

¿CERVANTES PERSPECTIVISTA?

“Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, quizá la más importante de las muchas aportaciones de Leo Spitzer al estudio de la literatura española, fue publicado primero en inglés como capítulo de su libro *Linguistics and Literary History*. En el prefacio Spitzer explica que el libro está destinado a mostrar “some applications of my linguistic method to literature”¹. Todos los capítulos menos el primero tratan de un texto único; a cada uno le precede un *argumentum* donde Spitzer presenta qué aspecto de su método va a ejemplificar².

En el primer capítulo, Spitzer presenta la evolución de su método “por el camino de la autobiografía” (p. 9). En la Universidad de Viena asistió primero a las clases de lingüística románica de Wilhelm Meyer-Lübke, después a las de literatura francesa de Philipp August Becker. Spitzer acaba por desarrollar su propio tipo de análisis estilístico donde aplica los conceptos y métodos de la lingüística a la interpretación de textos literarios. Lo esencial de la estilística spitzeriana es el movimiento doble desde la

¹ *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1948, p. v.

² El libro español que lleva el mismo título, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, abarca sólo el primer capítulo y el capítulo sobre Cervantes; sustituye los otros tres capítulos, que tratan de escritores franceses, con otros ensayos. El argumento del capítulo sobre el *Quijote* se convierte en los dos primeros párrafos de la traducción española de José Pérez Riesco. Citaré siempre por esta edición; en adelante las páginas se citan entre paréntesis en el texto. El texto inglés de los ensayos “Linguistics and Literary History” y “Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*” puede consultarse en LEO SPITZER, *Representative Essays*, ed. by Alban K. Forcione, Herbert Lindenberger and Madeline Sutherland, Stanford University Press, Stanford, CA, 1988; los editores modifican la disposición del texto y de las notas y agregan una traducción de las palabras y frases extranjeras citadas en el texto.

superficie de la obra hasta su forma interior y desde la forma interior hasta la superficie. Spitzer llama tal movimiento el círculo filológico y lo hace remontar al *Zirkel im Verstehen* de Wilhelm Dilthey; cita a un erudito alemán de la época romántica, el teólogo Friedrich Schleiermacher, quien mantenía que “el detalle sólo puede comprenderse en función del todo y cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto” (p. 40).

Spitzer recomienda al investigador que

observe primero los detalles en el aspecto superficial de la obra particular [. . .]; que agrupe después aquellos detalles y trate de integrarlos en un principio creador que puede haber estado presente en el alma del artista; que finalmente intente un hábil ataque por la espalda sobre los otros grupos de sus observaciones, para comprobar de este modo, si la “forma interna”, que ha reconstruido por vía de ensayo, da razón del conjunto de la obra (pp. 37-39).

Sostiene que, en principio, cualquier detalle superficial puede servir de punto de partida: “la sangre vital de la creación poética es siempre y en todas partes la misma, ya puncemos el organismo en el *lenguaje*, o en las *ideas*, o en la *trama*, o en la *composición*” (pp. 35-36). En la práctica, el punto de partida que prefiere Spitzer es el lenguaje del autor. Spitzer se diferencia de la mayoría de los romanistas alemanes de su generación por su activo trabajo tanto en el campo de la lingüística como en el de la historia literaria y porque defendió repetidas veces que sus estudios literarios eran la consecuencia natural de su formación de lingüista y que se servían por lo tanto de los mismos métodos.

En el argumento que precede a su ensayo sobre el *Quijote* Spitzer explica que su punto de partida será la inestabilidad de los nombres de ciertos personajes y la variedad de explicaciones etimológicas ofrecidas para algunos de ellos. El “centro vital interno” que revela esta polionomasia y polietimología es el perspectivismo o relativismo —Spitzer no hace una distinción entre los dos términos— que a su parecer “informa la estructura de la novela en su conjunto” (p. 162).

