



Escrutinio y desaparición de la biblioteca, *Iñaki Barrio (Teatro Click)*

El *Quijote*, juego semiótico. En el cuarto centenario de la muerte de Cervantes

ANTONIO GÓMEZ-MORIANA

Real Academia canadiense de las Ciencias, las Artes y las Letras

Université de Montréal y Simon Fraser University, Vancouver

Impossibilia N°11, páginas 11-36 (Junio 2015) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 23/03/2016, aceptado el 04/04/2016 y publicado el 30/11/2015.



El *Quijote* excluye toda clasificación dentro de los géneros tradicionales por tratarse de un modo peculiar de *re-producción* de muy diferentes modelos de escritura. En efecto, bajo el pretexto –nada original en el momento de su escritura– de mera parodia de los libros de caballería, el *Quijote* constituye un auténtico *Literaturroman* (Werner Krauss, 1959) en que se ofrece como materia novelable todo un panorama literario de su tiempo. Esta dimensión de la novela cervantina no se da sólo al nivel de la historia por cuanto se relatan las acciones de un loco que, en su patológica distorsión de la lectura, confunde ficción y realidad; abarca también el nivel narrativo. Pues la narración misma del relato consiste en un juego de discurso ficcionalmente histórico que enrola al autor, al lector y al texto. Se llega así a dar cuentas en la novela misma de su propia producción novelesca (como hicieran por su parte Velázquez en el medio de la representación pictórica y, en el de la teatral, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón). Y se da cuenta también de su recepción. Pues la primera parte de la novela, el *Quijote* de 1605, al igual que la imitación aparecida en 1614 bajo la firma de Avellaneda, constituyen en el *Quijote* de 1615 otros tantos libros de lectura y materia de discusión por parte de los personajes novelescos, incluidos Don Quijote y Sancho, que se ven objetivamente tratados por Cervantes y denuncian la falta de objetividad con que los tratara Avellaneda. Estamos ante un juego semiótico. Si la interpretación distorsionada de las novelas de caballería determina el lenguaje y el programa de acción de Don Quijote (y el narrativo de Cervantes), la lectura de la primera parte del *Quijote* permitirá a los duques y otros personajes de la segunda parte el cumplimiento lúdico del programa quijotesco, en especial de la promesa hecha a Sancho de encomendarle el gobierno de una ínsula. La literatura se convierte así en “letra profética” que se traduce en “realidad histórica” al encarnarse en los diversos personajes que integran la fábula, y que saben “interpretarla”, o en peripecias que tales personajes saben “reconocer” como el cumplimiento de lo anunciado y –por ello– esperado. Nada más lejos, por todo cuanto precede, de la reproducción mecánica de modelos literarios institucionalizados, con la adhesión a los mismos (y a sus sistemas de valores) que tal reproducción implicaría. Tampoco se trata de una mera deformación paródica del *epos*

caballeresco. “Parodia de las novelas de caballería”, “novela de caballería, sin embargo, la última y quizás la mejor de ellas” –estos conceptos no podrán nunca agotar la complejidad del *Quijote*, dada la amplia gama de estímulos que en él convergen. Y la variedad de procedimientos desplegados por Cervantes para apropiarse de esos estímulos y *dialogar* con ellos. Para comprender el *Quijote* en cuanto *semiosis*, en cuanto producción de sentido, habrá por ello que investigar el qué y el cómo de los elementos que han sido redistribuidos en su espacio textual, entendiendo éste como “espacio dialógico”, según la expresión bajtiniana puesta en circulación por Kristeva (1969). En tal espacio o “encrucijada” (por utilizar un término caro a Cervantes) tendremos que observar, no sólo los elementos o préstamos textuales explicitados claramente en su incorporación al texto cervantino, sino también las *alusiones* capaces de hacer presentes (sin necesidad de un desarrollo explícito) las historias, ideas, mitos u observaciones de la vida cotidiana que evocan en el lector.

La alusión, como el motivo insinuado por evocación no suele inscribirse en la historia como función de la misma. Más bien rompe su linealidad sintagmática, haciendo que el lector pase de la memoria a corto plazo, la que le permite seguir el hilo conductor del relato, a la memoria a largo plazo, la que le permite identificar la referencia evocada por alusión. El elemento dotado de este poder evocador que atribuyo a la alusión funciona en el texto por tanto como un elemento anafórico; no en sentido transfrástico, sino en sentido transtextual ya que no remite a elementos catafóricos al interior del texto mismo, sino a un patrimonio cultural común al autor y al lector. Ello permite presuponer a la hora de la escritura de un texto informaciones necesarias a su lectura. Se establece así un auténtico diálogo entre el emisor organizador de un tal texto y su destinatario, el receptor capacitado para reconocer las alusiones evocadoras del mismo. En realidad todo enunciado es incompleto (lo mismo en la comunicación lingüística ordinaria que en la comunicación literaria) por presuponer más informaciones de las que da; porque cada información explícita en un enunciado no es sino una como tecla que pone en movimiento todo un contexto, todo un mundo en que se integra

como fragmento de un todo mucho mayor y complejo: el mundo de las representaciones y recuerdos que es capaz de evocar en el sujeto al que se dirige. No me refiero ya sólo a los pronombres, deícticos, elementos anafóricos identificables en un contexto intratextual. Estos elementos, aún suponiendo lo ya dicho o anunciando la información por venir, suelen referirse ordinariamente a otro enunciado del propio texto, consolidando así su *textura*. Tampoco me refiero al contexto de la comunicación, al aquí y ahora del acto de enunciación en que la presencia de los interlocutores suministra los referentes de los pronombres en la intersubjetividad concreta de un yo y un tú en comunicación, característica del discurso oral sobre todo. Me refiero más concretamente a la figura retórica de la *allusion*. Fontanier la define en sus *Figures du discours* (1977: 125) como figura consistente en “faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport réveille l'idée”.

