

La lengua de Cervantes es la lengua castellana, en sus dos fases, erudita y vulgar, de aquel momento precisamente de su mayor apogeo, cristalizada en el mejor libro de nuestra literatura y por el más sincero, experimentado y culto de nuestros ingenios. Hay dos hablas distintas en el *Quijote*: el habla vulgar de Sancho, Teresa, los cabreros, los venteros, los galeotes y demás gente del pueblo, y el habla culta del renacimiento, castellana en el fondo, pero coloreada por el arte antiguo y el arte italiano. En ambas es Cervantes hablista consumado.

No siempre los críticos posteriores han sido capaces de entender adecuadamente lo que esto supone y juzgar la prosa cervantina desde esta perspectiva voluntariamente multiforme. Hoy, a cuatrocientos años de su composición, la consideración de la obra como modelo lingüístico ha de basarse precisamente en su preocupación por la expresión «a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas» del modo adecuado a las características que presenta la lengua en cada momento de su incesante devenir.

JOSÉ ANTONIO PASCUAL

LOS REGISTROS LINGÜÍSTICOS DEL «QUIJOTE»: LA DISTANCIA IRÓNICA DE LA REALIDAD

Acerquémonos a este sorprendente y novedoso tapiz que es el *Quijote*. La urdimbre de la lengua con que se ha tejido es el registro coloquial; su trama la constituyen los demás registros, que combinados entre sí producen una gran sensación de veracidad. El autor de la obra, innovador en tantas cosas, lo ha sido también en lograr la verosimilitud en la manera de hablar de los personajes, dentro de los moldes de un ciceronianismo salpimentado con la vivacidad oral de los discursos de Plauto. Así, la gente que aparece dibujada en el paño acomoda su manera de hablar al papel que tienen en esta representación, adaptándolo a las demás circunstancias. Ahí tenemos al Caballero de los Leones dando conversación: «Muy a la ligera camina vuesa merced, señor galán. ¿Y adónde bueno?, sepamos, si es que gusta decirlo» (pág. 738); y a

Sancho y a doña Rodríguez Grijalba, metiéndose de hoz y coz en aquella inolvidable reyerta dialéctica que emprenden en el palacio de los duques (págs. 784-785). Son personas que, sin vivir en la marginalidad social, llegan a utilizar juramentos impensables en este tipo de literatura, como *¡voto a Dios!*, prohibido por las Cortes de Toledo de 1525, que antes de esta fecha aparece en los textos literarios menos formales: el *Cancionero de burlas*, o *Serafina*, *Timellaria* y *Soldadesca* de Torres Naharro, aunque también en el *Tirante el Blanco*. Más difícil resulta encontrarlo después de 1525, salvo en obras como la *Segunda Celestina*, y en boca de un rufián. ¿No habrá contribuido Cervantes a que volviera a entrar *¡voto a Dios!* en la literatura, por la puerta grande, precisamente a través de su famoso soneto al túmulo de Felipe II (1598) «¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza...»? Aquí lo tenemos empleado por el buen escudero («voto a Dios que son carneros» [pág. 161]) y por su virtuoso señor («yo te voto a Dios que...» [pág. 94]).

El enfado iguala a los personajes. El Caballero de la Triste Figura, cuando se siente injusticadamente insultado por el pastor Eugenio, se acoge a los fueros de la ira, diciéndole: «Sois un grandísimo bellaco ... y vos sois el vacío y el menguado, que yo estoy más lleno que jamás lo estuvo la muy hideputa puta que os parió» (pág. 522); de la misma manera que Sancho, para hacer valer sus opiniones, las subraya con estos recursos expresivos que van a contrapelo de la ponderación, alternando *voto a tal* o *voto a Rus* con *¡para mis barbas!* (157, 191); igual que, ante un profundo enfado, cierra una intervención suya con *la puta que me parió* (pág. 385), que luego don Quijote le restringe por las narices.

Ahí tenemos las variadas dicciones de la la semilengua del vizcaíno, la jerga de germanías de los galeotes, la manera rapsódica de hablar del trujamán del retablo de maese Pedro, la forma como están escritas las distintas cartas que aparecen en la obra, los tics rústicos de la lengua de Sancho, el sayagués de la supuesta Dulcinea que huye con las otras dos Gracias por las afueras del Toboso, la lengua culta del cura, la del narrador y la del propio hidalgo... Todos van tensando y distendiendo su lenguaje, y acomodándolo a las situaciones que se les presentan, dentro de las distintas regiones de la imaginación literaria que se funden en el *Quijote*: pastoril, picaresca, comedia realista, intriga amorosa cortesana, alegoría, peregrinaciones y naufragios bizantinos, autobiografía militar.

