



Inventario kinésico del *Quijote*: corpus completo y bases para su estudio

Fernando Poyatos

University of New Brunswick

... has de saber, Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes, las acciones y movimientos exteriores que muestran, cuando de sus amores se trata, son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa (Quijote, II, X).

INTRODUCCIÓN: LAS BASES PARA EL ESTUDIO DE LA KINÉSICA CERVANTINA⁽¹¹¹⁾

Como se hizo ya en esta revista para ofrecer un corpus completo de estudio para el paralenguaje cervantino en el *Quijote*⁽¹¹²⁾, [282] se recogen aquí todos los gestos, maneras y posturas que constituyen los repertorios kinésicos de los personajes⁽¹¹³⁾. Debo insistir de nuevo [283] en que su propósito no es simplemente la curiosidad de reunir todos los ejemplos de la kinésica del *Quijote*, sino promover el estudio de aspectos no estudiados hasta ahora sistemáticamente o, todo lo más, mencionados superficialmente y sin imponerse una perspectiva científica, ofreciendo un material susceptible de elaboración y de ser base de estudios similares para otros autores y épocas. Los fines de este artículo se resumen a continuación y deben verse como

sugerencias para la elaboración de estudios cervantinos todavía inéditos y muy necesarios.

1. Juzgar la riqueza expresiva de los personajes cervantinos -reflejo del discurso de la época, excepto en casos de realismo distorsionante más allá del habla coloquial. Esta riqueza siempre puede disminuir la inevitable pluralidad de los personajes literarios en cada lectura y por cada lector.

2. Esa riqueza expresiva, al fin y al cabo tomada de la realidad, proporciona a la obra literaria diversos tipos de realismo que caracterizan a un autor y que identificamos ampliamente en el *Quijote*, entre ellos el que nos dejaría un fiel documento de cómo se ejecutaban ciertas acciones de la vida social⁽¹¹⁴⁾. [284]

3. Por otra parte (como confirma la cita que encabeza este artículo), el análisis de este inventario nos permite aquilatar la importancia concedida por Cervantes a la expresividad kinésica -mucho más de lo que encontramos, por ejemplo, en las novelas picarescas- y el grado en que nos ofrece un repertorio de la vida cotidiana, identificando reglas de urbanidad, modos de comer y beber diferenciados socialmente, etc., como lo que se acaba de denominar «realismo documental».

4. Identificar la presencia explícita de los fenómenos kinésicos en el *Quijote*, reconociendo que, sin mediar descripción alguna del paralenguaje, también existe éste asociado a esas conductas kinésicas (lo mismo que el paralenguaje descrito o representado evoca la kinésica); sobre todo en casos de expresiones en que, por la perfecta cohesión existente dentro de la triple estructura lenguaje-paralenguaje-kinésica de nuestro hablar, esos tres sistemas básicos del discurso se combinan en patrones fijos propios del lenguaje coloquial de todos conocido (personal y cultural o subculturalmente diferenciadas); por ejemplo, en «Decía esto con tanto brío y denuedo», «con reposo y ademán severo», mientras que el tipo de voz puede evocar los aspectos visuales del discurso⁽¹¹⁵⁾.

5. Por otra parte, debemos reconocer que esas descripciones verbales de la kinésica no siempre son suficiente para que el lector «vea» correctamente los movimientos corporales de esas personas del siglo XVII con quienes convivía Cervantes y a quienes él retrataba mucho más eficazmente para sus lectores coetáneos, actores de esos movimientos y posturas (con excepción de ciertas [285] conductas de la desaparecida caballería andante, no por eso carente de residuos sociales y documentación) que nosotros, alejados cada vez más en el espacio y en el tiempo. Cómo se dijo del paralenguaje, qué no daríamos, en este caso, por saber cómo era exactamente aquel «gentil talante», aquel «con muestras de algún despecho», aquel hablar «con ademán arrogante», aquel «les hizo señas de que le siguiesen», o el hablar «con

muestra de ánimo indignado», actitudes que formalmente pueden variar en algo. Por otra parte, sabemos que la kinésica ha sido condicionada a través de los siglos por el vestido, así como por la evolución de la moral, las relaciones sociales, las normas de etiqueta, etc. ⁽¹¹⁶⁾

6. Vemos que muchos gestos, maneras y posturas han perdurado hasta nuestros días: «dijo, meneando la cabeza a una parte y a otra:/ -¡Ay señor, señor [...]» (I, XLVI), «Uno [...], puesto un dedo en la boca, en señal de que callase [don Quijote]» (II, LXVIII).

7. Por otra parte, el hecho de que parezcan haberse conservado no quiere decir que perduren con exactamente las mismas cualidades parakinésicas (véase [nota 112](#)), sino tal vez sólo básicamente, por ejemplo, el citado más arriba, o «Decía esto Sancho con tanto reposo, limpiándose de cuando en cuando las narices, y con tan poco juicio» (I, XXVI).

8. Otros, en cambio -y, como se ha dicho, incluso condicionados o desterrados por la ropa o por diversas causas sociales-, se han perdido, por ejemplo: «Y luego, descalzándose un guante, le arrojó en mitad de la sala [en señal de desafío]» (II, LII); «[don Quijote, preguntando sobre la carta que dio a Sancho para Dulcinea] cuando le diste mi carta, ¿besola? ¿Púsosela sobre la cabeza?» (I, XXXI); para significar que uno «no tiene una perra,» como diríamos hoy, o sacándonos el forro de los bolsillos del pantalón: «[Sancho] poniéndose el dedo pulgar en la garganta y extendiendo la mano arriba, les dio a entender que no tenía ostugo de moneda» (II, LIV). [\[286\]](#)

9. También pretende este inventario suscitar más investigación en otro campo aún virgen, pese a las dificultades a veces insuperables de tal empresa reconstructiva: la evolución del español hablado en su totalidad verbal-paralingüística-kinésica, atendiendo a las causas y circunstancias histórico-sociales que han determinado la aparición, evolución o desaparición de formas verbales, paralingüísticas y kinésicas.

10. No hay que descartar, claro está, que, así como se han conservado en Hispanoamérica vocablos del habla diaria de España, se hayan conservado también algunos gestos, maneras y posturas. Sin embargo, es imposible verificar si alguno de esos actos kinésicos se ejecutaban con alguna característica hoy desaparecida, aunque sea prácticamente el mismo formal y semánticamente.

11. Estas descripciones del cómo se mueve lo que se dice (a veces junto con el cómo se dice o paralenguaje) nos sugieren inmediatamente el escollo tan grande con que se enfrenta el lector extranjero del texto traducido, en el cual el traductor debe ejercer un cuidado extremado al escoger las palabras que describen cada conducta con los mismos matices semánticos que las

originales; lo cual dependerá también en gran parte de las formas semiótico-comunicativas (identificadas a continuación) que el escritor haya utilizado en sus descripciones⁽¹¹⁷⁾.

12. Por tanto, el estudio de las conductas kinésicas también debe servir al estudioso de Cervantes para reconocer esas funciones semiótico-comunicativas, e incluso técnicas, de las descripciones kinésicas, teniendo en cuenta las dificultades de descodificación a través del tiempo (en épocas posteriores) y del espacio [287] (en su traducción intercultural, expuesta a lo que podemos llamar «falsos cognados culturales»)⁽¹¹⁸⁾.

13. Como en otros narradores de ésta y otras épocas de la sociedad española -y de otras, con interesantísimas semejanzas, como en la misma kinésica-, el *Quijoteno* documenta ciertas funciones interactivas de los comportamientos kinésicos idénticas a las de nuestros días en distintas culturas, para cuyo estudio (parte indispensable si se trata la comunicación no verbal en el *Quijote* de manera exhaustiva) habría que observar no sólo las reacciones causa-efecto (i.e., reacción verbal o como verdadero «exteriorizador»), sino incluso respecto de lo no ocurrido aún, como expectación: «Pareciole a Dorotea que don Fernando había perdido la color del rostro y que hacía ademán de querer vengarse de Cardenio porque le vio encaminar la mano a ponella en la espada, y así como lo pensó, con no vista presteza se abrazó con él por las rodillas» (I, XXXVI).