Paul Zumthor agrupa la “citation” y la “réminiscence” como dos modalidades de la “variation”, entendida ésta en sentido mucho menos amplio que la *variatio* retórica como “une procédure consistant à introduire dans le texte, soit littéralement des parties d'un texte préexistant, soit allusivement des marques formelles considérées comme propres à un ensemble déterminé d'autres textes” (1976: 323). Refiriéndose siempre a los “grands rhétoriciens” franceses, Zumthor menciona aún otros modos de *intertextualidad*, todos ellos caracterizados por la tensión creada en el texto entre “mention” y “diction”, entre un “continuum mémoriel”, o tradición cultural viva, y el texto mismo, la performance concreta, con ese “cambio más o menos considerable” que la *diction* opera siempre sobre la *mention*. Junto a la “variation” se da la “duplication” y la “conjonction des discours”. Si la duplication genera textos poliisotópicos por medio de la oposición entre “lettre” y “figuration”, el complejo fenómeno de la “conjonction des discours” resulta, según Zumthor, “d'une combinaison symbiotique, dans le texte, de deux (ou parfois plusieurs) codes distincts comme tels, mais dont les unités mises en oeuvre sont choisies de façon qu'elles puissent être interprétées aussi bien dans l'un que dans l'autre” (1976: 330).

Todas estas formas se dan en el *Quijote* en diversos grados de evidencia de lo que, hace algún tiempo ya, he llamado “la evocación como procedimiento en el *Quijote*” (Gómez-Moriana 1981-1982). Veamos –a modo de ejemplo– el paso del código discursivo propio de la discusión poética a la alusión velada al discurso propio de las prácticas inquisitoriales en la narración del escrutinio de la biblioteca de Don Quijote con que se cierra el primer ciclo de aventuras o primera salida, lo que ciertos críticos llaman “proto-*Quijote*” y también *Urtext*. Se trate en este primer círculo de la serie de tres que constituyen el *Quijote* de Cervantes en su totalidad, de una “novela corta” sobre la base de la cual (y mediante la técnica de la *amplificatio*) creara Cervantes después un primer cuerpo o *Quijote* de 1605, y de nuevo, como réplica al *Quijote* de Avellaneda, un segundo cuerpo o *Quijote* de 1615; o se trate de un texto concebido desde el comienzo en su totalidad, lo cierto es que los seis primeros capítulos del *Quijote* forman una unidad que se abre con la descripción del hidalgo manchego y su manía como lector de libros de caballerías, para cerrarse –tras el fatídico desenlace de la primera puesta en práctica de lo leído en tales libros– con la destrucción de la causa del mal: la biblioteca del hidalgo manchego. La lógica narrativa es perfecta. Y el que los actores que intervienen en la “puesta en escena” de la destrucción de la biblioteca de Don Quijote sean el cura del pueblo, el barbero y los allegados (ama y sobrina) que conocen el origen del mal que le indujo a emprender tales aventuras, tampoco supone ningún atentado contra la lógica narrativa ni, consecuentemente, contra el horizonte de expectativas del lector. La extrañeza del lector atento comenzará cuando perciba algo a lo que la crítica ha prestado muy poca atención: los desplazamientos discursivos por apropiación de elementos léxicos pertenecientes a otras formaciones discursivas, lo que crea la poli-isotopía que antes describí siguiendo a Paul Zumthor. Estos desplazamientos apenas se dejan percibir en una primera lectura por pertenecer los diferentes discursos puestos en juego por narrador y personajes a lo que Michel Foucault llama “espacios correlativos” (1969: 270). Quizás esto explique la poca atención que la crítica ha prestado a tales desplazamientos de espacio discursivo, ocupada como estaba en identificar cada una de las obras encontradas en la biblioteca y en sopesar el juicio de valor

literario emitido sobre la misma por el cura y el barbero. Pues se daba por indudable que la voz de ambos era la voz del propio Cervantes, de modo que estaríamos aquí frente a las opiniones cervantinas en materia literaria. El que el nombre mismo de Cervantes aparezca citado como autor de *La Galatea* y el que se emita juicio sobre su vida y el arte de su obra no ha merecido otro comentario que la exaltación del genio de Cervantes, que sabe así hacer su propia “autocrítica”. Pero fijemos nuestra atención en el léxico empleado en tales juicios *literarios*: a los libros se les llama “autores del daño”, “dañadores”, “descomulgados libros”, “malditos” y (en boca del narrador) “inocentes”; para la sobrina de Don Quijote todos “merecen ser quemados como si fuesen de herejes”, pero el cura prefiere proceder a un escrutinio ya que “podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego”. Con ello se entabla un diálogo en que predominan los verbos “perdonar”, “condenar al fuego” en “acto público”, “usar de misericordia”, “usar de justicia”, “merecer venia”, “otorgar la vida por ahora”. Valga como ejemplo de superposición de ambos discursos, el literario y el inquisitorial, el juicio que se dicta acerca de *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*. Obedeciendo las órdenes del cura, el barbero le irá entregando “uno a uno” los libros para “leer siquiera los títulos” y ver así “de qué trataban”.

Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el cura:

–Parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, *como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego.*

–No, señor –dijo el barbero–; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.

–Así es verdad –dijo el cura–, y por esta razón *se le otorga la vida por ahora*. Veamos esotro que está junto a él (Cervantes, 1985: I, 67; subrayados míos).¹

Stephen Gilman (1970) ha hecho notar, en lo que él llama “lenguaje de la crítica cervantina”, “el uso chocante de términos inquisitoriales al ir a expresar sus juicios literarios”. Gilman compara el escrutinio que estamos comentando con el del capítulo 32 en que hay “un segundo escrutinio en miniatura” (el de los pocos libros que Juan Palomeque guarda en su venta y que son objeto de lectura en el tiempo de la siega) y con la disertación sobre teoría literaria con que el canónigo (para Gilman “un nuevo alter ego más cultivado que el cura y el barbero”) expresa “las opiniones de Cervantes” tras la “evolución” a que lo ha llevado “su proceso creador”, y también “la satisfacción de ver su novela plenamente realizada, madura, e intensamente viva”. Excluye Gilman toda posibilidad de que “el escrutinio fuese una directa y superficial parodia del Santo Oficio” por resultarle “cosa impensable”. Y, aún admitiendo que “el Cura y el Barbero proceden a veces sumaria y descuidadamente”, para él “los juicios que expresan son los de Cervantes”. Gilman añade aún: “Sobre este punto sería muy arriesgado discrepar de los comentaristas del *Quijote*. No podemos, por lo tanto, absolver al 'padrastró' de don Quijote de su responsabilidad como creador de este implacable tribunal literario” (1970: 6).

Para limar esta “responsabilidad” de Cervantes, ya que no puede absolverlo de la misma, se vale Gilman de toda una serie de explicaciones de la “violencia del lenguaje crítico”, que “no es un fenómeno privativo del Siglo de Oro español”, pues aún en nuestros días subsiste. En el caso de Cervantes se trataría de “un eco del lenguaje de la polémica contra Góngora y sus imitadores”. Recojo estas frases de Gilman como caso extremo de esa dificultad de la crítica a que ya aludí. A pesar de conocer bien las prácticas inquisitoriales, no es capaz

¹ Cito siempre por esta edición, indicando en cifras romanas el volumen y en cifras árabes la página.