Se ensamblan así en esta obra mayor una serie de discursos menores. Empezando por el del narrador, que da cuenta de todo lo que le pasa por delante de los ojos. Pero, por mucho que trate de hacernos creer que «no se sal[e] un punto de la verdad» (pág. 28), orienta a su modo la narración de los hechos, como lo haría un dios socarrón dispuesto a no escandalizarse por ese inexistente mundo al revés en el que ha colocado a sus personajes. No necesita hacer para ello grandes aspavientos; le basta con dejar de vez en cuando a media luz las cosas, acudiendo a palabras con doble sentido, como las que emplea para dar cuenta de los méritos del ventero que había practicado el honroso ejercicio de la caballería en los años de su mocedad (pág. 42), o refiriéndose, por medio de la antífrasis, a la clara prosa de Feliciano de Silva (pág. 28) o a que Sancho «habla[ba] de perlas», dicho esto tras una de sus disparatadas narraciones (pág. 596).

No existe la pretensión de representar objetiva y verazmente una realidad de cuya consistencia se duda fundadamente, sino que se intenta colocar entre los mil filtros que el novelista levanta ante ella el de la ironía. Llega incluso el escritor a aplicarse esta actitud irónica a sí mismo, desdoblándose en varios narradores cuyas voces se sustituyen unas a otras. Todo lo cual acontece en ese mundo de las paradojas en que una de esas voces autoriales, y no la menos importante, es la de Cide Hamete Benengeli, a quien se le presenta como autor arábigo, desapasionado relator de los hechos, aunque don Quijote piensa que, por su condición morisca, debía ser embelecado, falsario y quimerista (pág. 566).

Pero no se conforma el narrador con distanciarse de lo que cuenta, sino que pretende contagiar al desorientado lector de su propia actitud crítica ante el texto. Así, en el capítulo IV de la Segunda parte mezcla la vida ficticia y la realidad literaria, cuando los protagonistas —e indirectamente los lectores— se enteran de que puede que no llegue a publicarse esa parte de la obra (págs. 576-577), para que decidamos nosotros, no ya cuál de los mundos posibles es el actual, sino en qué nivel de recursividad se encuentra su existencia.

Don Quijote habla con la naturalidad con que se esperaría que lo hiciese un hidalgo de pueblo que uniera a un discreto juicio una gran afición a la lectura. Muchas personas más hablan como él: el cura, «que era hombre bien hablado» (pág. 262), capaz de servirse

en su conversación de breves y discretas razones; maese Nicolás, el barbero; o el bachiller Sansón Carrasco. Pero sabe adaptarse el héroe a la situación, y hasta cambiar su manera de expresarse en función de su estado anímico: llamará normalmente «hermano» a Sancho; «hijo» en un momento de afecto (pág. 479) o ternura (pág. 491); se dirigirá a él, no sin cariño, distinguiéndolo a menudo como «amigo»; enojado, lo tratará de «loco» (pág. 385) o de «animal» (pág. 693); lo despreciará, airado, recurriendo a un par de diminutivos: «Sanchuelo, que eres el mayor bellacuelo» (pág. 387); y, tras golpearlo, luego de salir de una risible aventura, le espetará: «Venid acá, señor alegre...» (pág. 185).

Sin embargo, las intervenciones más recordadas de este hidalgo de apacible trato son aquellas debidas a la enfermedad —la diagnosticó Fernando Lázaro— adquirida por el consumo del idioma caballeresco, que daba lugar a un lenguaje incomprensible y cómico. Él lo adopta, sin el menor rebozo, consciente de que al decir «—No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero» (pág. 41), conjura la realidad adaptándola a sus deseos, a la vez que da cuenta con ello de su superioridad caballeresca. Pero en este elevado lenguaje de la andante caballería se puede elevar aún más el registro, como cuando don Quijote, en el capítulo XVIII de la Primera parte, al pararse a pensar de qué manera se referirán a él los historiadores de los siglos venideros, trae a colación al *rubicundo Apolo*, bien acompañado de una serie de adjetivos extravagantes, como *silvoso*, *masílico* u *olivífero*, que se anteponen a unos cuantos topónimos hilarantes (págs. 159-160). Si Cervantes consigue hacer creíble esa jerga caballeresca, quien la emplea no puede «resucitar [con ella] la ya muerta andante caballería» (pág. 662), pero se sirve de ella para mediar con arrogancia en la disputa, de forma que cuando se ahilan sus razones y la autoridad de sus palabras no le permite imponer su interpretación de la realidad a los demás, recurre a la fuerza de esa lengua, prolongación de la de su brazo.