David Bellos nota que Spitzer “is constantly drawn toward the great schemas of intellectual and literary history, yet just as constantly draws back from any extended discussion of them, preferring [. . .] to put such matters in parentheses or footnotes, or to quote other scholars rather than take full responsibility for them

himself”³. En “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, Spitzer acepta sin discusión la tesis propuesta por Américo Castro: “si hay en Cervantes una preocupación general [. . .] es la de cómo sea la realidad objetiva”⁴. El ensayo difiere de otros muchos estudios spitzerianos, quizá la mayoría de ellos, en que no va dirigido contra otro investigador a quien Spitzer censure por su ignorancia o falta de sensibilidad⁵. En una incisiva reseña de *Linguistics and Literary History*, Jean Hytier se preguntó “si ce n’est pas la conclusion qui a déterminé le point de départ, qui, loin de commander l’intuition, finit par ne plus apparaître que comme l’élément le plus favorable parmi bien d’autres. Dans ce cas, la méthode de M. Spitzer serait moins une méthode de découverte qu’une méthode d’exposition”⁶. El mismo Spitzer confesó, en uno de sus últimos ensayos, que a veces adoptó “the position of other literary critics, furnishing only linguistic proofs for their hypotheses”⁷.

Según Castro, el centro vital del *Quijote* es el tema de “la realidad oscilante”. Aparece más claramente en el capítulo 25 de la Primera parte cuando Don Quijote dice a Sancho que “eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa”. El episodio desempeña un papel central también en el ensayo de Spitzer. Sin embargo, nada tiene que ver con el problema de si el testimonio de los sentidos es seguro o falaz. Don Quijote no afirma que cada persona interprete la realidad de manera distinta y que como consecuencia la realidad en sí misma sea inaccesible. Sostiene que “andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan”. Si el yelmo de Mambrino parece una bacía de barbero a todos menos a Don Quijote esto debe

³ LEO SPITZER, *Essays on Seventeenth-century French Literature*, tr., ed. and intr. by David Bellos, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. xxiii.

⁴ *El pensamiento de Cervantes*, Hernando, Madrid, 1925, p. 79.

⁵ DAVID BELLOS será demasiado benévolo al afirmar que “Spitzer’s criticism offers a model of scholarship that is truly modest (renouncing claims to anything more than provisional validity) and at the same time truly demanding, less on library time than on human resources” (p. xxix).

⁶ “La méthode de M. Leo Spitzer”, en *Questions de littérature: études valéryennes et autres*, Columbia University Press, New York, 1967, p. 93. También publicado en *RR*, 41 (1950), 42-59.

⁷ “Development of a Method”, en *Representative Essays*, p. 435. El ensayo, presentado como charla en la Universidad de Roma en mayo de 1960, sólo cuatro meses antes de su muerte, fue publicado en italiano en *Cultura Neolatina*, 20 (1960), 109-128.

interpretarse como “rara providencia del sabio que es de mi parte [. . .] a causa que, siendo él de tanta estima, todo el mundo me perseguirá por quitármele; pero como ven que no más que un bacír de barbero, no se curan de procuralle”. Don Quijote nunca duda que el objeto “real y verdaderamente es yelmo de Mambriño”. Sancho nunca concede que no sea bacía de barbero; inventa la palabra *baciyelmo* sólo porque no quiere desmentir a su amo (I, 40)⁸.

Don Quijote está loco. Si persiste en creer que las cosas no son lo que son, esto no significa que los hombres cuerdos sean incapaces de distinguir la verdad de la mentira, la realidad de la apariencia. Spitzer tiende a quitar importancia a la locura de Don Quijote, limitándose a observar que “su anterior locura no es más que un reflejo de la general locura humana” (p. 223). A mi juicio es más probable que Cervantes compartiera el parecer que Giorgio De Blasi atribuye a Ariosto: los hombres no hacen siempre lo que la razón les aconseja pero esto no significa que estén condenados a perder el tino en todas las circunstancias⁹.

Con frecuencia Spitzer deja de distinguir entre las actitudes de Cervantes y las que éste atribuye a los personajes de su novela. Los nombres múltiples que Spitzer interpreta como manifestaciones del perspectivismo cervantino son casi siempre invenciones de los personajes. Si Dorotea se convierte en la princesa Micomicona y Sansón Carrasco primero en el Caballero de los Espejos o el Caballero del Bosque y más tarde en el Caballero de la Blanca Luna, lo hacen para engañar a Don Quijote y no porque perciban la realidad de manera diferente. El caso de Don Quijote es un tanto distinto, precisamente a causa de su locura. Sin duda cree que cambiar de nombre le transforma en persona diferente, y ciertamente es verdad que Don Quijote se precipita a acometer hazañas que nunca emprendería Alonso Quijano. Los nombres que inventa para sí mismo —Don Quijote de la Mancha, El Ca-

⁸ A. A. PARKER señaló otras dificultades en la tesis de Castro en “El concepto de la verdad en el *Quijote*”, *RFE*, 23 (1948), 287-305. El artículo de Parker apareció el mismo año que *Linguistics and Literary History* y consecuentemente le fue inaccesible a Spitzer. RICHARD L. PREDMORE aceptó las conclusiones de Parker con ciertas reservas en “El problema de la realidad en el *Quijote*”, *NRFH*, 7 (1953), 489-498.