Gilman de liberarse de la tradicional identificación de Cervantes con sus personajes, ni de la (no menos tradicional) praxis de salvar a todo precio la opinión cervantina.

Dejemos de lado los arcanos de las intenciones del autor y sigamos analizando el capítulo que nos ocupa. Además de los desplazamientos discursivos de que he hecho referencia más arriba, encontramos aún toda una serie de indicios que completan un cuadro en su poder evocador de la escena inquisitorial para el lector familiarizado con la misma: el ama aparece con una escudilla de agua bendita y un hisopo; se dice una y otra vez de “la hoguera” (2 menciones), del “corral” –lugar de la misma– (7 menciones), del “fuego” (8 menciones), “humo” (1 mención), “cenizas” (1 mención), el verbo “quemar” en diferentes formas aparece 9 veces, 1 vez aparece “abrasar” y 1 vez también aparece “arder”. Los personajes intercambian la función deliberativa, propia del tribunal eclesiástico, con la función ejecutiva, propia del “brazo secular” –término técnico al que se alude expresamente en una ocasión–. Esta escenificación doble (del tribunal inquisitorial y del auto de fe o ejecución de la sentencia) va acompañada de la evocación casi simultánea de la doble actividad del Santo Oficio (inspección de librerías y bibliotecas privadas por un lado, y juicio sobre personas por otro) en una simbiosis doblemente metonímica (el autor por el libro, el personaje por el libro). Ello lleva a una evocación de segundo grado, por cuanto se personifican los condenados libros. Veamos algunos ejemplos: en el juicio de *Amadís de Gaula*, que ya vimos, se le llama “dogmatizador de una secta tan mala” y, tras discusión de su suerte, “se le otorga la vida por ahora”; de las *Sergas de Esplandián* (“hijo legítimo de Amadís de Gaula”) dice el cura que “no le ha de valer al hijo la bondad del padre”. Con ello se le echa al corral, donde queda, “el bueno de Esplandián”, “esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba”; también Don Olivante de Laura irá al corral “por disparatado y arrogante”, y El Caballero Platir pasará a acompañar a los demás “sin réplica”; los personajes de *Espejo de caballerías* se ven condenados a “destierro perpetuo”, mientras Don Belianís recibe “término ultramarino” (es decir, plazo dilatado) que le debe permitir “purgar la demasiada cólera suya”.

Al igual que con los demás libros liberados de la “pena de fuego”, “como se enmendaren, así se usará con ellos de misericordia o de justicia”. La misma suerte corre también *La Galatea* de Cervantes: se le retiene recluso esperando la segunda parte anunciada por su autor, y “quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega”. Un autor es condenado a galeras por su bondad (el autor de *Tirante el Blanco*), condena menor en todo caso que la de tantos libros enviados al fuego “sin ser vistos ni oídos”, de modo que el narrador añade al final: “quizá si el cura los viera, no pasaran por tan rigurosa sentencia” (I, 76).

Estos desplazamientos discursivos –del crítico literario al inquisitorial y, dentro de éste, del deliberativo al ejecutivo y del propio del expurgatorio de libros al perteneciente al juicio sobre personas– quedan integrados en el texto en perfecta fluidez, lo que hace el cambio casi imperceptible. Ya lo vimos en el juicio de *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* como ejemplo del primero de los desplazamientos mencionados. Veamos ahora un ejemplo del paso del libro a la persona y del discurso deliberativo al ejecutivo:

–Este que sigue es Florismarte de Hircania –dijo el barbero.

–¿Ahí está el señor Florismarte? –replicó el cura–. Pues a fe que ha de parar presto en el corral, a pesar de su extraño nacimiento y soñadas aventuras; que no da lugar a otra cosa la dureza y sequedad de su estilo. Al corral con él, y con esotro, señora ama.

–Que me place, señor mío –respondía ella– y con mucha alegría ejecutaba lo que le era mandado (I, 69).

La visita y consecuente expurgatorio de librerías, como de las bibliotecas privadas (sobre todo con motivo de la defunción de su dueño, antes de autorizarse a los herederos la toma de posesión o reparto de las mismas), comienza como práctica inquisitorial en 1558. No sólo los libros prohibidos por los famosos *Indices* (libros “heréticos, sospechosos y escandalosos”), sino además todo libro impreso en el extranjero (sin la censura estatal o

eclesiástica, tasas y privilegios reales) era pasible de secuestro o quema pública durante tales “visitas”. Las prácticas del Santo Oficio evocadas por el *Quijote* debieran por tanto ser familiares a sus lectores. Para el lector de hoy no familiarizado con las prácticas inquisitoriales el poder evocador de esas alusiones es nulo o casi nulo. Esta es la suerte de la parodia en su carácter efímero. De ahí la improcedencia de la evocación de lo excesivamente lejano e inactual. Y la dificultad que entraña la lectura de un texto fuera del ámbito de su producción. Pues cuanto más lejano quede un texto del ámbito cultural en que fue producido, más difícil resultará reconocer las prácticas discursivas evocadas por sus componentes. He aquí por qué he insistido antes en la necesidad de comprender el texto como encrucijada, como eco de uno o varios discursos sobre cuya base se produce el nuevo texto. Entre ambos se sitúan las reglas de transformación que regulan la nueva producción. Teniendo por tanto en cuenta esa confluencia que se da en todo texto de elementos que encontramos en otros textos que le preceden (dimensión diacrónica), pero que el nuevo texto reelabora o redistribuye (dimensión sincrónica), tendremos que intentar aún descubrir el nuevo propósito que subyace en esa operación de redistribución y el ordenamiento del todo en una estrategia adecuada a tal propósito (dimensión teleológica de la producción textual). Sólo teniendo en cuenta todas estas dimensiones podremos comprender una obra literaria en su dinamismo signifiante. En el cumplimiento de este vasto programa tendremos que intentar reconstruir en la medida de lo posible lo que Wolf Schmid (1973) llama “die zitierte Welt” (“mundo citado”). Complemento de los “mundos” que distingue Harald Weinrich (1964) en su libro *Tempus –besprochene Welt* (“mundo comentado”) y “erzählte Welt” (“mundo narrado”)– este “mundo citado” lo define W. Schmid como “el universo evocado por el discurso de los actores novelescos”(1973: 27). Refiriéndose al “Textaufbau” de la obra narrativa de Dostojevski, destaca Schmid el hecho de que cada actor novelesco representa una postura interpretativa, ideológica, que podrá confirmar, complementar o contradecir las otras posturas ideológicas que aparecen en la obra y que completan “die dargestellte Welt”, el mundo total “representado” en la ficción novelesca. Si por “actores novelescos” entendemos, además de los