Indudablemente, es ésta una perspectiva enriquecedora para salir de los caminos más trillados de la investigación cervantina y literaria en general⁽¹¹⁹⁾.

14. Una característica importante de la técnica cervantina al proporcionamos las conductas kinésicas que forman parte del discurso de sus personajes es que en la mayoría de los casos esa [288] conducta kinésica o paralingüística la leemos antes de las Palabras que acompañan (y que tal vez califican elocuentemente). Esto nos permite «ver» y «oír» los componentes verbales y no verbales del habla en perfecta sincronización, lo que no ocurriría si, como encontramos en la mayoría de los autores, nos enteráramos del cómo se dice después de oír lo que se dice, lo que siempre resta realismo a una lectura⁽¹²⁰⁾.

15. En kinésica cabe una posible dimensión prácticamente inexistente en épocas más lejanas: la artística, en pintura, grabado y escultura. En épocas posteriores, como sería la de un Galdós, ya encontraríamos el documento gráfico de la pintura figurativa más realista (a la par del realismo literario), y a continuación el de la fotografía, los cuales nos permiten cotejar descripciones literarias de gestos y maneras (descritos verbalmente en su «fase central» más significativa) y de posturas (al ser sobre todo estáticas, descritas en su fase menos susceptible de ambigüedad)⁽¹²¹⁾.

ORGANIZACIÓN DEL INVENTARIO

El inventario consta de tres secciones fundamentales: «Gestos», «Maneras» y «Posturas», y, dentro de cada grupo, se distinguen diversas categorías no verbales⁽¹²²⁾. Las citas están ordenadas en cada apartado [289] en el orden en que aparecen en el libro. Respecto de la organización de estos apartados deben hacerse las siguientes aclaraciones:

a) Puesto que las diversas categorías no verbales no se excluyen mutuamente, hay citas que se encuentran repetidas bajo más de una categoría, por ejemplo, «les echó la bendición» aparece como emblema (sustituto de una expresión verbal concreta) y como alteradaptador. No se abusa, sin embargo, de estas repeticiones, y así, por ejemplo, «Oyendo esto Sancho, se arrimó sobre el espaldar de la silla y miró de hito en hito al tal médico» se ubica solamente como gesto exteriorizador, aunque alguien pudiera considerarlo como un emblema de asombro. Por otra parte, aunque las repeticiones impiden al lector del inventario ver la secuencia ininterrumpida de todos los ejemplos de kinésica a través de la obra (para lo cual el investigador puede reunirlos fácilmente si lo necesita), esta organización no es precisamente gratuita puesto que sugiere la posible identificación de ciertos patrones, no sólo culturales (ej., alteradaptadores de contacto físico interpersonal, que no encontramos en el mismo grado en otras culturas), sino también sociales (ej., la manera de beber de la bota, «el andar a caballo a unos hace caballeros», «Anda despacio») e históricos (ej., «le hizo una mamona muy bien sellada, y luego una gran reverencia»); y también a veces la sorprendente diferencia en la frecuencia de estas conductas entre la primera y segunda parte de la obra.

b) Conviene insistir en la presencia implícita del paralenguaje en casos en que la conducta kinésica ocurre como parte del discurso (lo mismo que la mayoría de las conductas paralingüísticas conlleva una kinésica inherente a ellas); naturalmente, hay algunos [290] compuestos paralingüístico-kinésicos que se registraron ya en el Inventario Paralingüístico.

Las referencias de Cervantes a la conducta kinésica, contadas sin ninguna repetición, alcanza la cifra de_.

INVENTARIO KINÉSICO DEL QUIJOTE

A. Gestos

Emblemas

Primera Parte

Oyendo lo cual, mi amigo, dándose una palmada en la frente y disparando en una carga de risa, me dijo:/ -Por Dios, hermano, que ahora me acabo de desengañar de un engaño (I, «Prólogo»).

apretó la lanza, llegó la adarga al pecho y, puesto en la mitad del camino [...] levantó don Quijote la voz y con ademán arrogante dijo: /Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo doncella más hermosa que [...] Dulcinea del Toboso (I, IV)

[don Quijote] se llegó a él [el vizcaíno], y poniéndole la punta de la espada en los ojos, le dijo que se rindiese (I, IX)

[el Roto] Como acabó de comer, les hizo señas de que le siguiesen (I, XXIV)

[Sancho Panza, al despedirse de don Quijote] pidió la bendición a su señor, y, no sin muchas lágrimas de entrambos, se despidió dél (I, XXV)⁽¹²³⁾

el cura, que iba delante, hizo señas a los otros que se agazapasen (I, XXVIII)

y después que se la hubo besado [la mano Sancho], le echó [don Quijote] la bendición (I, XXX)

¡Dos higas para el Gran Capitán y para ese Diego García que dice! (I, XXXII)⁽¹²⁴⁾

y puestas entrambas manos cruzadas sobre el pecho [la mora embozada], inclinada la cabeza, dobló el cuerpo en señal de que lo agradecía (I, XXXVII)⁽¹²⁵⁾ [292]

miré la ventana, y vi que por ella salía una muy blanca mano; que la abrían y cerraban muy apriesa (I, XL)

en señal de que lo agradecíamos hecimos zalemas a uso de moros, inclinando la cabeza, doblando el cuerpo y poniendo los brazos sobre el pecho (I, XL) hicimos todas nuestras zalemas (I, XL)

Hice señas [a quien se ocultaba en una ventana] que leería el papel (I, XL)

«[...] tú cristiano, busca tus yerbas, y vete en buen hora[...] Yo me incliné, y él [el padre de Zoraida] se fue (I, XLI)

entre las señas que me hacía [la mora desde su ventana], era una de juntarse la una mano con la otra, dándome a entender que se casaría conmigo (I, XLIII)

Cuando el canónigo oyó hablar al preso y al libre en semejante estilo, estuvo por hacerse la cruz de admirado (I, XLVII).

Segunda Parte

[Quiteria] puesta de rodillas, le pidió [a Basilio] la mano por señas, y no por palabras (II, XXI)

asidos de las manos Basilio y Quiteria, el cura, tierno y lloroso, les echó la bendición (II, XXI)

¿No ven aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra? [para besarla de improviso] (II, XXVI)

-Hermano, si sois juglar -repitió la dueña-, guardad vuestras gracias para donde lo parezcan y se os paguen; que de mí no podréis llevar sino una higa [dicho con un gesto despreciativo] (II, XXXI)

[don Quijote] haciendo una profunda reverencia a los duques, como que les pedía licencia para hablar (II, XXXII)

[cuando la duquesa le hace sentarse, aunque no quería por cortesía] Encogió Sancho los hombros, obedeció y sentose (II, XXXIII) [293]

Sancho [...] con pasos quedos, el cuerpo agobiado y el dedo puesto sobre los labios, anduvo por toda la sala levantando los doseles por si les veía alguien (II, XXXIII) baje vuestra merced esa vara [para jurar sobre ella]; y [...] yo juraré [...] (II, XLV)

Bajó el gobernador la vara [para jurar sobre ella] [...] el viejo [...] puso la mano en la cruz de la vara, diciendo que era verdad que (II, XLV)

uno que parecía estudiante echó la bendición [sobre la mesa del gobernador] (II, XLVII)

Hizo de señas el maestresala al labrador que se saliese de la sala (II, XLVII)

Y luego, descalzándose un guante, le arrojó en mitad de la sala, y el duque se alzó, diciendo que, como ya había dicho, él acetaba el tal desafío (II, LII)

[Sancho] entendió que le pedían dineros; y él, poniéndose el dedo pulgar en la garganta y extendiendo la mano arriba, les dio a entender que no tenía ostugo de moneda (II, LIV)

[tras ver en la imprenta una segunda parte del *Quijote* de Avellaneda y hablar sobre ella] diciendo esto, con muestras de algún despecho, se salió de la imprenta (II, LXII)

[tras derribar el de la Blanca Luna a don Quijote] Fue luego sobre él, y poniéndole la lanza sobre la visera, le dijo:/ -Vencido sois, caballero (II, LXIV)

[el de la Blanca Luna] haciendo medida [reverencia] con la cabeza al visorrey, a medio galope se entró en la ciudad (II, LXIV)

«Uno [...], puesto un dedo en la boca, en señal de que callase [don Quijote]» (II, LXVIII)

sentaron a don Quijote y a Sancho [...] dándoles a entender con señales a los dos que asimismo callasen (II, LXIX).