Sancho, por su parte, no es un dechado de todo lo que no debe hacerse al hablar, compendio de deturpaciones lingüísticas y de usos vetados. Porque al colocar el autor, frente a frente, al caballero que sueña con caballerías y al escudero que no se las cree del todo, ni el hidalgo habla siempre como corresponde a un cortesano, ni el campesino es un vivero de usos sayagueses. Los

de el escudero, cada vez menos simple y más discreto (pág. 632), poco tienen que ver con los de los rústicos de Lucas Fernández, Juan del Enzina, Torres Naharro o los que el propio Cervantes siembra acá y allá en algunos de sus entremeses y comedias.

Claro que Sancho, como cualquier otra persona, llega a disparatar cuando habla; aunque en situaciones normales sus usos coloquiales son los propios de los campesinos, que evidentemente no pertenecen a un gallardo estilo, pero que tampoco se consideraban vulgares. El escritor distorsiona algunas veces su manera de hablar con exageraciones caricaturescas, buscando aquellos rasgos rurales que resultarían impensables en un caballero: entre ellos, la profusión de refranes, «en lo que él se mostraba más elegante y memorioso» y capacitado para emplearlos, «viniesen o no viniesen a pelo de lo que trataba» (pág. 632). Excesos aparte, el recurso es importante como caracterización del lenguaje de quienes han de defenderse dejando en suspenso la información. Al cerrar el escudero una desabrida discusión con su señor, espetando: «al freír de los huevos lo verá» (pág. 388), deja aquél ladinamente en el aire una cierta incertidumbre con respecto a lo que pretendía decir; y mejor le hubiera ido, de no haberse apresurado a explicarlo.

El novelista muestra las tensiones derivadas de la distinta manera de hablar de los personajes, de un modo particular los intentos que hace el escudero por expresarse bien, aunque lo que trataba de ser grave suela terminar siendo cómico, al «despeñarse [Sancho] del monte de su simplicidad al profundo de su ignorancia» (pág. 632).

Con ser importantes, no son don Quijote y Sancho los dos únicos actores que tienen asignado un papel en este cuento de cuentos. Entre otros muchos que se mueven por estos mundos narrativos está la voz ausente de Dulcinea, a la que sólo una vez, por la maldad de los encantadores, oímos hablar en sayagués; y otros usos que pertenecen a la novela cortesana de Dorotea; o a esa otra *novella* titulada *El curioso impertinente*, cuyo tono menor da entrada a algunos elementos propios de la prosa argumentativa. Lo que importa señalar no es la existencia de éstos y otros muchos estilos, sino el hecho de que se interfieren entre sí, a la vez que se mezclan las distintas formas de hablar de los personajes.

El narrador pone un gran cuidado en encontrar una manera neutral de expresión, distanciándose de la de sus personajes. Por

ello, cuando Alonso Quijano acepta por primera vez su derrota, el novelista lo explica de este modo: «Hiciéronle a don Quijote mil preguntas, y a ninguna quiso responder otra cosa sino que le diesen de comer y le dejasen dormir, que era lo que más le importaba» (pág. 60), sin verse afectado por la abstrusa manera de hablar del caballero, quien un poco antes se había expresado así: «Ténganse todos, que vengo malferido, por la culpa de mi caballo. Lléveme a mi lecho, y llámese, si fuere posible, a la sabia Urganda, que cure y cate de mis feridas». Pero a veces el escritor llega a apropiarse de la manera de hablar de sus personajes, no por mero contagio, sino a propósito, como burlándose de ellos. Es lo que le ocurre, por ejemplo, al describir el enloquecimiento de don Alonso Quijano, contaminándose de sus propias palabras: «Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado» (pág. 30).