personajes, las diferentes instancias narrativas (especialmente el narrador o narradores en sus diferentes “estilos”, del monólogo interior a la narración en tercera persona, con la distancia creada por el estilo indirecto libre, pasando por el discurso del personaje autónomo, estilo directo, etc.) no tengo reparo en aceptar este cuadro “plurívoco” o polifónico que enfrenta en la novela las diferentes instancias enunciativas y destruye con ello esa visión monológica que todo lo atribuye al autor. Cervantes realiza este mismo tipo de “Textaufbau” mediante la puesta en evidencia de una conciencia narrativa múltiple que hace que cada “actor” del *Quijote* sea expresión de una postura frente a la realidad exterior y frente al género novelesco que le toca en ese momento realizar; y esto, haciéndose al mismo tiempo eco de las diferentes prácticas discursivas que pertenecen a sus respectivos espacios correlativos mediante esos desplazamientos que señalé más arriba. La compleja realidad de su tiempo es así evocada por el *Quijote* en un cuadro contradictorio en que convergen los más diversos tipos de discurso, los legitimados en la ficción y los menos legitimados en la ficción por el carácter “ritual” de su uso en el contexto de que los toma Cervantes. Constituyen éstos discursos en el *Quijote* lo que Edmond Cros, a propósito del *Buscón* de Quevedo, ha llamado “discurso usurpado” (1975: 63-73). Su función en el *Quijote* no ha sido estudiada. Los anacronismos, contrastes grotescos, deformaciones del lenguaje (sobre todo, por parte de Sancho) y otros modos de distanciamiento de los lenguajes imitados, no sólo objetivizan los lenguajes al establecer una distancia irónica frente a los mismos. Hacen, además, que estos lenguajes sean percibidos como *máscaras discursivas*. Podríamos decir que Cervantes opera en el *Quijote* una especie de “arqueología” de los sistemas de significación (Michel Foucault 1969). Dando un paso más, me atrevería a decir que, con la arqueología mencionada, Cervantes opera una auténtica subversión del discurso ritual. Hay que puntualizar el sentido de esta afirmación. Si el *Lazarillo de Tormes*, según creo haber demostrado en estudios anteriores (Gómez-Moriana 1979-1980, 1980, 1985, 1993), subvierte el discurso autobiográfico confesional de su tiempo en cuanto discurso oficial de la sumisión del individuo a la institución inquisitorial, mediante una “mímesis transgresiva” que pone en evidencia, reduciéndolas a lo grotesco, sus leyes de

funcionamiento, con lo que surge la novela picaresca como ficción autobiográfica confesional; el *Quijote*, al relativizar los condicionamientos que legitiman los diferentes tipos de discurso literario (así como otros discursos rituales de su tiempo, pertenecientes a zonas “correlativas” pero usurpados e integrados en la ficción), no sólo los objetiviza, tomando una distancia irónica frente a los mismos. Los hace funcionar en sentido contrario a su “marca” de origen. En efecto, al poner de manifiesto las leyes que subyacen en todo ritual discursivo, haciéndolas percibir como máscara, las desritualiza, las profana, y con ello las subvierte, pues les hace perder su inocencia original y autodenunciarse como instrumento de una ideología represiva. En otras palabras: la conciencia narrativa cervantina no sólo se dirige contra “el imperio de la retórica” (Perelman, 1977) en su dimensión estética. Es sobre todo la “dimensión imputativa” del discurso ritual la que será blanco de la crítica cervantina, entendiendo tal dimensión del lenguaje en el sentido que le atribuye Harald Weinrich, que toma este término del lenguaje jurídico (donde designa la responsabilidad que el uso atribuye a ciertas acciones pertinentes desde un punto de vista legal) en su intento de integrar en un solo paradigma los paradigmas defectivos del imperativo (carente de primera persona del singular) y del “performativo”, que sólo funciona en primera persona y en presente (ni la frase “tú me bautizas” ni la frase “yo te bauticé” tienen por eso otro valor que el constativo). Pero en este paradigma integrado del imputativo incluye Weinrich, no sólo los performativos de Austin, sino también otros códigos, socialmente aceptados, que hacen de la palabra una acción que compromete. Weinrich nombra en este sentido el código del honor, el del derecho, el de la política, el de las ciencias, de la etiqueta, de la magia. El lenguaje imputativo cubre pues, así definido,

l'ensemble diachroniquement variable mais synchroniquement stable de toutes les actions verbales admises par le code de la langue ou par un de ces sous-codes, c'est-à-dire comportant toutes les expressions qui sont en même temps des actions et qui obligent la personne parlante au même titre que les actions qu'elle peut exécuter (1979: 345).

Huelga insistir en el carácter contractual de tales códigos o en la necesidad de una situación precisa para asegurar la pertinencia de su uso, según nos enseña la teoría de los actos del lenguaje. Recordemos sin embargo brevemente las tres condiciones enumeradas por Austin (1962) para que un acto del lenguaje sea “eficaz”: comunidad ideológica o de convicciones entre locutor y destinatario, aceptación por ambos del procedimiento, intención de los interlocutores de tomar parte en la acción lingüística. Pero por encima de todo ello habrá que insistir muy especialmente en la dimensión diacrónica señalada por Weinrich. Si los cambios de lugar condicionan en el *Quijote* la legitimación de los diversos modos del discurso poético, como propone Martínez Bonati (1977), el momento histórico es decisivo en la tenue barrera que separa el rito del juego y el atributo de la máscara. También esta dimensión juega un papel decisivo en el *Quijote*. El *Quijote* está en efecto lleno de anacronismos ya sentidos como tales, según nos muestra la ruptura de la “reciprocidad de perspectivas” entre los diferentes actores de sus episodios. Estos anacronismos cubren tanto el campo lingüístico como el guerrero (el lenguaje arcaizante o las armas de Don Quijote y su armadura, por ejemplo), el emblemático, el axiológico y el socio-económico. Tales anacronismos no se han de confundir con la “distancia épica”. La epopeya construye en efecto su mundo en un pasado mítico que no tiene ningún punto de contacto con el mundo de la experiencia cotidiana común al juglar y a su auditorio. El héroe y su jerarquía de valores quedan así situados en un lugar y tiempo inaccesibles; cortado del presente por la distancia épica, que no rompe la mediación de la leyenda, tal héroe es por naturaleza tan inimitable como admirable. La novela de caballería participa de estas características de la *epopeya*. Bajtín (1989) ha descrito su cronotopos como “el mundo de las maravillas en el tiempo de la aventura”. En este mundo – dice Bajtín – el héroe se siente en casa (aunque no es su patria), ya que él es tan maravilloso como ese mundo: “maravilloso es su origen, las circunstancias de su nacimiento, de su infancia, de su adolescencia; maravillosa es su naturaleza física, etc. Es la carne de la carne, la armadura de la armadura de ese mundo de prodigios, su representante más significativo”.