⁹ Véase mi libro *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1989, pp. 14-15. El artículo de GIORGIO DE BLASI, “L’Ariosto e le passioni”, apareció en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 129 (1952), 318-382, y 130 (1953), 178-203.

ballero de la Triste Figura, El Caballero de los Leones— no son interpretaciones alternativas de la realidad sino tentativas malogradas de crear una realidad nueva. Sus repetidos fracasos demuestran que Don Quijote no es la persona que cree ser. La polionomasia que Spitzer destaca acertadamente como uno de los rasgos más impresionantes de la novela no tiene que interpretarse forzosamente como prueba del relativismo de Cervantes; puede sugerir que la realidad se resiste a todos los esfuerzos de los hombres para transformarla. Rocinante no deja nunca de ser un rocín.

Spitzer se desvía de los críticos románticos alemanes y sus sucesores que intentaban trazar un retrato psicológico de Don Quijote y de los otros personajes principales de la novela. Se concentra en el elemento de fantasía verbal en la novela y nos descubre un Cervantes artífice, seguro de sí mismo, totalmente distinto del genio ingenuo que figura en las obras de la mayoría de los críticos anteriores a Castro. Antes que reflejo de las distintas maneras en que puede interpretarse la realidad, la aptitud para inventar nombres de que gozan tantos personajes del *Quijote* sugiere quizá que se deleitan con el lenguaje porque les permite crear nuevos mundos fantásticos.

Si bien los fenómenos lingüísticos, que Spitzer fue el primero en destacar como elemento esencial de la novela, no deben interpretarse necesariamente como prueba del relativismo de Cervantes tampoco apoyan la tesis spitzeriana de que Cervantes se presenta como el artista renacentista que "asume un poder casi divino en su dominio de la materia" (p. 162). Jean Hytier observó que "ces considérations si intéressantes et les suites que M. Spitzer leur donne n'ont pas obtenue á partir d'un ensemble de traits linguistiques"¹⁰. El mismo Spitzer lo confesó, notando que su ensayo repite "a manera de epílogo y resumen, los pasajes finales de una conferencia sobre el *Quijote*, pronunciada en varias Universidades, y que espero contribuirán a redondear mis anteriores observaciones sobre los detalles lingüísticos y a ponerlos en relación con el conjunto de la novela" (p. 213). Con todo, la tesis que sostiene Spitzer de un Cervantes "creador y omnipotente, natural y deiforme" está lejos de ser inaceptable. A mi parecer, dicha tesis puede defenderse con argumentos más convincentes que los que emplea el propio Spitzer.

En *Orlando furioso*, Ariosto hace alarde a menudo de su dominio total de los sucesos de su narración. Cervantes imita la prác-

¹⁰ *Op. cit.*, p. 88.

tica ariostesca de interrumpir la acción precisamente cuando la tensión se hace inaguantable, por ejemplo cuando deja de contar la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno so pretexto de que “en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose de que no halló más escrito” (I, 8). Imita a Ariosto también cuando sostiene que la historia que cuenta es verdadera mientras insinúa que no debe tomarse en serio. Finge no saber si el verdadero nombre de su protagonista era Quijada o Quesada o Quejana “que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben” e insiste a renglón seguido que “esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad” (I, 1). Observó Robert M. Durling con respecto a Ariosto que su “attitude of control of an extremely complex work of art is an example of the analogy between the poem and the cosmos and between the artist and God—that ‘fundamental motive’, as Cassirer put it, of the Renaissance”¹¹. Creo que la observación de Durling se aplica igualmente a Cervantes. Spitzer no se equivoca al afirmar que “el verdadero héroe de la novela lo es Cervantes en persona [. . .] Desde el instante en que abrimos el libro hasta el momento en que lo cerramos, sentimos que hay allí un poder invisible y omnipotente que nos lleva a donde y como quiere” (pp. 215-216).