Exteriorizadores

Primera Parte

levantando don Quijote la voz y con ademán arrogante dijo:/ Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo doncella más hermosa que [...] Dulcinea del Toboso (I, IV) [294]

Estando en lo mejor de su plática, paró, y enmudeció; clavó los ojos en el suelo por un buen espacio [...] por lo que hacía de abrir los ojos, estar fijo mirando al suelo sin mover pestaña gran rato, y otras veces cerrarlos, apretando los labios y enarcando las cejas, fácilmente conocimos que algún accidente de locura le había sobrevenido (I, XXIII)

y luego [don Quijote], sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas [volteretas] la cabeza abajo y los pies en alto (I, XXV)

Oyó Cardenio el nombre de Luscinda, y no hizo otra cosa que encoger los hombros, morderse los labios, enarcar las cejas, y dejar de allí a poco caer por sus ojos dos fuentes de lágrimas (I, XXVIII)

Y diciendo esto, dio [Sancho] dos zapatetas en el aire, con muestras de grandísimo contento (I, XXX)

La hija callaba y de vez en cuando se sonreía (I, XXXV)

¡Voto... -y miró al cielo y apretó los dientes- que estoy por hacer un estrago en ti [...]! (I, XXXVII)

y cuando, por habernos hecho a la vela, no podimos oír sus palabras [el padre de la mora], vimos sus obras, que eran arrancarse las barbas, mesarse los cabellos y arrastrarse por el suelo (I, XLI)

Zoraida, aunque no entendía bien todos los sucesos que había visto, se entristecía y alegraba a bulto, conforme veía y notaba los semblantes a cada uno (I, XLVI)

fue tanto [el enojo de don Quijote] que, con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando vivo fuego por los ojos, dijo: ¡Oh, bellaco, villano, mal mirado [...]! Y diciendo esto, enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes, y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas (I, XLVI).

Segunda Parte

Las maldiciones que las dos, ama y sobrina mesaron sus cabellos, arañaron sus rostros, y al modo de las endechaderas [plañideras de alquiler] que se usaban, lamentaban la partida como si fuera la muerte de su señor (II, VII) [295]

se había puesto don Quijote de hinojos [ante la labradora] junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora (II, X)

Llegó Sancho, y como vio el rostro del bachiller Carrasco, comenzó a hacerse mil cruces y a santiguarse otras tantas (II, XIV)

[cuando Quiteria le pide la mano por señas] Desencajó los ojos Basilio, y mirándola atentamente, le dijo:/ -¡Oh Quiteria [...]! (II, XXI)

[don Quijote] mirando a una y otra parte, como espantado, dijo:/ -Dios os lo perdone, amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vista que ningún humano ha visto ni pasado (II, XXII)

[en las marionetas de Maese Pedro] aquel moro [...] le da un beso en mitad de los labios [a Melisendra], y la priesa que ella se da a escupir, y a limpiársela con la blanca manga de su camisa, y cómo se lamenta, y se arranca de pesar sus hermosos cabellos (II, XXVI)

viendo a la dueña tan alborotada y tan encarnizados los ojos (II, XXXI)

don Quijote [...] con semblante airado y alborotado rostro, se puso en pie y dijo... Pero esta respuesta capítulo por sí merece (II, XXXI)

Oyendo esto Sancho, se arrimó sobre el espaldar de la silla y miró de hito en hito al tal médico (II, XLVII)

Volvióse don Quijote a Sancho, y encendido el rostro y colérico, le dijo:/ - ¿Es posible, ¿oh Sancho!, que haya en todo el orbe alguna persona que diga que no eres tonto [...]? (II, LVIII)⁽¹²⁶⁾

El silencio fue allí el que habló por los dos amantes, y los ojos fueron las lenguas que descubrieron sus alegres y honestos pensamientos (II, LXV)

A cuyos ofrecimientos abrió Sancho los ojos y las orejas de un palmo (II, LXXI)

Sancho [ante el moribundo don Quijote] empezó a hacer pucheros y a derramar lágrimas] (II, LXXIV). [296]

Autoadaptadores

Primera Parte

Oyendo lo cual, mi amigo, dándose una palmada en la frente y disparando en una carga de risa, me dijo:/ -Por Dios, hermano, que ahora me acabo de desengañar de un engaño (I, «Prólogo»)

apenas hubieron llegado [los vapores de Sancho a las narices de don Quijote], cuando él fue al socorro, apretándolas entre los dos dedos, y con tono algo gangoso, dijo: todo esto sin quitarse los dedos de las narices (I, XX)

y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas [volteretas] la cabeza abajo y los pies en alto (I, XXV)

Y diciendo esto, dio [Sancho] dos zapatetas en el aire, con muestras de grandísimo contento (I, XXX)

cuando [Lotario, tras encontrar a Camila herida] se vio solo y en parte donde nadie le veía, no cesaba de hacerse cruces, maravillándose de la industria de Camila y de los ademanes tan propios de Leonela (I, XXXIV)

Y [Trifaldín el de la Barba Blanca] tosió luego y manoseose la barba de arriba abajo con entrambas manos, y con mucho sosiego estuvo atendiendo la respuesta del duque (II, XXXVI)

Y por no oírle [Clara], se tapó con las manos entrambos oídos (I, XLIII).

Segunda Parte

Y dando [maese Pedro] con la mano derecha dos golpes sobre el hombro izquierdo, en un brinco se le puso el mono en él (II, XXV)

El mozo se quitó la montera y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia (I, XXVIII) [297]

Diose don Quijote una gran palmada en la frente, y comenzó a reír muy de gana [de Sancho], y dijo: (II, XXVIII)

[Sancho] entendió que le pedían dineros; y él, poniéndose el dedo pulgar en la garganta y extendiendo la mano arriba, les dio a entender que no tenía ostugo de moneda (II, LIV)

Hizo señal el cómitre que zarpasen el ferro [levasen el áncora] (II, LXIII)

Uno [...] puesto un dedo en la boca, en señal de que callase [don Quijote] (II, LXVIII)

[doña Rodríguez] vio la prisa con que se estaba haciendo cruces don Quijote (II, XLVIII).

Alteroadaptadores

Primera Parte

[don Quijote] llegándose a él [el encamisado derribado por él de su mula], le puso la punta del lanzón en el rostro, diciéndole que se rindiese; si no, que la mataría (I, XIX).

Objetoadaptadores

Primera Parte

[don Quijote, preguntando sobre la carta que dio a Sancho para Dulcinea] cuando le diste mi carta, ¿besola? ¿Púsosela sobre la cabeza? [se hacía con carta de persona muy importante, por respeto] (I, XXXI)

y al cabo de lo escrito hecha una grande cruz. Besé la cruz (I, XL). [298]

Segunda Parte

Y diciendo esto, echó mano a su espada y comenzó a esgrimirla en el aire contra los molineros (II, XXIX)

yendo [...] a besarle [a una dama] las manos, y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida (II, XXXII)

Bajó el gobernador [Sancho] la vara [para prestar el viejo juramento sobre ella] (II, XLV).

