio era contratar el manuscrito y llevarlo al escenario. Es precisamente lo que hace esta figura estrambótica en su breve intervención en el capítulo 9. Es una suerte, sin embargo, que sea lector vulgar, porque sin ese entusiasmo mal fundado, el que tiene el efecto de promover la continuación, quedaría más manca la obra que su autor real. Hacen falta

consumidores involucrados y entusiastas, tanto lectores como narradores, para que se produzca más texto.

No bien empezamos a leer la versión de Cide Hamete cuando irrumpe inesperadamente una voz cristiana con su “Válame Dios.” Ésta no puede ser la voz del moro, cuya retórica apropiada se encuentra al principio de II.8: “¡Bendito sea el poderoso Alá!” No sólo son las reservas y prejuicios raciales del segundo autor los que socavan la autoridad del historiador moro; participa también la voz editorial cristiana que parece a veces emanar del manuscrito mismo. Representan otras tantas transgresiones del marco narrativo supuestamente erigido en norma. Un ejemplo interesante del *Quijote* de 1615 es éste:

[. . .] el arráz quisiera que dejaran los remos y se entregaran, por no irritar a enojo al capitán que *nuestras* galeras regía. Pero [. . .] dos turcos borrachos, que en el bergantín venían [. . .] dispararon dos escopetas con que dieron muerte a dos soldados que sobre *nuestras* arrumbadas venían. (II.63; énfasis mío)

Otra vez, desde dentro que lo que aparenta ser el texto de Cide Hamete, irrumpe una voz cristiana, expresando solidaridad con los marineros cristianos que persiguen a los invasores musulmanes (*nuestras* galeras, *nuestras* arrumbadas). Es inconcebible que se exprese en

estos términos Cide Hamete, “filósofo mahomético” (II.53), porque su alteridad es notoria y es *de ex illis*. ¿De quién es esa voz cristiana entonces? Por el patrón establecido en el texto de intervenciones inesperadas, tendrá que ser el editor que apareció por primera vez, de la misma manera, transgrediendo otro marco diegético, al final del capítulo 8. La intervención del segundo autor es más reciente en el capítulo 9, pero el patrón al respecto es que se anuncia de antemano su discurso. El editor, tanto en II.53 como en I.8 y I.9—como por toda la Segunda Parte—interviene sin ser anunciado, casi siempre por la técnica narrativa que llamamos “metalepsis,” o sea la transgresión de nivel, invadiendo el marco y el terreno asignado a otro narrador o autor ficticio.

La distinción que hace José María Paz Gago entre narradores y autores ficticios es significativa, pero a mí me parece que en los casos del primer autor y del segundo autor, esas funciones se entremezclan. Cide Hamete, en cambio, sí es autor ficticio. No es narrador. Pero la importancia de esa distinción de Paz Gago estriba más bien en delinear el papel del segundo autor. Si es autor ficticio ante todo—y estoy de acuerdo—es imposible que sea él la voz narrativa que interviene a cada rato en la Segunda Parte.

Tampoco puede ser el segundo autor la voz que irrumpe en el texto al final del capítulo 8, porque en

ningún momento en toda la historia se refiere un narrador a sí mismo en tercera persona. La referencia en tercera persona al “segundo autor” por parte de esa voz editorial—mi supernarrador—imposibilita confundirle con el segundo autor. No es el protocolo establecido en el texto. A pesar de las muchas transgresiones de nivel, hay consistencia en ellas, en que algunas se anuncian de antemano y otras no. Las que no se anuncian son siempre las del supernarrador o voz editorial. Ése es el patrón.

Ahora bien, el historiador moro sí es presencia en el texto, sí es autor ficticio, pero, como hemos dicho, no es narrador. No se dirige a un narratario sino a un lector. No se dirige a su destinatario por vía oral, como finge hacer un narrador, sino por la escritura. Como escritor, se asocia con su medio de comunicación, la escritura. Las intervenciones inesperadas del supernarrador representarían el substrato oral que está allí siempre sosteniendo su suplemento, la escritura. Es el supernarrador el que inicia el *Quijote* de 1615 con la muletilla que se va a repetir hasta el cansancio: “Cuenta Cide Hamete Benengeli,” y las variantes “Dice Cide Hamete” y “Cuenta la historia,” hasta tal punto que historiador e historia se funden en un solo discurso, un discurso escrito, desde luego. Así y todo, los verbos “contar” y “decir” insinúan otra vez el substrato oral de la

escritura. Efectivamente, la oralidad informa la escritura desde el principio hasta el final.