Y es que la jerga del caballero es la que más se entrefiere en la manera de hablar de los demás personajes, empezando por Sancho, que lo mismo puede emplear un *ferir* (pág. 191) que anteponer una decena de veces el adjetivo *andante* al sustantivo *caballero* o *caballería*, dándose las de culto. El acomodarse el escudero a los usos de su señor es una de las formas de quijotización del personaje o, viéndolo desde una perspectiva lingüística, de su integración *heteroglosica*. Todos cuantos aparecen en la novela están expuestos a las interferencias del lenguaje del caballero. Normalmente para reírse de él, que es lo que pretende maese Nicolás, al profetizar sobre el futuro del derrotado héroe enjaulado, en el capítulo XLVI de la Primera parte (págs. 480-481), o al presentárselo al pastor Eugenio, en uno de los últimos capítulos de ella (pág. 522). Pero adaptarse al habla del hidalgo sirve también para manipularlo, como hace Pero Alonso para que, aparentando hablar a la manera caballeresca, el derrotado caballero permita que lo lleven a su casa; éste es el santo y seña: «Abran vuestras mercedes ..., que viene malferido» (pág. 59); también Dorotea, dama tracista, igual que la mayor parte de las mujeres de la obra, se adapta a los elevados usos de la caballería para lograr llevar a don Quijote por donde quiere ella (pág. 387). Ello no significa que el apaleado señor, que pasa por no entender muchas de las cosas que oye, no llegue a darse cuenta de las tretas. Precisamente cuando el cura le dice: «me parece

que debe de estar demasíadamente cansado, si ya no es que está malferido», le responde con una pizca de ironía: «—Ferido, no ..., pero molido y quebrantado no hay duda en ello» (pág. 70).

La mezcla de estilos permite la conjunción armónica de tantos discursos como confluyen en esa especie de sinfonía que es la novela; pero, junto a los esperables contrapuntos, surgen no pocas disonancias que producen la sensación de que algunos de los rumores que se oyen están más cerca del guirigay que del modo como han de sonar las voces concordadas. Tenemos con ello la sensación de encontrarnos con el colorido de la vida real, no la fictiva, gracias a unas pocas y certeras pinceladas que muestran la propiedad de los personajes en el hablar. Es sólo una sensación, pues el novelista se sirve de mil argucias para no verse obligado a transcribir fielmente lo que oye, evitando escribir largos diálogos, al modo de los que leemos en el *Viaje de Turquía*. Si la vida que late en la ficción novelesca no es la real, tampoco la lengua que aparece en ella es una fiel reproducción de la conversación.

Para mostrar la cambiante condición de la realidad construida por medio de las palabras, no duda Cervantes en forzar las leyes de la morfología y de la semántica. Vayamos al capítulo XXI de la Primera parte, en que don Quijote encuentra el yelmo de Mambrino. En esa memorable ocasión, algún encantador había inducido al narrador a tomar el objeto por una *bacia*: se había servido para ello de una silepsis para concordar el sustantivo masculino con el pronombre *la*: «Mandó a Sancho que alzase el *yelmo*, el cual, tomándola en las manos, dijo...», anticipándose con esa forma femenina a la idea de Sancho, que, guiado también por los encantadores, cree que el objeto es una *bacia*, y así se refiere a ella: «—Por Dios que la *bacia* es buena y que vale un real de a ocho como un maravedí». El narrador mantiene el pronombre en femenino: «Y, dándosela a su amo, se *la* puso luego en la cabeza, rodeándola a una parte y a otra, buscándole el encaje, y, como no se le hallaba, dijo...». Llegados aquí, el propio caballero, también con el concurso de ese mismo sabio encantador, se ve arrebatado por el género gramatical, si bien su subconsciente se resiste hasta lograr transmutar la *bacia* en *celada*, que era lo más parecido a un yelmo: «—Sin duda —dice— que el pagano a cuya medida se forjó primero esta famosa *celada* debía de tener grandísima cabeza; y lo peor de ello es que le falta la mitad» (pág. 190).