B. Maneras

Exteriorizadores

Primera Parte

[al llegar don Quijote ante las mozas de la venta] alzándose la visera de papelón y descubriendo su seco y polvoroso rostro, con gentil talante y voz reposada les dijo:/ -No fuyan las vuestras mercedes ni teman desaguisado (I, II)

[don Quijote a aquellas mozas de la venta, imaginándolas] principales señoras y damas de aquel castillo, les dijo con mucho donaire:/ Nunca fuera caballero de damas tan bien servido [...] (I, II)

vieron que [don Quijote], con sosegado ademán, unas veces se paseaba (I, III)

[don Quijote, antes de atacar al arriero que maltrataba al muchacho] alzó los ojos al cielo y, puesto el pensamiento -a lo que pareció- en su señora Dulcinea, dijo:/ -Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece (I, III)

[don Quijote] recogió sus armas y tornó a pasearse con el mismo reposo que primero (I, III)

Decía esto [don Quijote] con tanto brío y denuedo, que infundió un terrible temor en los que le acometían (I, III) [299]

[don Quijote] con muestras de grande sentimiento se comenzó a volcar [revolcar] por la tierra, y a decir con debilitado aliento ¿Dónde estás, señora mía, que no te duele mi mal? (I, V)

puesta la mano en la espada y alzando los ojos al cielo [don Quijote], dijo:/ -Yo hago juramento al Criador de todas las cosas (I, X)

[Ambrosio a Marcela] con muestra de ánimo indignado le dijo:/ -¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas! [...]? (I, XIV)

[don Quijote, tras beberse el bálsamo] comenzó a vomitar [...] y con las ansias y agitación del vómito le dio un sudor copiosísimo (I, XVII)

[a Sancho, tras beber el bálsamo] primero que vomitase, le dieron tantas ansias y bascas, con tantos trasudores y desmayos que [...] (I, XVII)

enristró su lanzón, púsose bien en la silla, y con gentil brío y continente se puso en la mitad del camino (I, XIX)

Don Quijote [...], apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire [yendo a abrazar al mancebo] (I, XXIII)

Y después que los tuvo a todos rendidos y molidos, les dejó, y se fue, con gentil sosiego, a emboscarse en la montaña (I, XXIV)

diciendo esto [Sancho] dio dos zapatetas en el aire, con muestras de grandísimo contento (I, XXX)

Sancho [...] levantándose con un poco de presteza, se fue a poner detrás del palafrén de Dorotea (I, XXX)

[se paseaba por la sala con la daga desenvainada, dando tan desconcertados y desaforados pasos y haciendo tales ademanes, que no parecía sino que le faltaba el juicio (I, XXXIV)

[Dorotea] con ademán señorial y acomodado al estilo de don Quijote, le respondió de esta manera [...] (I, XLVI)

[don Quijote, al verse fuera de la jaula] lo primero que hizo fue estirarse todo el cuerpo (I, XLIX).

Segunda Parte

ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora [una aldeana] (II, X, 606) [300]

Anda despacio; habla con reposo (II, XIII)

el licenciado [en un duelo], con gentil donaire de cuerpo y compás de pies, se iba contra Corchuelo (II, XIX)

Despertó, en fin, soñoliento y perezoso (II, XX)

[don Quijote] con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma (II, XXVI)

Don Quijote, alzando la visera, con gentil brío y continente, llegó hasta el estandarte del asno (II, XXVII)

y cuando, por habernos hecho a la vela, no podimos oír sus palabras [el padre de la mora], vimos sus obras, que eran arrancarse las barbas, mesarse los cabellos y arrastrarse por el suelo (II, XLI)

[viendo la pelea de don Quijote y al cabrero] Reventaban de risa el canónigo y el cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados (II, LII).

Segunda Parte

[don Quijote] desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara (II, XXII)

el venerable Montesinos, se puso de rodillas ante el lastimado caballero [Durandarte], y, con lágrimas en los ojos, le dijo:/ -«Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que mandaste [...]» (II, XXIII)

miren cómo [el moro a Melisendra, en el retablo de maese Pedro] le da un beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da a escupir (II, XXVI)

[don Quijote y Sancho] más mojados que muertos de sed, Sancho, puesto de rodillas, las manos juntas y los ojos clavados al cielo (II, XXIX)

Fue Sancho [a pedirle perdón a don Quijote] y pidió la mano a su señor, y él se la dio con reposado continente; y después que se la hubo besado, le echó la bendición (II, XXX)

en pie don Quijote, temblando de los pies a la cabeza como azogado, con presurosa y turbada lengua dijo:/ -El lugar donde estoy, y la presencia ante quien me hallo [...] (II, XXXII) [301]

Esto dicho [los cuatro salvajes], dejando a Clavileño, con gentil continente se volvieron por donde habían venido (II, XLI)

[don Quijote] con gran prosopopeya y contoneo salió a la antesala, donde el duque y la duquesa estaban (II, XLVI)

[doña Rodríguez, con] una media vela encendida Venía pisando quedito, y movía los pies blandamente (II, XLVIII)

llenas de cólera y deseosas de venganza, entraron de golpe en el aposento (II, L) saltando, corriendo y brincando, llegó al pueblo la muchacha (II, L)

Y con gran furia y muestras de enojo [don Quijote], se levantó de la silla (II, LVIII)

doña Guiomar de Quiñones se quiso arrojar del coche para besar los pies y las manos del duque (II, LX)

Apretole la mano Claudia [a don Vicente], y apretósole a ella el corazón, de manera que sobre la sangre y pecho de don Vicente se quedó desmayada (II, LX)

Don Quijote quedó suspenso y atónito y con reposo y ademán severo le respondió [al Caballero de la Blanca Luna] (II, LXIV)

dio el sol con sus rayos en los ojos a Sancho, despertó, y esperezose, sacudiéndose y estirándose los perezosos miembros (II, LXVIII)

Don Quijote, que le vio [a Sancho] ir con denuedo y con brío [a azotarse], le dijo: [...] (II, LXXI)

subieron una cuesta arriba, desde la cual descubrieron su aldea, la cual, vista de Sancho, se hincó de rodillas, y dijo:/ -Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo [...] (II, LXXII).

Autoadaptadores

Primera Parte

Estábase [Sancho] mirando las locuras que su amo hacía, y arrancábase las barbas, maldiciendo la hora y el punto en que la fortuna se le había dado a conocer (I, XVIII) [302]

le pareció [a Sancho] que no podía mudarse sin hacer estrépito y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en sí el aliento todo cuanto podía (I, XX)

apenas hubieron llegado [los vapores de Sancho cuando se mudó] cuando él [don Quijote] fue al socorro, apretándolas [sus narices] entre los dos dedos, y con tono algo gangoso, dijo:/ -Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo (I, XX)

Cuando Sancho vio que no hallaba el libro, fuéle parando mortal el rostro; y tomándose a tentar todo el cuerpo muy apriesa, tomó a echar de ver que no le hallaba y, sin más ni más, se echó entrambos puños a las barbas, y se arrancó la mitad de ellas, y luego, apriesa y sin cesar, se dio media docena de puñadas en el rostro y en las narices, que se las bañó todas en sangre (I, XXVI)

Parose Sancho Panza a rascar la cabeza, para traer a la memoria la carta, y ya se ponía sobre un pie, y ya sobre otro; unas veces miraba al suelo, otras al cielo, y al cabo de haberse roído la mitad de la yema de un dedo, teniendo suspensos a los que esperaban que ya la dijese [la carta], dijo al cabo de grandísimo rato: [...] (I, XXVI)

Decía esto Sancho con tanto reposo, limpiándose de cuando en cuando las narices, y con tan poco juicio (I, XXVI)

la hermosa moza [Dorotea] alzó la cabeza y apartándose los cabellos de delante de los ojos con entrambas manos, miró los que el ruido hacían (I, XXVIII)

la hermosa moza alzó la cabeza y apartándose los cabellos de delante de los ojos con entrambas manos (I, XXVIII)