Pero nada de esto es el *Quijote*, que participa plenamente del concepto de novela que en la misma obra describe así Bajtín: “Representar un acontecimiento al mismo nivel temporal y axiológico propio de sus contemporáneos (fundado por tanto sobre la experiencia de una ficción personal) implica una revolución radical: el paso del mundo de la épica al mundo de la novela”.

Y es que no sólo en la “composición de lugar”, esos caminos reales por donde ya no circulan caballeros andantes sino mercaderes, delata el *Quijote* la “violencia de la estilización” de que habla Martínez Bonati; es sobre todo la conciencia temporal la que denuncia continuamente la impertinencia del proyecto épico de su “héroe”. Aquí se produce un nuevo tipo de “contraste grotesco”, esta vez de dimensión temporal: el anacronismo. Todos los “actores novelescos” (y no sólo Don Quijote) contribuyen a esta polifonía cuyas voces diversas llevan la marca espacial (*diatopía*), temporal (*diacronía*) y social (*diastatía*) como signo indeleble de diferencia. Sólo Don Quijote, en su locura, en su “homosémantisme” (Foucault 1966: 63), percibe parecidos entre los diferentes mundos. De aquí su confusión mental. Pero sería demasiado simplista hacer una distribución complementaria de tiempos, espacios y estamentos sociales, aplicando a cada actor novelesco una etiqueta definitoria. Un tal procedimiento –y la crítica no ha sabido siempre resistir la tentación de hacerlo– ignoraría la compleja realidad del mundo evocado por el *Quijote* y las contradicciones del mismo. El *Quijote* evoca, en efecto, una época de transición en que conviven elementos pertenecientes a mundos muy diferentes. Se da en él el caos propio de los momentos de ruptura epistemológica. Nada más impropio por ello que un intento de borrar las contradicciones a partir de un criterio unitario que definiera su “estructura”. En la tensión creada por Cervantes entre el género o géneros “imitados” y el modo de la imitación, la subversión discursiva, surgirá un espacio novelesco en presente en que sobreviven aún fuerzas de la tradición pasada. Si hubiera que estructurar esa masa compleja de estímulos que convergen en el *Quijote* quizás la sola posibilidad de hacerlo sin resolver en una falsa armonía esas contradicciones objetivas

sería la incorporación sin compromiso alguno de tales contradicciones en un conjunto de opuestos al modo de las “structures of feeling” que Terry Eagleton define como “A set of received ways of perceiving and responding to reality” (1976: 25).

Es la oposición dialéctica la que integra las diferentes imágenes y comunica “unidad” al texto. Un ejemplo: si la fantasía de Don Quijote, alimentada por los libros de caballería, crea imágenes de magia, el ama y la sobrina les opondrán, en su fe católica, los sacramentales de la Iglesia, a la hora de intentar destruir tales libros. Con ello pasan al mismo plano los magos y demonios, los bálsamos y el agua bendita. Será el cura del pueblo quien en sonrisa ilustrada de “licenciado” (así lo llama el narrador en ese momento) desvele “la simplicidad del ama” y proponga remedios más eficaces que esos sacramentales que Trento acaba de colocar muy cerca de la eficacia de los sacramentos, pero ordenando al propio tiempo también otras medidas más eficaces en su lucha contra la Reforma.

Como ejemplo del funcionamiento en el *Quijote* de la colisión de actores y de categorías espacio-temporales (presentes, unas, evocadas otras) así como de sus correspondientes prácticas discursivas (no siempre respetadas en su “norma”), veamos la “graciosa manera” (título del capítulo) en que degenera el rito caballeresco de la investidura. Para ello me permito ante todo transcribir *in extenso* el texto de la ley que regulaba esta ceremonia en el código de *Las Partidas* de Alfonso X (el rey Sabio), que dice en concreto respecto a las condiciones de “irregularidad” del sujeto:

E non deve ser cavallero el que una vegada oviesse recebido cavalleria por escarnio. E esto podria ser en tres maneras la primera, quando el que fiziesse cavallero non oviesse poderio de lo fazer; la segunda, quando el que la recibiesse non fuesse ome para ello por alguna de las razones que diximos [se trata de la exclusión del loco y del pobre, que ha mencionado antes]; la tercera, quando alguno que oviesse derecho de ser cavallero la recibiesse a sabiendas por escarnio... [Explicadas las razones de esta restricción, insiste aún]: E por ende, fue establecido antiguamente por derecho que el que quisiera escarnecer tan noble cosa como la

cavalleria, que fincase escarnescido della, de modo que non la pudiese aver (Ley XII del título XXI de la *Segunda Partida*. Alfonso X, 1807: 206).