La actitud que Spitzer atribuye a Cervantes puede extenderse a los muchos personajes de su novela que se sirven del lenguaje para crear realidades nuevas. Sin duda cabe decir que Don Quijote interpreta mal la realidad física cuando cree que los molinos de viento son gigantes, pero esta explicación no vale cuando cree “[a]l gigante Caraculiambro, señor de la isla Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha” únicamente para que pueda mandar que se presente ante su dama, cuya identidad él mismo descubre sólo en el párrafo siguiente donde transforma a Aldonza Lorenzo en la sin par Dulcinea del Toboso (I, 1). Si las nubes de polvo que levantan los dos rebaños (I, 18) le incitan a creer que ve dos poderosos ejércitos, son puros productos de su imaginación los nombres de los valientes caballeros que los mandan: Alifanfarón, señor de la grande isla Trapobana, Pentapolín de Arremangado Brazo, Brandabarbarán de Boliche, Alfeñiquén de Algarbe, y los demás. Pedro Salinas ha examinado con su fina-

¹¹ *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1965, p. 123.

sensibilidad de poeta el efecto cómico proporcionado por estos nombres. Pentapolín, por ejemplo,

bien podría ser señor de las cinco villas, poderoso y respetable, sin ningún resorte de chanza; pero el diminutivo, ese modo de acabar con la altilocuencia de las cuatro primeras sílabas, en punta o rabo, achica al caballero de la grandeza que le confería el quintuple señorío, como si se diera a entender que es poco, mínimo señor para tanta villa¹².

Don Quijote, desde luego, no se da cuenta de que son cómicos los nombres que inventa. Los nombres son algo así como una *mise en abyme* de su proyecto absurdo de restaurar la caballería andante¹³.

Semejante proceso observó Amado Alonso en las deformaciones lingüísticas de Sancho, quien

atribuye a personajes de alguna manera encumbrados, o a cosas de sustancia, nombres de significación grotesca o contraria a sus cualidades distintivas. [...] La interpretación de Sancho reduce a lo vulgar, grotesco o negativo lo que en su propio ser es prestigioso y positivo, o por lo menos va a parar a una significación muy a despropósito¹⁴.

Alonso cita como ejemplos *Feo Blas* por Fierabrás, *Malandrino* por Mambrino, *Magimasa* por Magásima y Cide Hamete *Berenjena* por Cide Hamete Benengeli. Como Don Quijote, Sancho no crea los nombres a propósito ni se da cuenta de que son cómicos. Los otros personajes de la novela inventan nombres estrafalarios con plena conciencia de que son ridículos. Dorotea, en su papel de la princesa Micomicona, se dirige a Don Quijote llamándole "don Azote o don Gigote" y cuenta los infortunios de su padre a manos del gigante Pandafilando de la Fosca Vista (I, 30); el barbero inventa a "la sabia Mentironiana" (I, 46); el mayordomo de los duques, disfrazado de la condesa Trifaldi, narra las desgracias de la infanta Antonomasia (II, 38).

¹² "El polvo y los nombres", en sus *Ensayos de literatura hispánica: del "Cantar de Mio Cid" a García Lorca*, ed. Juan Marichal, Aguilar, Madrid, 1958, p. 138.

¹³ Sobre el empleo cervantino de la *composition en abyme*, véase HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, "El curioso impertinente y la tradición de la novela europea", *NRFH*, 38 (1990), 605-620.

¹⁴ "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", *NRFH*, 2 (1948), pp. 11-12.

A veces Spitzer parece sugerir que son creaciones individuales de un escritor genial, fenómenos lingüísticos o estilísticos que caracterizan más bien a los escritores de una época determinada. Se le ha censurado porque deja de notar en su ensayo justamente admirado sobre la *klassische Dämpfung* en el teatro de Racine que algunos de los rasgos distintivos que atribuye al dramaturgo se encuentran en las obras de otros escritores franceses seiscientos¹⁵. En "Perspectivismo lingüístico", Spitzer nota la predilección de algunos personajes de la novela por la negación enfática a base del juego con el género de los sustantivos. Cita las fórmulas "ni ínsulas ni ínsulos" y "ni dones ni donas" y las relaciona con un proceso semejante de formación de palabras en turco. Observa atinadamente que "en la misma creación de un nombre propio que existe solamente en el momento de ser negado, la entidad inexistente queda con ello dotada de una cierta realidad (fantástica)" (p. 201, n.). No nota, sin embargo, que tales fórmulas abundan en otras obras cervantinas y en las de otros escritores contemporáneos¹⁶.