Cuando su hija lo vio se cubrió los ojos por no verle (I, XLI)

y cuando, por habernos hecho a la vela, no podimos oír sus palabras [el padre de la mora], vimos sus obras, que eran arrancarse las barbas, mesarse los cabellos y arrastrarse por el suelo (I, XLI)

Y por no oírle [Clara], se tapó con las manos entrambos oídos (I, XLIII)

Limpióse el mozo los soñolientos ojos y miró de espacio al que le tenía asido (I, XLIV). [303]

Segunda Parte

Las maldiciones que las dos, ama y sobrina mesaron sus cabellos, arañaron sus rostros, y al modo de las endechaderas [plañideras de alquiler] que se usaban, lamentaban la partida como si fuera la muerte de su señor (II, VII)

[recuerda bien] cómo te recibe: si levanta la mano al cabello para componerle, aunque no este desordenado [...] porque si tú me los relatares como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón (II, X)

Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto (II, XXIII)

miren cómo [el moro a Melisendra, en el retablo de maese Pedro] le da un beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da a escupir, y a limpiárselos con la blanca manga de su camisa, y como se lamenta, y se arranca de pesar sus hermosos cabellos (II, XXVI)

Y [el Caballero de la Barba Blanca] tosió luego y manoseose la barba de arriba abajo con entrambas manos, y con mucho sosiego estuvo atendiendo la respuesta del duque (II, XXXVI)

[doña Rodríguez] entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos (II, XLVIII)

[Claudia, al morir su esposo] rompió los aires con suspiros, hirió los cielos con quejas, maltrató sus cabellos, entregándolos al viento, afeó su rostro con sus propias manos (II, LX)

[Claudia, al morir su esposo] maltrató sus cabellos, afeó su rostro con sus propias manos (II, LX)

Y levantándose [Sancho] después de haberse sacudido el sayo y las migajas de las barbas [...] (II, LXVI)

Hizo Altisidora muestras de limpiarse las lágrimas con un pañuelo (II, LXX).

Alteradaptadores

Primera Parte

[don Quijote] llamó al ventero y [...] se hincó de rodillas ante él, diciéndole:/ -No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que [no me arme caballero] (I, III) [304]

[el ventero, armando caballero a don Quijote] al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual -como que decía alguna devota oración-, en mitad de la leyenda alzó la mano y diole sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su mesma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes (I, III)

[don Quijote] ensillando luego a Rocinante, subió en él, y abrazando a su huésped, le dijo cosas tan extrañas (I, III) Y en diciendo esto, picó a su Rocinante (I, IV)

A estas voces salieron todos, y corrieron a abrazarle [a don Quijote] (I, V)

[Sancho] llegó a tenerle el estribo, y antes que subiese se hincó de rodillas delante de él, y asiéndole de la mano, se la besó (I, X)

y besándole [Sancho a don Quijote] otra vez la mano y la falda de la loriga, le ayudó a subir sobre Rocinante (I, X)

[don Quijote] sentándose en el lecho como pudo, tomando la mano a la ventera, le dijo:/ -Creedme, hermosa señora [...] (I, XVI)

[don Quijote, agarrando a la criada de la venta en la oscuridad] Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir:-/ Quisiera hallarme en términos, hermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran ferrosura me habedes hecho [...] (I, XVI)

la asturiana, la cual, en camisa y descalza con táticos y atentados pasos, entró en el aposento (I, XVI)

Y allí, puesto Sancho en mitad de la manta, comenzaron a levantarle en alto, y a holgarse con él (I, XVII)

Y diciendo esto [don Quijote], puso las espuelas a Rocinante, y, puesta la lanza en el ristre [...] (I, XVIII)

le enristró [al barbero] con el lanzón bajo, llevando intención de pasarle de parte a parte (I, XXI)

¡Salgan [...] a recibir a la flor de la caballería [...]! [...] y él [el rey] llegará hasta la mitad de la escalera, y le abrazará estrechísimamente, y le dará paz, besándole en el rostro, y luego le llevará por la mano al aposento de la señora reina (I, XXI)

y el caballero le besará [al rey] cortésmente las manos por la merced que le face (I, XXI) [305]

La infanta volverá en sí, y dará sus blancas manos por la reja al caballero, el cual las besará mil y mil veces y se las bañará en lágrimas (I, XXI)

Besole las manos Sancho [a don Quijote cuando le dio el dinero encontrado] por la merced (I, XXIII)

[Don Quijote al mancebo] apeándose de rocinante, con gentil continente y donaire, le fue a abrazar, y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido [...] El otro [...] le apartó un poco de sí, y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía (I, XXIII)

y fue al fin de las réplicas asirse [Sancho y el cabrero] de las barbas y darse tales puñadas que [...] se hicieran pedazos (I, XXIV)

a lo que más se estendía mi desenvoltura era a tomarle, casi por fuerza, una de sus bellas y blancas manos, y llegarla a mi boca, según daba lugar la estrechez de una baja reja que nos dividía [a Cardenio y Luscinda] (I, XXVII)

ella no respondía palabra, atónita y confusa. Llegaron, pues, a ella, y asiéndola por la mano el cura, prosiguió diciendo: [...] (I, XXVIII)

[Dorotea] en llegando junto a él [don Quijote], el escudero se arrojó de la mula y fue a tomar en los brazos a Dorotea (I, XXVIII)

[Dorotea] Calló en diciendo esto, y el rostro se le cubrió de un color que mostró bien claro el sentimiento y vergüenza del alma (I, XXIX)

Con lo que Cardenio dijo se acabó de admirar Dorotea, y, por no saber qué gracias volver a tan grandes ofrecimientos, quiso tomarle los pies para besárselos; más no lo consintió Cardenio (I, XXIX)

el escudero se arrojó de la mula y fue a tomar en los brazos a Dorotea [que estaba sobre la mula] (I, XXIX)

[Dorotea] apeándose con grande desenvoltura, se fue a hincar de rodillas ante las de don Quijote, y aunque él pugnaba por levantarla, ella, sin levantarse, le habló en esta guisa:/ -[...] ¡oh valeroso y esforzado caballero! (I, XXIX)

[Dorotea] pugnó con mucha porfía por besarle las manos (I, XXIX)

[cuando Dorotea trata de besarle las manos] don Quijote, que en todo era comedido y cortés caballero, jamás lo consintió; antes la hizo levantar y la abrazó con mucha cortesía y comedimiento (I, XXIX) [306]

Estaba el barbero aún de rodillas, teniendo gran cuenta de disimular la risa (I, XXIX)

el cura [...] se fue a él [don Quijote] con los brazos abiertos y diciendo a voces: Para bien se hallado el espejo de la caballería (I, XXIX)

[el cura] tenía abrazado por la rodilla de la pierna izquierda a don Quijote [sobre el caballo] (I, XXIX)

[Sancho] fue a tomar las riendas de la mula de Dorotea, y haciéndola detener, se hincó de rodillas ante ella, suplicándole le diese las manos para besárselas, en señal que la recibía por su reina y señora (I, XXX)

-No haya más -dijo Dorotea-: corred, Sancho, y besad la mano a vuestros señor y pedidle perdón [...] Fue Sancho cabizbajo y pidió la mano a su señor,

y él se la dio con reposado continente; y después que se la hubo besado, le echó la bendición (I, XXX)

[Andrés, reconociéndole] arremetió a don Quijote y, abrazándole por las piernas, comenzó a llorar (I, XXXI)

Reconociéndole [Andrés a] don Quijote, y asiéndole por la mano (I, XXXI)

Abrazole Anselmo [a Lotario] tierna y amorosamente (I, XXXIII)

[Camila] con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada (I, XXXIV)

[Anselmo y Lotario] abrazáronse los dos, y el uno preguntó por las nuevas de su vida o de su muerte [de Camila] (I, XXXIV)

[don Quijote] creyendo que ya había acabado la aventura, y que se hallaba delante de la princesa Micomicoma, se hincó de rodillas delante del cura, diciendo:/ -Bien puede vuestra grandeza, alta y famosa señoría [...](I, XXXV)

[Luscinda] le echó los brazos al cuello y juntando su rostro con el de Cardenio, le dijo:/ -Vos sí, señor mío, sois el verdadero dueño desta vuestra cautiva (I, XXXVI)

Dorotea [creyendo que don Fernando iba a agredir a Cardenio] se abrazó con él por las rodillas, besándoselas y teniéndole apretado (I, XXXVI)

la señal que dio [don Fernando] de haberse rendido y entregado al buen parecer que se le había propuesto fue abajarse y abrazar a [307] Dorotea, diciendo:/ -Levantaos, señora mía, que no es justo que esté arrodillada a mis pies la que yo tengo en mi alma (I, XXXVI).