LA DESNARRACIÓN

Una técnica que emplea Cervantes a menudo para cuestionar o poner en tela de juicio la autoridad de la escritura es la desnarración. Es un término acuñado en 1988 por Gerald Prince (a quien debemos también el concepto del “narratario”). Representa un intento de clasificar de una manera más metódica lo que se ha dejado, o lo que debía de haberse dejado, en el tintero. Como tal, abarca dos sub-categorías que se denominan lo innarrado (equivalente a “elipsis”) y lo innarrable, o sea, pormenores, menudencias, detalles insignificantes que no merecen nuestra atención, acciones que ni siquiera asoman por los umbrales de la narratividad (por ejemplo, cuando se rasca, se peina, o se viste el personaje, de forma rutinaria). Como concepto global, lo desnarrado se refiere a los parlamentos, las descripciones, los estilos y episodios que se callan, o se suprimen, a favor de otros. Se manifiesta en casos hipotéticos o negativos, sea en la diégesis o la mimesis, tales como creencias infundadas, posibilidades no realizadas y errores de perspectiva. Un ejemplo muy llamativo es la descripción que propone el

personaje de su primera salida, en el estilo rimbombante de sus libros de caballería:

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: ‘Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos ... cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.’ (I.2)

Es una de tantas creencias infundadas. El investigador científico (primer autor) que nos sirve de narrador en este momento no se deja influir, sin embargo, por esa retórica tan seductora. Su estrategia para desinflar las ilusiones diegéticas del personaje se transparenta en seguida, cuando observa secamente: “Y era la verdad que por él caminaba.” Esto representa un rechazo del estilo poético y decorativo a favor de otro más prosaico y directo. En el mundo narrativo del *Quijote*, el estilo bombástico sólo se ostenta con fines paródicos. En el contexto actual, lo importante es notar que es un estilo potencial, ilustrado en el texto, pero rechazado a favor de otro. La ejemplificación del estilo potencial es

fundamental, desde luego, porque no todo lo callado o excluido se podría calificar de desnarrado. De ser tan amplio el concepto, carecería de sentido y no serviría para nada.

Abundan ejemplos de lo desnarrado en el nivel mimético también. Podríamos citar cualquiera de las desventuras conocidísimas: los molinos de viento, los rebaños metamorfoseados en ejércitos o la rica ganancia del yelmo de Mambrino. En los tres casos, y en todos los demás que giran en torno a los intentos del protagonista de imponer sus fantasías librescas sobre una realidad recalitrante, se nota una discrepancia entre el estilo adoptado por el narrador y la perspectiva del personaje. Lo desnarrado aquí consiste en esa visión fantástica del hidalgo. Se alude a ella hasta tal punto que el lector tiene una idea bastante clara de cómo funciona la razón de su sinrazón, pero es penosamente evidente que la acción representada no procede a base de sus fantasías. Hipotéticamente quedaría abierta esa opción, pero se rechaza a favor de un acercamiento burlesco y paródico, relegándose así a lo desnarrado.

Otro aspecto consiste en el paralelismo negativo o la comparación hipotética. Cuando don Quijote suelta su famoso “sé quién soy,” sin saber realmente quién es en ese momento de aparente delirio, se le ve presumido como

nunca, comparando sus hazañas—todavía por realizarse— con las de auténticos héroes del pasado:

—Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de la Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que todos ellos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías.
(I.5)

Para apreciar debidamente lo absurdo de esa creencia infundada, basta recordar que entre los nueve de la Fama figuran nombres como Josué, el rey David, Alejandro Magno, Héctor, Julio César, Carlomagno y el rey Arturo. El paralelismo no se desarrolla, sin embargo, y el lector moderno se ve obligado a consultar una enciclopedia o una edición bien anotada para enterarse de quiénes son los doce Pares y los nueve de la Fama—es decir, para apreciar adecuadamente lo desnarrado, que corre el riesgo de interpretarse más bien como una cosa innarrada. Teóricamente, al menos, nos da otra faceta de lo desnarrado, porque ese paralelismo hueco expresa una creencia totalmente infundada que complementa, por tanto, la temática de ilusión y realidad.

Un caso similar, en el sentido de que participa de dos tendencias de lo desnarrado a la vez, tiene que ver con la identificación de los árboles en camino de Barcelona:

Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura, al cabo de los cuales, yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele. (II.60)

Es el mejor ejemplo de la yuxtaposición de lo innarrado y lo innarrable en todo el libro. La falta de proporción salta a la vista. Se callan los sucesos y los diálogos de seis días enteros para luego insistir en un detalle insignificante—si los árboles son encinas o alcornoques. Se sigue poniendo en ridículo al historiador puntualísimo, claro está, pero lo que nos interesa en este momento es, primero, lo innarrado de los seis días y, luego, lo innarrable—las menudencias gratuitas—a continuación.