Con su acostumbrada perspicacia Spitzer destaca el interés que sentía Cervantes por el habla popular y hasta por el lenguaje de los bajos fondos sociales. Spitzer anticipa a Mijaíl Bajtín que afirma que "*Don Quixote* [...] realizes in itself, in extraordinary depth and breadth, all the artistic possibilities of heteroglot and internally dialogized novelistic discourse"¹⁷. No creo, sin embargo, que Spitzer tenga razón cuando interpreta los trabucamientos de Sancho como indicios del perspectivismo cervantino: "no hay [...] por parte de Cervantes prurito de presuntuosa afectación como pudiera ser el caso en escritores intelectuales modernos que pudieran burlarse de los abusos lingüísticos de los personajes ignorantes" (pp. 180-181). Tampoco creo que acierte cuando sostiene que "la actitud de Cervantes frente a los dialectos y jergas encaja también en el enramado de su perspectivismo lingüístico. [...] Para el creador del *Quijote*, los dialectos son simplemente distintos reflejos de la realidad, son «estilos» [...] de los que nacen

¹⁵ Véase BELLOS, *op. cit.*, pp. xvi-xvii.

¹⁶ Véase ÁNGEL ROSENBLAT, *La lengua del "Quijote"*, Gredos, Madrid 1971, pp. 177-178.

¹⁷ *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, tr. Cary Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981 p. 324. Bajtín manifestó su admiración por el libro *Stilstudien* de Spitzer. El ensayo "Discourse in the Novel", de donde procede nuestra cita, fue escrito en 1934-1935.

gimo puede alzarse con la primacía sobre los otros” (p. 192). Sansón Carrasco cree que cuando Sancho dice *revolcar* en vez de *revocar* se revela como “uno de los más solenes mentecatos de nuestros siglos” (II, 7); hasta Don Quijote abandona su gravedad habitual en una ocasión y “rióse [...] de la interpretación que Sancho había dado al nombre y al cómputo y cuenta del cosmógrafo Ptolomeo” (II, 29). Si las prevaricaciones idiomáticas de Sancho ya no nos divierten tanto como a los primeros lectores del *Quijote* será porque no las interpretamos como prueba de su estupidez sino como resultado de su falta de formación cultural, de la que no tiene la culpa.

Los contemporáneos de Cervantes eran menos comprensivos. Tendían a confundir el prestigio estético de una obra literaria con el prestigio social de sus personajes principales¹⁸. Las personas que pertenecían a las capas sociales inferiores solían figurar únicamente en obras cómicas; a lo sumo desempeñaban papeles cómicos, y por lo tanto secundarios, en obras serias. Pero esto no es cierto en lo que a Cervantes se refiere. Los protagonistas de la más profunda de sus *Novelas ejemplares* no son hombres sino perros. En el *Quijote* Sancho dista mucho de ser sólo una figura que se ponga en ridículo. Maxime Chevalier señala que “el carácter fundamental y específico de Sancho [...] es la unión, dentro de un mismo ser, del campesino zafio y del campesino agudo. El personaje de Sancho descansa en un equilibrio —en una tensión— constante”¹⁹. Quizá nadie haya caracterizado a Sancho mejor que el propio Don Quijote cuando asegura que su escudero “tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; [...] cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le llevan al cielo” (II, 32).

La manera en que Sancho se sirve de los recursos que le ofrece el lenguaje descubre con frecuencia que es tan gran socarrón como Sansón Carrasco, aunque, eso sí, desprovisto de la formación cultural que ha recibido el bachiller salmantino. Buen ejemplo es el ramillete de formas en *-ísimo* que despliega en su respuesta a la dueña Dolorida (II, 38):

¹⁸ Véase E. C. RILEY, *Cervantes's Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford, 1962, pp. 132-133.

¹⁹ *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978, p. 148.