[Dorotea] se levantó y se fue a hincar de rodillas a sus pies [don Fernando], y derramando mucha cantidad de hermosas y lastimeras lágrimas (I, XXXVI)

Y diciendo esto [don Fernando a Dorotea], la tornó a abrazar y a juntar su rostro con el suyo (I, XXXVI)

Cardenio y Luscinda se fueron a poner de rodillas ante don Fernando, dándole gracias de la merced que les había hecho (I, XXXVI)

don Fernando [cuando Cardenio y Luscinda están de rodillas ante él] los levantó y abrazó con muestras de mucho amor y de mucha cortesía (I, XXXVI)

y de un revés, ¡zas!, le derribé [don Quijote al gigante] la cabeza en el suelo (I, XXXVII)

llegándose [el hombre que la acompañaba] a la que en el traje parecía mora, la apeó [del jumento] en sus brazos (I, XXXVII)

Dorotea la tomó por la mano [a la mora] y la llevó a sentar junto a sí (I, XXXVII) Abrazola Luscinda [a la mora] con mucho amor (I, XXXVII) mi padre [el del cautivo] nos abrazó a todos (I, XXXIX)

Luego que la vi [Zoraida], le tomé una mano y la comencé a besar (I, XLI)

Él, como vio allí a su hija [Zoraida], comenzó a suspirar tiernísimamente, y más cuando vio que yo estrechamente la tenía abrazada (I, XLI)

viéndole llorar [Zoraida], así se enterneció, que se levantó de mis pies y fue a abrazar a su padre, y juntando su rostro con el suyo, comenzaron los dos tan tierno llanto (I, XLI)

el jinete se arrojó del caballo y vino a abrazar al mozo, diciéndole:/ - Sobrino de mi alma (I, XLI)

el cura [...] entrando donde estaba Zoraida, la tomó por la mano [y] [...] tomándole a él [el capitán] asimesmo de la otra mano, con entrambos se fue donde el oidor y los demás caballeros estaban (I, XLII) [308]

Acudió el capitán a abrazar a su hermano, y él le puso ambas manos en los pechos por mirarle algo más apartado; más, cuando le acabó de conocer, le abrazó estrechamente (I, XLII)

allí abrazó el oidor a Zoraida; allí hizo que la abrazase su hija (I, XLII)

[Clara, oyendo los versos que alguien cantaba] le tomó un temblor tan extraño [...] y abrazándose estrechamente con Dorotea, le dijo:/ -¡Ay señora de mi alma y de mi vida! (I, XLIII)

Clara, temerosa de que Luscinda no la oyese, abrazando estrechamente a Dorotea, puso su boca tan junto del oído de Dorotea, que seguramente podía hablar sin ser de otro sentido (I, XLIII)

El hombre le trabó del brazo y le dijo:/ -Por cierto, señor don Luis, que [...] (I, XLIV)

Mirole entonces el oidor más atentamente y conoció; y abrazándole, dijo: (I, XLIV)

El oidor tomando por la mano a don Luis, la apartó a una parte y le preguntó qué venida había sido aquélla (I, XLIV)

Y sin decir más [don Quijote] se fue a poner de hinojos ante Dorotea, pidiéndole con palabras dantescas y caballarescas que [...] (I, XLIV)

el mozo, asiéndole fuertemente de las manos, como en señal de que algún gran dolor le apretaba el corazón, y derramando lágrimas en grande abundancia, le dijo:/ -Señor mío, yo no sé deciros otra cosa sino que [quiero casarme con vuestra hija] (I, XLIV)

Besole las manos por fuerza don Luis [al oidor] y aún se las bañó en lágrimas (I, XLIV)

[un cuadrillero] poniéndosele a leer de espacio [un pergamino que hablaba de don Quijote], porque no era buen lector, a cada palabra que leía ponía los ojos en don Quijote (I, XLV)

[el cuadrillero] en la izquierda tomó el mandamiento, y con la derecha asió a don Quijote del cuello fuertemente, que no le dejaba alentar, y a grandes voces decía:/ -¡Favor a la Santa Hermandad! (I, XLV)

[don Quijote, mientras el cuadrillero le tenía cogido del cuello] viéndose tratar mal de aquel villano asió al cuadrillero con entrambas manos de la garganta (I, XLV)[309]

[don Quijote] se fue a poner de hinojos ante Dorotea (I, XLVI)

Todos se abrazaron y quedaron de darse noticia de sus sucesos (I, XLVII)

Tornaron a abrazarse otra vez (I, XLVII)

[don Quijote, al salir de la jaula] se fue donde estaba Rocinante, y dándole dos palmadas en las ancas, dijo:/ -Aún espero en Dios y en su bendita Madre, flor y espejo de los caballos, que presto nos hemos de ver los dos cual deseamos (I, XLIX)

mí, Manchada, que tiempo nos queda para volver a nuestro apero (I, L)

Y en diciendo esto, apretó los muslos a Rocinante, porque espuelas no las tenía (I, LII)

Sancho no hizo otra cosa que arrojarse sobre el cuerpo de su señor, haciendo sobre él el más doloroso y risueño llanto del mundo, creyendo que estaba muerto (I, LII).

Segunda Parte

El cabrero dio dos palmadas sobre el lomo a la cabra, que por los cuernos tenía, diciéndole:/ -Recuéstate junto a nuestro licenciado, volviéndose a nuestro capellán y asiéndole de las manos, le dijo: (II, I)

[el bachiller Sansón ante don Quijote] poniéndose delante dél de rodillas, diciéndole:/ -Déme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha (II, III)

Abriole la sobrina [a Sancho], salió a recibirle con los brazos abiertos su señor don Quijote (II, VII)

Llegó Sansón, socarrón famoso, y abrazándole [a don Quijote] como la vez primera, y con voz levantada le dijo:/ -¡Oh flor de la andante caballería! (II, VII)

Finalmente don Quijote y Sancho se abrazaron y quedaron amigos (II, VII)

Abrazole Sansón [despidiéndose él y don Quijote] (II, VII) [310]

[don Quijote] tuvo del cabestro el jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:/ -Reina y princesa y duquesa de la hermosura [...] (II, X)

se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho [ante la labradora] (II, X)

[la aldeana] tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina [se subió a la pollina] (II, X)

El escudero del Bosque asió por el brazo a Sancho, diciéndole:/ -Vámonos los dos donde podamos hablar escuderilmente (II, XII)

Sancho [...] se arrojó del rucio, y con gran priesa le fue a asir [un hidalgo] del estribo derecho, y con devoto corazón y casi lágrimas le besó los pies una y muchas veces (II, XVI)