Una lectura de los tres primeros capítulos del *Quijote* a la luz de este texto nos muestra dos cosas: la primera es que todo el programa narrativo de estos tres capítulos responde en negativo a lo prescrito por la ley, constituyendo así su cumplimiento al revés; la segunda –que se desprende de la primera– es que Don Quijote no sólo no recibe la orden de caballería de manos (y boca) del ventero, sino que, por el contrario, queda incapacitado (si es que no lo estaba ya por pobre y loco) para recibirla, dado que la recibe una vez “por escarnio”. Tenemos ante todo que el hidalgo manchego malgasta su menguada hacienda en la adquisición de libros de caballería, en cuya lectura –descuidando la caza y la administración de los pocos bienes que le quedan– pasa “las noches de claro en claro” y los días “de turbio en turbio”, hasta perder el juicio. La lectura de los libros de caballería es pues al mismo tiempo mediadora del deseo de Don Quijote –ser caballero– y origen del estado económico y mental que lo incapacita para realizar tal deseo (capítulo primero). La prisa en poner en práctica su disparatado deseo le llevará después a salir de su casa sin otra legitimación que sus viejas armas y anacrónicos atuendos, razón por la que le asalta “un pensamiento terrible”: “y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero, y que conforme a ley de caballería, no podía ni debía tomar armas con ningún caballero”. Así, “pudiendo más su locura que otra razón alguna”, decide “hacerse armar caballero del primero que topase”, frase ambigua, pues “primero” puede designar aquí lo mismo “el primer caballero” que “el primer individuo” que topase. Llega a la primera venta, donde se produce el choque entre dos mundos, dos lenguajes, dos atuendos exteriores. Y el anacronismo del atuendo y del lenguaje de Don Quijote será percibido como tal por las mozas de la venta, según es su reacción. A Don Quijote, por su parte, no le inquieta la risa que despierta en los que lo ven, ni le falta imaginación para suplir lo que dejaba que desear aquella venta para convertirla en el soñado castillo. Sólo una cosa le fatiga: “el no verse armado caballero, por parecerle que no se podría poner legítimamente en

aventura alguna sin recibir la orden de caballería” (capítulo segundo). El tercer capítulo es la realización del ceremonial sobre un sujeto no apto, por un ministro sin “poderio de lo fazer”, con el libro en que el ventero “asentaba la paja y cebada que daba a los harrieros” por ceremonial, “leyendo en su manual –como que decía alguna oración devota– “, “siempre murmurando entre dientes, como que rezaba” (tercer capítulo).

La ridiculización de este ceremonial antiguo no pasaría de ser mero juego de entretenimiento, si, en su realización o “puesta en escena”, no se evocase otro ceremonial que ocupara largamente a los teólogos de Trento: la administración de los sacramentos y la definición de las condiciones de la misma (materia, forma verbal, ministro y sujeto), así como de sus efectos “ex opere operato” (*De Sacramentis*, sesión VII, canon 8). No me refiero ya al paralelo entre las condiciones de entrada en la andante caballería y las establecidas por Trento para poder ser admitido en el sacerdocio y episcopado, paralelo que el texto cervantino subraya al designar la caballería andante con el nombre mismo que se da al sacramento correspondiente “orden” (5 veces), “negra orden” (1 vez). Este paralelo responde sencillamente al origen común de ambos ritos iniciáticos y exclusivistas a un tiempo, lo que hace que se restrinja el número de sujetos eligibles y el de quienes tienen la potestad de consagrar nuevos sujetos, según un determinado ceremonial como ha señalado en *L'ordre du discours* Michel Foucault (1971). Me refiero especialmente al énfasis con que el texto subraya el anacronismo del ceremonial y sus condiciones de realización desritualizadas hasta lo grotesco por el ventero, mozas, harrieros y narrador. Procediendo como he procedido a la comparación entre el texto de *Las Partidas* y el capítulo tercero del *Quijote*, la insistencia en el anacronismo de la ceremonia por parte del texto cervantino no conlleva ningún significado especial. Resulta empero insultante si al aproximar estos textos a la doctrina *de sacramentis* tenemos en cuenta las frecuentes alusiones a cánones y normas dictadas por Trento que encontramos en el *Quijote* y en que han insistido críticos como Helmut Hatzfeld (1966) y Paul Descauzis (1966). El tema era demasiado candente y serio en un momento en que España hace de la

Contrareforma causa nacional y de Trento y sus decretos el arma de protección de la unidad del Estado. Pero es más: el *Quijote* sigue siendo actual en nuestra modernidad, entre otras razones, porque quizás no estemos muy lejos del segregacionismo que anima el código de *Las Partidas* y el Concilio de Trento. El que Austin ilustre su *Speech Act Theory* con ejemplos sacados de la administración del sacramento del bautismo muestra la actualidad del mundo aducido, como la muestran también las medidas de exclusión expuestas por Michel Foucault en su *Ordre du discours*, especialmente “la prohibición”, “l’interdit”. Estas medidas con que toda sociedad restringe el uso de la palabra, especificando el sujeto apto para hacerlo, el objeto lícito y el “ritual de la circunstancia” que legitima un uso discursivo determinado, coinciden extrañamente con el ritual caballeresco, con el ritual de los sacramentos de la Iglesia, con el ritual de los performativos de Austin. Pero, sobre todo, coinciden tales medidas con ese conjunto de códigos y subcódigos de la lengua que ya vimos con Harald Weinrich y que reúne bajo el concepto de “lenguaje imputativo”, por abarcar, junto a los performativos, el código del honor, el del derecho, de la política y de la ciencias, en el mismo plano que el código de la etiqueta o el de la magia. Lenguajes que comprometen –bien es verdad– pero de accesibilidad controlada en toda sociedad.

Además de la denuncia de anacronismo, la dimensión temporal nos muestra aún otro indicio de subversión del rito por parte del texto cervantino: la prisa, que es justamente lo opuesto del acto ritual. No sólo tiene prisa Don Quijote por ser armado caballero, lo que le hace no mirar mucho en la potestad del “ministro”, ni en la circunstancia del lugar, de la palabra, del gesto; también el ventero tiene prisa en despachar a su huésped, tras las dos acometidas de Don Quijote contra los harrieros que “profanan” sus armas al intentar liberar la pila para permitir abreviar a sus recuas. Por ello determina el ventero –a fin de evitar incidentes más graves– “abreviar y darle la negra orden de caballerías luego, antes que otra desgracia sucediese” (I, 52). Es la misma prisa que marca el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, explicando por qué tantos libros “fueron al fuego sin ser vistos ni oídos” (I, 76), pero

que aquí, al contrario de lo que ocurre en la ceremonia de investidura, responde a la norma del ritual de las visitas y expurgatorios de librerías por los familiares del Santo Oficio. Si a partir de estas constataciones volvemos a cuanto ya dije acerca del mencionado escrutinio, veremos cuán lejos estamos de un Cervantes “inquisidor” o de una crítica literaria “violenta” por parte de Cervantes. La situación grotesca y la mezcla de planos discursivos se nos muestran ahora como indicios de una distancia irónica; la excesiva fidelidad en ocasiones a la norma del ritual de tales visitas, mezclada en el texto con violaciones de la misma, aparece ahora como signo que desenmascara el discurso usurpado. La puesta en escena de una práctica ritual vigente mediante sujetos no legitimados, objetos metonímicamente camuflados y en circunstancias que rayan en lo grotesco, no creo que pueda ser interpretada sino como calco subversivo de tal práctica. Su violento lenguaje performativo queda vacío de toda efectividad por tratarse de una ficción; pero, quizás precisamente por ello, ha pasado a ser lenguaje que acusa a sus usuarios. Lejos de transcribir el deseo inconsciente que se traduce en sueños, transcribe –creo– el miedo subconsciente que se traduce en pesadillas.