En la manera tan insegura como los personajes se acercan a una realidad cambiante en situaciones dialógicas como ésta, la lengua no aspira a dar con la verdad, sino sólo a mostrar la dificultad que existe para alcanzarla. Cervantes fue más lejos aún de donde quiso ir después Spinoza, quien se vio obligado a aceptar que «tanto las [ideas] adecuadas como las inadecuadas se siguen unas de otra con la misma necesidad». Supo el novelista encadenar, por un lado, ese sucederse de errores como una condición lógica de la realidad ontológica del protagonista, distinta a la de los que hablan con él; pero no olvidó la posibilidad de corregir esta contradicción recurriendo a la vida, es decir a la propia conveniencia que le llevó a Sancho a aceptar la existencia de un *baciyelmo* y a don Quijote a actuar incoherentemente dentro de su propio mundo, al negarse a aplicar a la *albarda* las mismas reglas que al *yelmo*, desinteresado por saber si aquélla se había convertido o no en un *jaez* (pág. 467).

El distanciamiento irónico de esta realidad no se queda en los distintos puntos de vista que mantienen con ella los personajes de la novela y el propio narrador, pues éste pretende que el lector tome también sus propias precauciones para interpretar el mundo que tiene delante. Quizá la mejor forma de lograrlo sea hacerle tropezar de vez en cuando con el texto. Así, al dar cuenta don Quijote de las graves palabras con que Montesinos había explicado a su primo Durandarte la posibilidad de que pudieran ser desencantados por el favor del caballero manchego, rompe el primo a hablar, con voz desmayada y baja: «Y cuando así no sea ..., cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar» (pág. 727). Con lo que echa por tierra el grave discurso de Montesinos, mientras el lector se ríe, dándose de bruces con una realidad de los hechos que nada tiene que ver con la que imagina el caballero. Para remachar más esta ruptura estilística, otro primo, el del bachiller o licenciado amigo de Basilio, que había acompañado al atrevido hidalgo hasta las puertas mismas de la increíble aventura, le muestra, tomando el rábano de un dicho por las hojas de la literalidad, que una de las cosas que había aprendido de esa experiencia había sido entender que los naipes se usaban ya en tiempo de Carlomagno, según se colige de las palabras que dijo Durandarte: «Paciencia y barajar» (pág. 735).

El lector, que tropieza acá y allá con quiebras como ésta, percibe bien que tras los lizos del texto permanece oculto un ser

omnisciente, una especie de demiurgo interesado en mostrarle la fragilidad de este andamiaje de la vida que es la realidad. La ironía añade así distancia a la distancia, dado que, como ha señalado Ángel Rosenblat, «detrás de las burlas se ocultan las veras, y en las veras las burlas». Busca con ello Cervantes la complicidad del lector; pero una complicidad engañosa, pues llega a presentarle una cosa haciéndola coincidir con la contraria, desfondando, a cada paso, él mismo, con su alejamiento irónico, la fuerza de sus aserciones. La ironía no es, pues, sólo un condimento del estilo o, mejor, no termina en el estilo: presenta las ideas con la precaución de lo que es opinable y que, como tal, no tiene por qué verse como definitivo.

La manera irónica de adentrarse por la realidad, convertida en sarcasmo, permitía a unos enojados moralistas como Quevedo o Mateo Alemán mantener una desengañada distancia de la sociedad. A Cervantes le sirvió para reclamar el derecho de ver las cosas de otro modo, a distanciarse de ellas, para construir una realidad inventada que conduce a un mundo en el que todo es opinable, que existe sólo porque existen las palabras. Un mundo en el que, como Sancho, puede uno pasearse por todos los cielos, sin haberse movido del jardín de la realidad (pág. 864). Es la felicidad clandestina que crea la literatura.

MARGIT FRENK

ORALIDAD, ESCRITURA, LECTURA

Cada día vamos sabiendo más sobre la lectura en la España del Siglo de Oro. Es un hecho probado que todavía entonces, como en la Antigüedad y en la Edad Media, la mayor parte de las lecturas se hacían en voz alta, frecuentemente frente a grupos de personas, de cualquier clase social. No tenían que ser analfabetas; sencillamente, la gente estaba acostumbrada a que lo escrito le entrara por el oído, más que por la vista; lo mismo la poesía que los cuentos, que los libros de caballerías, las crónicas; también las cartas, los tratados, los ensayos y otros tipos de obras. La lectura era muchas veces un acontecimiento social e involucriaba al oído, a la vista, a la percepción de los demás oyentes y de quien leía; además podía traer consigo la participación de