Sancho, oyéndose llamar [...], a toda priesa picó al rucio (II, XVI)

besó las manos el leonero a don Quijote por la merced recibida (II, XVII)

se levantó en pie don Quijote, y en voz levantada, que parecía grito, asiendo con su mano la derecha de don Lorenzo, dijo:/ -¡Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso [...]! (II, XVIII)

Y levantándose [Corchuelo], abrazó al licenciado, y quedaron más amigos que de antes (II, XIX)

Quiteria, toda honesta y toda vergonzosa, asiendo con su derecha mano la de Basilio, le dijo: (II, XXI)

asidos de las manos Basilio y Quiteria, el cura, tierno y lloroso, les echó la bendición (II, XXI)

Y luego [don Quijote] se hincó de rodillas y hizo una oración en voz baja al cielo (II, XXII)

Sancho, puesto de rodillas, las manos juntas y los ojos clavados al cielo, pidió a Dios [...] (II, XXIX)

[Sancho] llegó donde la bella cazadora estaba; y apeándose, puesto de hinojos ante ella, le dijo:/ -Hermosa señora [...] (II, XXX)

Don Quijote se gallardeó en la silla, púsose bien en los estribos, acomodose la visera, arremetió a Rocinante y con gentil denuedo fue a besar las manos a la duquesa (II, XXX) [311]

[don Quijote] renqueando y como pudo, fue a hincar las rodillas ante los dos señores (II, XXX)

[el duque] apeándose de su caballo, fue a abrazar a don Quijote (II, XXX)

Sancho [...] se fue a hincar de rodillas ante la duquesa (II, XXXII)

Llegó [Trifaldín de la barba Blanca], pues, con el espacio y prosopopeya referida a hincarse de rodillas ante el duque (II, XXXVI)

Oyendo lo cual [al duque] Trifaldín, inclinó la rodilla hasta el suelo (II, XXXVI)

Ella [la dolorida], puesta de rodillas en el suelo, con voz antes basta y ronca que sutil y dilicada, dijo: [...] (II, XXXVIII)

Llegose a mí [Montesinos a don Quijote], y lo primero que hizo fue abrazarme estrechamente (II, XXIII)

se fue maese Pedro a poner de rodillas ante don Quijote, y abrazándole las piernas, dijo:/ -Estas piernas abrazo, así como si abrazara las dos columnas de Hércules (II, XXV)

Pues miren cómo [el moro a Melisendra] le da un beso en mitad de los labios (II, XXVI)

[en las marionetas de Maese Pedro] aquel moro le da un beso en mitad de los labios [a Melisendra], y la priesa que ella se da a escupir, y a limpiársela con la blanca manga de su camisa, y como se lamenta, y se arranca de pesar sus hermosos cabellos (II, XXVI)

[cuando don Quijote va a apearla] no quiso descender o bajar del palafrén sino en brazos del duque (II, XXX)

haciéndole [a don Quijote las cuatro doncellas] una grande y profunda inclinación y reverencia [...] haciendo reverencias se fueron (II, XXXII)

-Híncate de rodillas, Sancho -dijo don Quijote-, y besa los pies a su Excelencia por la merced que te ha hecho./ Hízolo así Sancho (II, XXXII)

De nuevo le besó las manos Sancho a la duquesa (II, XXXIII)

don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas (II, XXXV)

yendo [...] a besarle [a una dama] las manos, y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida (II, XXXII) [312]

Y levantándola de la mano [el duque a la Dolorida], la llevó a asentar en una silla junto a la duquesa, la cual la recibió asimismo con mucho comedimiento (II, XXXVIII)

La Dolorida dueña hizo señal de querer arrojarse a los pies de don Quijote, y aun se arrojó, y pugnando por abrazárselos, decía/ -Antes estos pies y piernas me arrojó, ¡oh caballero invicto!, por ser los que son basas y colunas de la andante caballería (II, XXXVIII)

[la dolorida] se volvió a Sancho Panza y asiéndole de las manos, le dijo:/ - ¡Oh tú, el más leal escudero [...]! (II, XXXVIII)

[don Quijote] apartando a Sancho entre unos árboles del jardín y asiéndole ambas las manos le dijo: (II, XLI)

[don Quijote] le tomó por la mano [a Sancho] y se fue con el a su estancia, con intención de aconsejarle (II, XLII)

Oyó Sancho las voces, y apretándose con su amo y ciñiéndole con los brazos, le dijo: (II, XLI)

Leyó el duque el cartel con los ojos medio cerrados, y luego, con los brazos abiertos, fue a abrazar a don Quijote (II, XLI)

Al despedirse de los duques [Sancho], les besó las manos, y tomó la bendición de su señor, que se la dio con lágrimas, y Sancho la recibió con pucheritos (II, XLIV)

Y poniéndose de rodillas [el labrador], le pidió la mano para besársela (II, XLVII)

Y diciendo esto [don Quijote], besó su derecha mano [de doña Rodríguez], y le asió de la suya, que ella le dio con las mismas ceremonias (II, XLVIII)

[una mujer] llegándose a don Quijote, se le echó a los pies tendida de largo a largo, la boca cosida con los pies de don Quijote, y daba unos gemidos tan tristes, y tan profundos, y tan dolorosos (II, LII)

Abrazáronle todos y él [Sancho], llorando, abrazó a todos (II, LIII)

De cuando en cuando juntaba alguno [de los peregrinos] su mano derecha con la de Sancho, y decía:/ *-Español y tudesqui, tuto uno: bon compañero* (II, LIV)

y picando al rucio [Sancho] rompió por ellos (II, LIV) [313]

uno de ellos [...] arremetió a él, echándole los brazos por la cintura, y en voz alta y muy castellana, dijo:/ *¿Es posible mi buen vecino Sancho Panza?* (II, LIV)

Sancho[...] le vino a conocer de todo punto, y sin apenas apearse del jumento, le echó los brazos al cuello (II, LIV)

Y luego se abrazaron los dos, y Sancho subió a su rucio y Ricote se arrimó a su bordón, y se apartaron (II, LIV)

y luego [Sancho] subió a ver a sus señores, ante los cuales, puesto de rodillas, dijo:/ *-Yo, señores, porque lo quiso así vuestra grandeza, sin ningún merecimiento mío, fui a gobernar vuestra ínsula Barataria* (II, LV)

y el duque abrazó a Sancho, y le dijo que le pesaba en el alma de que hubiese dejado tan presto el gobierno (II, LV)

Abajó la cabeza don Quijote y hizo reverencia a los duques y a todos los circunstantes (II, LVII)

Sancho Panza [...] arremetiendo a su amo, se abrazó a él a brazo partido, y echándole una zancadilla, dio con él en el suelo boca arriba; púsole la rodilla derecha sobre el pecho, y con las manos le tenía las manos, de modo que ni le dejaba rodear ni alentar (II, LX)

Claudia se turbó en ver la [presencia] de don Vicente; así, entre enternecida y rigurosa, se llegó a él, y asiéndole de las manos, le dijo: (II, LX)

No lo dijo tan paso [ofendiendo a Roque] el desventurado, que dejase de oírlo Roque, el cual, echando mano a la espada, le abrió la cabeza casi en dos partes (II, LX)

Llegaron [Roque y don Quijote] a su playa la víspera de San Juan en la noche, y abrazando Roque a don Quijote y a Sancho (II, LXI)

En esto, tomándole la mano don Antonio [a don Quijote], se la paseó por la cabeza de bronce y por toda la mesa, y por el pie de jaspe sobre que se sostenía (II, LXII)

Dióle la mano el general, que con este nombre le llamaremos, que era un principal caballero valenciano; abrazó a don Quijote (II, LXIII)

Hizo señal el cómitre que zarpasen el ferro [subiesen el ánora] (II, LXIII)

un anciano [...] apenas dio fin a su plática la morisca, cuando él se arrojó a sus pies, y abrazado dellos, con interrumpidas palabras de mil [314] sollozos y suspiros, le dijo: -¡Oh Ana Félix, desdichada hija mía! (II, LXIII)

aquélla era su hija [Ana Félix], la cual, ya desatada, abrazó a su padre, mezclando sus lágrimas con las suyas (II, LXIII)