No olvidemos que Cervantes está escribiendo a principios del siglo XVII; Gerald Prince no va a formular su teoría de lo desnarrado hasta finales del siglo 20. Lo genial es que la práctica anticipara a la teoría en casi cuatro siglos. Y no sólo manifiesta Cervantes un conocimiento de lo desnarrado, *avant la lettre*, con sus sub-categorías de lo innarrado y lo innarrable, sino que juega con estos dos, yuxtaponiéndolos y divirtiéndose con la transición repentina del uno al otro—¡todo en una sola frase!

EL EMPALME ENTRE ORALIDAD Y PATERNIDAD

El autor dramatizado del prólogo de 1605 le informa a su desocupado lector que es sólo padrastro del personaje, don Quijote. Una posible interpretación del aserto es que, mientras Cervantes es sin duda padre del libro, el personaje es hijo del suplemento que llamamos escritura (cfr. Mario Socrate 113). La paternidad se difiere, y el término “padrastro” sirve muy bien para sugerir el distanciamiento logrado por la mediación de la escritura. El autor renuente del prólogo manifiesta una ambivalencia muy clara tanto hacia el personaje como también hacia la escritura misma.

El empalme entre el **logos**—es decir, el verbo o el habla—y la paternidad es una de las perspectivas más interesantes abordadas por Cervantes. La escritura y el producto de la misma, don Quijote, se ven íntimamente ligados por el verbo, el **logos**. Cuando el autor dramatizado se refiere a sí mismo en términos de padrastro, insinúa de esa manera que el personaje es huérfano de padre (cfr. Saldívar 67). Un comentario de Jacques Derrida del ensayo importante sobre “la farmacia de Platón” nos facilita la aclaración necesaria: “Le **logos** est un fils, donc, et qui se détruirait sans la **présence**, sans

l'**assistance** présente de son père [el padre es, en este caso "le sujet parlant," o sea el emisor del verbo]. De son père que répond. Por lui et de lui. Sans son père, il n'est plus, précisément, qu'une écriture" (*La dissémination* 86).

Como producto de la escritura, le falta al personaje la presencia, la inmediación, del verbo y es, por tanto, huérfano, falto de su padre natural, "le sujet parlant." La perspectiva logocéntrica del mundo da por sentado que la escritura es un suplemento a la forma original de la comunicación, el habla. La perspectiva de Cervantes es ambigua, sin embargo. Parece sugerir en algunos momentos, como hemos visto, que la oralidad depende de la escritura, aunque en otros momentos, insinúa más bien que la cuestión no tiene solución.

El moro mentiroso, Cide Hamete, se puede concebir, de todas maneras, como la escritura personificada, con toda su diferencia y distancia de la plenitud del verbo, mientras que el traductor morisco representa esa escritura "en cristiano," por medio de un calco del suplemento en árabe. Ese es el verdadero papel del moro, como ya hemos visto.

La prioridad del habla es aparente ya en el prólogo de 1605. El amigo que le proporciona al autor la mayor parte de ese paratexto lo hace oralmente, al estilo de Sócrates, mientras que el autor desempeña el papel de Platón, apuntándolo todo, transformando el habla en

escritura. El discurso del amigo se imprimió tan eficazmente en la mente del autor que decidió hacer de él el prólogo mismo. He aquí una réplica de la paradoja curiosa del *Fedro*, donde se dice que el habla “se escribe” en el alma—la única escritura que goza del visto bueno de Sócrates. Dice el autor del prólogo que las palabras del amigo “se imprimieron en mí,” sugiriendo así un Sócrates post-prensa, puesto al día.

La dicotomía oralidad / escritura salta a la vista a lo largo del *Quijote*, personificada como está en los dos personajes centrales. Asoma la cuestión por primera vez en las letras occidentales en el *Fedro* de Platón, hace más de dos mil años, y sigue siendo un tópico del discurso posmoderno. En el *Quijote*, el seudautor, Cide Hamete, representa la escritura aun más que don Quijote, como he sugerido ya, y su complemento perfecto, representante de la lectura, es el seudohéroe. Hay en el texto de Cervantes, de todos modos, una dicotomía al nivel de la escritura misma entre la mala escritura (Cide Hamete) y la mala lectura (don Quijote).

EL CUESTIONAMIENTO DE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA EN TODAS SUS DIMENSIONES

En un libro publicado en 1988 y editado de nuevo en 2005 (con el título original de ‘*Don Quixote*’: *An*

Anatomy of Subversive Discourse), he intentado demostrar que el *Quijote* es un libro subversivo en muchos sentidos, pero sobre todo por su cuestionamiento de la autoridad de la letra impresa. Pone en tela de juicio la autoridad no sólo de los libros de caballería sino también de su propio libro, de la historia y hasta la Biblia. Pero se me olvidó mencionar el Corán.