En esta línea habrá que interpretar ese largo discurso del canónigo de los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote* en que Riley (1962) se funda para codificar lo que él llama “teoría cervantina sobre la novela”, aunque abarca igualmente otros géneros, y en que –entre otras cosas– se llega a proponer una censura previa a las representaciones para las comedias; también, la discusión que sigue hasta el capítulo 50, en que Don Quijote afirma acerca de la censura previa a la impresión de libros (y, con ella, del común sentir):

–¡Bueno está eso! –respondió Don Quijote–. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son léídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentiras, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las

hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto; si no, léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda (I, 499).

Tenemos aquí un desplazamiento epistemológico operado en las palabras de Don Quijote que recuerda las del Alférez Campuzano al presentar el *Coloquio de los perros*, por poner la “verdad” en línea con el “deleite” y el común sentir. Pero hay ante todo una alusión a la práctica de la censura y al “imprimatur” que no confirma precisamente la propuesta del canónigo. ¿Por qué deberemos tomar la opinión del canónigo como opinión de Cervantes y no la de Don Quijote? Creo que ninguna de las dos opiniones comprometen al narrador. Menos aún, evidentemente, al autor. Lo mismo ocurre cuando un acontecimiento nos es relatado por dos o más narradores. Es el caso, por ejemplo, de la primera salida de Don Quijote (capítulo segundo de la primera parte). ¿hemos de aceptar el “estilo” del narrador imaginado por Don Quijote, o el de la prosaica narración que le sirve de contrapunto? Ni uno ni otro, pues el autor queda igualmente lejos de ambas y deja al lector, vector, que juzgue por sí mismo.

En la aventura de Don Quijote con los condenados a galeras, que relata el capítulo 22 de la primera parte, hay una alusión a las prácticas judiciales de la Santa Hermandad –de nuevo en boca de Don Quijote– con una argumentación parecida. Sancho, al percibir un grupo de hombres encadenados que son conducidos por agentes de la justicia real, armados y a caballo, exclama:

– Esta es cadena de galeotes, gente forzada del rey, que va a las galeras.

–¿Cómo gente forzada? –preguntó Don Quijote–. ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente? (I, 203).

El diálogo que se establece después entre Don Quijote y estos condenados de la justicia reviste el carácter del más grotesco interrogatorio judicial. Creo haber probado en otro lugar

que hay aquí una puesta en escena de los interrogatorios judiciales de la época (y quizás de todos los tiempos) por la que se evoca el discurso autobiográfico confesional que subvierte el *Lazarillo*, obra a la que se alude expresamente además. De ahí que me atreviese a ver aquí una “lectura intertextual” del *Lazarillo* por parte de Cervantes, que confirmaba la mía (Gómez-Moriana, 1979-1980). Sea lo que fuere, lo indudable es que tenemos aquí, como en otros ejemplos analizados, un juego de usurpación de “rôles” y de desproporción de objetos y circunstancias, lo mismo espaciales que temporales y otras, lo que hace del *Quijote* una especie de “mésalliance” carnavalesca que profana y subvierte todo discurso ritual. Si el canónigo dicta lecciones de teoría literaria, Sancho Panza las dictará de teología, citando repetidas veces los cánones de Trento en usos y circunstancias tan poco pertinentes como los que hace del refranero; si el cura del pueblo se confía a sí mismo la “misión canónica” de inquisidor y nombra al ama “brazo secular”, Don Quijote, por medio de las socarrerías de un ventero, se hace armar caballero y osa administrar justicia. Aunque la transparencia lúdica sea mayor, el Quijote de 1615 es fiel continuador de este esquema de convenciones rotas, que está ya en germen en los capítulos del proto-*Quijote*, especialmente en el delirio de Don Quijote (capítulo quinto) en que encarna y confunde los personajes del romance de Valdovinos, evocando así su remoto modelo, según señalara Menéndez Pidal (1920): el *Entremés de los romances*. Ninguna de estas figuras es consecuente con el papel adoptado. Don Quijote se declara a sí mismo libertador de oprimidos, aunque a veces consiga el efecto contrario, como ocurre en la liberación de Andrés, que se relata en los capítulos cuatro (engaño) y treinta y uno (desengaño) de la primera parte. Sobre su oficio dirá, en diálogo con Sancho a propósito de los condenados a galeras, que ya vimos, tras el fragmento ya transcrito

–No digo eso –respondió Sancho–, sino que es gente que por sus delitos va condenada a servir al rey en las galeras, de por fuerza.

–En resolución –replicó Don Quijote–, como quiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad.

-Así es -dijo Sancho.

-Pues desamano -dijo su amo-, aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables (I, 203).

No es precisamente, sin embargo, el “desfacer fuerzas” el móvil que le ha llevado capítulos antes a exigir de los mercaderes toledanos que, en número de seis, “iban a comprar seda a Murcia”, un acto de fe (capítulo cuarto de la primera parte). Por el contrario, “cuando llegaron a trecho que se pudieron ver y oír” -nos dice el narrador- “levantó Don Quijote la voz” para decirles “con ademán arrogante”: “-Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (I, 59).

Huelga todo comentario acerca de la evidente semejanza de este texto con el juramento mariano por el que Sevilla hace suya la creencia popular en la Inmaculada Concepción de María, sintetizada en las coplas que compusiera Miguel Cid en defensa de su definición como dogma de fe:

Todo el mundo en general
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original.