—El Panza [...] aquí está y el don Quijotísimo asimismo; y as podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis; qu todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos

Le indigna que los escritores que se han ocupado de Don Parali pomenón de las Tres Estrellas no mencionen el nombre de su es cudero (II, 40). Sancho, desde luego, no sabe lo que quiere deci *Paralipomenón*; escoge el nombre únicamente porque es polisilábi co y grandilocuente. El nombre refleja la antipatía que siente San cho por los historiadores que hacen caso omiso de las hazañas de miembros de la clase a la que cree pertenecer. Su creación de caballero andante Don Paralipomenón no es prueba de su igno rancia o estupidez sino de su capacidad intelectual y su deseo de asimilar las enseñanzas de su amo, como lo es también la magní fica escena con Teresa (II, 5) donde Sancho hace alarde de su conocimientos caballerescos y emprende por primera vez el pape de *reprochador de voquibles*.

Seguramente no es un azar que las prevaricaciones idiomáti cas de Sancho así como su empleo abusivo de refranes se hagan mucho más frecuentes en la Segunda parte, donde Cervantes trata a Sancho mucho más en serio de lo que lo había hecho en la Primera. Según Maxime Chevalier,

Ainsi s'explique le succès relatif de la Deuxième partie de *Don Qui chotte*. Enrichissant le caractère des deux protagonistes, modifiant profondément leurs rapports, révélant toutes leurs possibilités, elle correspondait fort mal, en effet, au schéma que les lecteurs [...] avaient plaqué sur la Première partie du livre. Il devenait désor mais impossible de confondre don Quichotte avec l'*hidalgo* ridicule et Sancho avec le benêt traditionnel, il était inconcevable d'assi miler le roman à une oeuvre fondamentalement parodique et burlesque²⁰.

Sin embargo, Cervantes no deja de permitir que Sancho se ponga en ridículo en la Segunda parte. Podemos aplicar a Cer vantes lo que dice Giorgio De Blasi a propósito de Ariosto: "Nor disprezza gli uomini, e così non sprezza le 'persone' del suo poe ma o le ironizza: le considera anzi sempre molto attento e le ama, come ama gli uomini: ma appunto solo come illusi e cangevoli uomini"²¹.

²⁰ "Don Quichotte et son public", *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime: Colloque de la Casa de Velázquez*, Éd. A.D.P.F., Paris, 1981, p. 121.

²¹ *Op. cit.*, p. 357.

Cervantes puede tratar así a Sancho y a su amo precisamente porque su visión del mundo no es perspectivista. Las deformaciones lingüísticas de Sancho son ridículas, aunque comprensibles y aún perdonables en persona de tan escasa formación cultural. Muchas de las aventuras de Don Quijote son absurdas, pero perdonables en vista de su locura. Cervantes no se pronuncia explícitamente ni sobre Don Quijote ni sobre Sancho. Sí juzga a veces que lo que hacen o dicen es imprudente o injustificado.

Spitzer acierta al subrayar la importancia de que Cervantes no juzgue la conducta de sus personajes y que, por tanto, se exija una interpretación activa y personal del lector. Quizá no reconozca suficientemente que no es característica privativa de Cervantes sino de su época, tanto dentro como fuera de España. Desde luego, es más fácil comprender esto hoy día gracias a las investigaciones de eruditos como B. W. Ife y John Lyons. Ife mantiene que los creadores de la novela picaresca española obligan al lector a reconocer que "he has [. . .] been made to work hard at his reading, to interpret difficult and conflicting evidence, to judge complex issues and ultimately to submit himself to judgment"²². Lyons afirma que en el siglo xvi "the proliferation of potential examples parallels a growing autonomy of individuals. [. . .] This trend has economic, broadly social, and religious foundations, but its outcome was to doom whole literary genres based on the categorization of persons within relatively rigid limits. The novella as practiced from the thirteenth to the sixteenth centuries thus yields to the novel"²³. Pero Spitzer exagera, a mi modo de ver, al sostener que la falta de juicios explícitos sobre el significado de tal o cual episodio en el *Quijote* sea indicio del perspectivismo de Cervantes. Sería más bien una indicación de la importancia que Cervantes concedió a la participación activa del lector en el descubrimiento de dicho significado. ¿No sería asimismo una evidencia de que confiaba que ese significado estaba claramente implícito en lo que había escrito?²⁴

THOMAS R. HART
University of Oregon

²² *Reading and Fiction in Golden-Age Spain: A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 173.

²³ *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 238.

²⁴ Agradezco a Jorge Casanova sus valiosas sugerencias y su cuidadosa revisión del texto en español de este artículo.