Se me ha ocurrido después que la oralidad subyacente y primitiva, tanto de la Biblia como del Corán, puede servir para fortalecer la tesis. Las fuentes orales son imposibles de verificar, desde luego, e igual que los textos escritos, suele haber varias versiones de las historias que, con el tiempo, son encodificadas en pergamino y luego en letras de molde. ¿Cuál sería la tradición oral auténtica? Imposible de determinar. Me parece ahora más que probable que Cervantes utilizara al escritor moro, Cide Hamete Benengeli, y su “historia verdadera” como representante de su cultura y sobre todo de su fe. Por su cuestionamiento de los orígenes, su manera de burlarse de la tradición oral fundamentada en la memoria (por ej., el cuento de Sancho en I.20 de las 300 cabras que han de pasar el río en barco, una por una) y su cuestionamiento de la fidelidad de la transmisión de los textos escritos, lo que hace Cervantes, conscientemente o no (y prefiero pensar que sí sabía lo que estaba haciendo) es poner en tela de juicio implícitamente las escrituras sagradas tanto de los

judíos y cristianos como también de los musulmanes. ¿Atrevido? Desde luego, y especialmente en su momento histórico. Aun hoy, puede ser arriesgado cuestionar los dogmas y las *idées reçues* de una cultura, como nos muestra claramente el caso de Sálman Rúsldie. Y Cervantes lo hace con tres culturas a la vez, siempre con esa ironía finísima que tipifica su obra.

El benemérito Raymond Willis, colega norteamericano de la generación anterior a la mía, acertaba plenamente al observar lo siguiente:

In Arabic historiographical works, many of which the Westerner would deem semi-fictional, at the beginnings of portions of text, call them chapters or what we will, there recurs an expression, *qala* ... which we might render 'Says the historian,' or 'Says the narrator.' This is no mere stereotype: it has an important traditional function, for it is the vestigial form of the *isnad*, the chain of authorities that introduces and authenticates the text of a *hadith*, or record of an action or saying of the Prophet. (101)

Claro que la frase, "dice la historia," se encuentra también en los libros de caballería, como reconoce el mismo Willis, pero me parece que tiene en el *Quijote* una resonancia muy particular por la atribución del texto a un historiador musulmán. Lo característico del *Quijote* es su cuestionamiento de la autoridad en todas sus dimensiones,

pero específicamente la fiabilidad de la transmisión oral y escrita de discursos y hechos del pasado. Las implicaciones para las tres culturas que nos interesan aquí son, creo, bastante evidentes, pero más que nada para la musulmana, debido al recurso de Cide Hamete Benengeli, con todo el bagaje cultural que trae consigo nuestro historiador puntualísimo.

JAMES A. PARR
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, RIVERSIDE

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Vicente Gaos. 3 tomos. Madrid: Gredos, 1987.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2ª ed. Ed. Salvador J. Fajardo & James A. Parr. Asheville, NC: Pegasus Press (www.pegpress.org), 2002.

- Derrida, Jacques. *La dissémination*. París: Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- . *Seuils*. París: Seuil, 1987.
- Martín Morán, José Manuel. *El 'Quijote' en ciernes: Los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*. Alessandria: Dell'Orso, 1990.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen, 1982.
- Parr, James A. *'Don Quixote': An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988.
- . *Don Quixote, Don Juan, and Related Subjects: Form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1630*. Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press / Associated University Presses, 2004.
- . *'Don Quixote': A Touchstone for Literary Criticism*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- Paz Gago, José María. *Semiótica del 'Quijote': Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Ámsterdam / Atlanta: Rodopi, 1995.
- Platón. "Phaedrus; or, on the Beautiful." *Select Dialogues of Plato*. Ed. & Trad. Henry Cary. New York: American Book Co., sin fecha.
- Prince, Gerald. "The Disnarrated." *Style* 22 (1988): 1-8.
- Saldívar, Ramón. "In Quest of Authority: Cervantes, *Don Quijote*, and the Grammar of Proper Language." *Figural Language in the Novel: The Flowers of*

Speech from Cervantes to Joyce. Princeton: Princeton UP, 1984. 25-71.

Socrate, Mario. "Il prólogo della *Primera Parte* del *Quijote*." *Prologhi al 'Don Chisciotte.'* Padova-Venezia: Ed. Marsilio, 1974. 71-127.

Willis, Raymond. *The Phantom Chapters of the 'Quijote'*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1953.