Me parece igualmente evidente la contaminación de los atributos de Dulcinea en boca de Don Quijote por el lenguaje de la teología mariana (tratados marianos, sermonarios, etc.). Pero hay algo que me parece de la mayor importancia en este episodio: el choque que en él se produce entre dos mundos -el feudalismo decadente y la burguesía naciente- que representan dos modos de conocimiento -la confesión de la fe y el conocimiento experimental-, choque en que toca a Don Quijote precisamente representar la intransigencia que caracteriza al primero de estos mundos. Se nos revela en todo caso la lucha entre dos sistemas

diametralmente opuestos de interpretación del mundo que coexisten en la España que produce y consume la obra cervantina, como también –al menos, en parte– todavía en el lector de hoy. En lugar de la tradicional lectura del *Quijote* como reflejo de la lucha entre el *sano realismo* –las cosas como son en “la realidad”: los molinos de viento p.e.– y los excesos idealistas de su (conflictivo) héroe –los disparates que aprendiera sobre todo en los Libros de Caballerías: los gigantes p.e.– vemos el *Quijote* ahora como una encrucijada interdiscursiva. Es decir, la puesta en escena por parte de Cervantes de todo un repertorio de modos regulados y aceptados de hablar, de discursos, unos obsoletos y otros vigentes en los diferentes entornos sociales representados en la novela: villa y corte, campesinado, nobleza, comerciantes, etc.; pero también la arcadia pastoril y el mundo de la comedia, como el de la novela picaresca, el de la novela de caballerías y el de las novelas morisca, sentimental o bizantina. A veces esos discursos son contrastados en sus modos de representar, al describirse dos o más veces el mismo objeto, a partir de registros diferentes; o al narrarse más de una vez –con en sus diferentes

Encontramos así representados en el *Quijote* la casi totalidad de los géneros literarios de su tiempo: romance, epopeya, epopeya popular, novela cortesana, novela de caballerías, égloga y novela pastoril, novela morisca, novela bizantina, novela picaresca, comedia. Y, con ellos, las formaciones discursivas vigentes en sus entornos: discursos crítico-literario, psicológico, médico, económico, teológico, etc. Se nos ofrece así en la novela cervantina la imagen compleja y contradictoria de una época en crisis (de ruptura epistemológica), a través del diálogo que se establece entre los elementos dispares y conflictivos que integra la sociedad en que surge, como también quizás las diferentes sociedades en que, a través de los tiempos, se lee –se recibe– el *Quijote*.

A partir de la lectura diseñada intentemos ahora clasificar de un modo rápido y provisional los muchos modos históricos de recepción del *Quijote* en sus diferentes imitaciones, interpretaciones y comentarios de la crítica a través de sus cuatrocientos años de

existencia. Según sea leído a partir de los valores aún vigentes de la mentalidad feudal, tantas veces oculta en posiciones histórico-culturales bien definidas, o a partir de los fríos cálculos de la mentalidad (neo)liberal burguesa, surgirá la figura de Don Quijote como héroe épico o como iluso idealista trasnochado y anacrónico. Y la obra misma cervantina como epos nacional español o como primera novela moderna. La crítica tradicional ofrece una u otra de las dos interpretaciones opuestas señaladas y ofrece en consecuencia dos visiones del *Quijote* que alternan o se suceden según los espacios culturales y las épocas de su recepción. Si para la Europa protestante, reformadora, como también para algún cronista de Indias, representa Don Quijote la intransigencia del catolicismo español y su falta de realismo, para la España católica tradicional y para no pocos sectores de la Europa católica y el mundo católico en general, representa el heroísmo sin fronteras, quizás utópico pero en todo caso conforme con los ideales cristianos de la virtud sin límites. Ambas lecturas hacen de Don Quijote un héroe épico y no un antihéroe novelesco. La Ilustración europea al igual que su contrapartida, el *Nacionalcatolicismo* español y el vaivén de la Generación del 98, responden, creo, igualmente a este paradigma binario de recepción, que no ha sido aún superado en nuestros días --como muestran las escasas celebraciones del cuarto centenario de la muerte de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

Alfonso X. (1985). *Las Partidas*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera--0/html/01f12004-82b2-11df-acc7-002185ce6064_219.htm.

Austin, John L. (1962). *How to do Thinks with Words*. Cambridge Mass: Harvard University Press.

Bajtín, Mijaíl M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

- Cervantes, Miguel de. (1985). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición en dos volúmenes de Martín de Riquer. Barcelona: Juventud.
- Concilio de Trento. (1955). *De Sacramentis*. En: Denzinger. *Enchiridion Symbolorum*. Friburgo: Herder.
- Cross, Edmond. (1975). *L'Aritocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le Buscón de Quevedo*. Montpellier: Publicatios du CERS.
- Descauzis, Paul. (1966). *Cervantes a nueva luz. El Quijote y el Concilio de Trento*. Francfort del Main: Klostermann.
- Eagleton, Terry. (1976). *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press.
- Fontanier, Pierre. (1977). *Les Figures du discours*. París: Flammarion.
- Foucault, Michel. (1966). *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard.
- (1969). *L'Archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- (1971). *L'Ordre du discours*. París: Gallimard.
- Gilman, Stephen. (1970). Los inquisidores literarios de Cervantes. *Actas del tercer congreso de la Asociación Internacional de Hispanista* (pp. 3-25). México D.F.: El Colegio de México.
- Gómez-Moriana, Antonio. (1979-1980). La subversión del discurso ritual. Una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* IV (pp. 133-154).
- (1980). La subverión del discurso ritual II. *Imprevue*, 2, 37-67.
- (1981-1982). La evocación como procedimiento en el *Quijote*. *Revista Canadiensa de Estudios Hispánicos* VI, 191-223.
- (1985). *La subversion du discours rituel*. Longueuil: Le Préambule.
- (1993). *Discourse Analysis as Sociocriticism. The Spanish Golden Age*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Hatzfeld, Helmut. (1966). *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid.

- Krauss, Werner. (1959). *Studien und Aufsätze*. Berlín: Rütten und Loening.
- Kristeva, Julia. (1969). Le Mot, le dialogue et le roman. En: *Séméiotique. Recherches pour une sémanalyse* (pp. 143-173). París: Seuil.
- Martínez-Bonati, Félix. (1977). Cervantes y las regiones de la imaginación. *Dispositio* II, 1, 28-53.
- Menéndez Pidal, Ramón. (1920). *Un aspecto en la elaboración del Quijote*. Madrid.
- Perelman, Chaïm. (1977). *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation* París.
- Riley, E.C. (1962). *Cervantes's Theory of the Novel*. Londres.
- Schmid, Wolf. (1973). *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoiewkij's*. Munich: Fink.
- Weinrich, Harald. (1964). *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Klett.
- Weinrich, Harald. (1979). Les temps et les personnes. *Poétique*, 10, 338-352.
- Zumthor, Paul. (1976). Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et rhétorique. *Poétique*, 7, 317-337.