[Tosilos] abrazándole [a don Quijote] por el muslo derecho, que no alcanzaba más, le dijo, con muestras de mucha alegría: -¡Oh, mi señor don Quijote de la mancha [...]! (II, LXVI)

Llegaron, en esto, los de a caballo, y arbolando las lanzas rodearon a don Quijote y se las pusieron a las espaldas y pechos, amenazándole de muerte (II, LXVIII)

Al subir el duque y la duquesa en el teatro se levantaron don Quijote y Sancho y les hicieron una profunda humillación, y los duques hicieron lo mismo, inclinando algún tanto la cabeza (II, LXIX)

Sancho [...] dio rostro y barba a la primera [dueña], la cual la hizo una mamona muy bien sellada, y luego una gran reverencia (II, LXIX)⁽¹²⁷⁾

Altisidora [...] mirando de través a don Quijote, le dijo:/ -Dios te lo perdone, desamorado caballero (II, LXIX)

Besole por ello las manos Sancho [a Altisidora], con la coraza en la mano y la rodilla en el suelo (II, LXIX)

entró el músico, cantor y poeta [...], el cual, haciendo una gran reverencia a don Quijote, dijo:/ -Vuestra merced, señor caballero, me cuente y tenga en el número de sus servidores (II, LXX)

y haciendo [Altisidora] reverencia a sus señores, se salió del aposento (II, LXX)

[el cura y el bachiller] se vinieron a ellos con los brazos abiertos (II, LXXIII)

Apeose don Quijote y abrazolos estrechamente [al cura y al bachiller] (II, LXXIII)

Abrazó Sanchica a su padre y preguntole si traía algo (II, LXXIII)

y asiéndole [a Sancho, su hija] de un lado del cinto, y su mujer de la mano [...] se fueron a su casa (II, LXXIII) [315]

Tomole el pulso [el médico a don Quijote], y no le contentó mucho (II, LXXIV).

Somatoadaptadores

Primera Parte

[don Quijote] con gentil continente y denuedo, se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza, llegó la adarga al pecho (I, IV)

[don Quijote] cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo galope de Rocinante y embistió con el primer molino (I, VIII)

[Sancho] sobre su jumento [...] iba caminando y comiendo [...] muy de su espacio, y de cuando en cuando empinaba la bota (I, VIII)

mucho mejor me sabe lo que me como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene en gana (I, XI)

[don Quijote y Sancho con los cabreros] con mucho donaire y gana, embaulaban tasajo como el puño (I, XI)

Y esto dijo afirmándose en los estribos y calándose el morrión (I, XXX)

cuando [Lotario] le vio caminar, embozarse y encubrirse con cuidado y recato (I, XXXIV)

Oyendo esto [que llegaban huéspedes a la venta] Dorotea, se cubrió el rostro (I, XXXVI).

Segunda Parte

Comió Sancho sin hacerse de rogar, y tragaba a oscuras bocados de nudos de suelta [muy grandes] (II, XIII) [316]

enseñole el caldero lleno de gansos y de gallinas, y [Sancho] asiendo de una, comenzó a comer con mucho donaire y gana (II, XX)

Ten cuenta, Sancho, de no mascar a dos carrillos ni de erutar delante de nadie (II, XLIII)

¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita el palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos! (II, XLIV)

Don Quijote [...] colgó el tahelí de sus hombros con su espada, asió un gran rosario que consigo continuo tenía, y con gran prosopopeya y contoneo salió a la antesala, donde el duque y la duquesa estaban (II, XLVI)

Y luego [don Quijote], descalzándose un guante, le arrojó en mitad de la sala [en desafío] (II, LII)

Comenzaron a comer [Sancho y los peregrinos] con grandísimo gusto y muy de espacio, saboreándose con cada bocado, que le tomaban con la punta del cuchillo, y muy poquito de cada cosa, y luego al punto, todos a una, levantaron los brazos y las botas en el aire; puestas las bocas en su boca, clavados los ojos en el cielo, no parecía sino que ponían en él la puntería; y

desta manera, meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recibían, se estuvieron un buen rato (II, LIV)

Sancho[...] comenzó a embaular en el estómago el pan y queso que se le ofrecía (II, LIX)

con cuatro dedos de muñecas de fuera [de las mangas], para hacer las manos más largas, como ahora se usa (II, LXIX).

Objetoadaptadores

Primera Parte

[el ventero, armando caballero a don Quijote, le dio] con su misma espada, un gentil espaldarazo (I, III) [317]

[don Quijote] embrazó su adarga y, puesta mano a su espada, dijo:/ -¡Oh señora de la fermosura, esfuerzo y vigor del debilitado corazón mío! (I, III)

y, embrazando su adarga, asió de su lanza, y con gentil continente se comenzó a pasear delante de la pila (I, III)

[don Quijote] arrimado a su lanza, ponía los ojos en las armas, sin quitarlos por un buen espacio dellas (I, III)

[el ventero, armando caballero a don Quijote] al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual -como que decía alguna devota oración-, en mitad de la leyenda alzó la mano y diole sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes (I, III)

El labrador, que vio sobre sí aquella figura llena de armas blandiendo la lanza sobre su rostro (I, IV)

apretó la lanza, llegó la adarga al pecho y, puesto en la mitad del camino [...] levantó don Quijote la voz y con ademán arrogante dijo: /Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo doncella más hermosa que [...] Dulcinea del Toboso (I, IV)

[don Quijote] arremetió con la lanza baja contra el que lo había dicho (I, IV)

[Sancho] iba caminando y comiendo detrás de su amo muy de su espacio, y de cuando en cuando empujaba la bota, con tanto gusto que le pudiera envidiar el más regalado bodegonero de Málaga (I, VIII)

[don Quijote] la lanza baja, arremetió contra el primer fraile (I, VIII)

El decir esto, y el apretar la espada, y el cubrirse bien de su rodela, y el arremeter al vizcaíno, todo fue en un tiempo (I, VIII)

Y sin esperar más respuesta, picó a rocinante y, la lanza baja, arremetió contra el primer fraile (I, VIII)

Dejamos en la primera parte de esta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes [golpes verticales] (I, IX)

pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestas en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas (I, IX)

[Sancho] llegó a tenerle el estribo, y antes que subiese se hincó de rodillas delante dél, y asiéndole de la mano, se la besó y le dijo:/ -Sea [318] vuestra merced servido, señor don Quijote mío, de darme el gobierno de la ínsula que en esta rigurosa pendencia se ha ganado (I, X)

puesta la mano en la espada y alzando los ojos al cielo [don Quijote], dijo:/ -Yo hago juramento al Criador de todas las cosas (I, X)

Y diciendo esto [don Quijote], puso las espuelas a Rocinante, y, puesta la lanza en el ristre [...] (I, XVIII)

Figurósele que la litera eran andas donde debía de ir algún malferido o muerto caballero [...] enristró su lanzón, púsose bien en la silla, y con gentil brío y continente se puso en la mitad del camino (I, XIX)

Y esto dijo [don Quijote] afirmándose en los estribos y calándose el morrión (I, XXX)

[don Quijote, preguntando sobre la carta que dio a Sancho para Dulcinea] cuando le diste mi carta, ¿besola? ¿Púsose sobre la cabeza? [se hacía con carta de persona muy importante, por respeto] (I, XXXI)

subió sobre Rocinante, embrazó su adarga, enristró su lanzón, y volvió a medio galope (I, XLIV)

[don Quijote] embrazando su adarga y poniendo mano a su espada (I, XLIV)

Y el decir esto y el darle con la punta del cuchillo los lomos de un conejo fiambre, todo fue uno (I, L)

[don Quijote] subió sobre Rocinante y embrazó su adarga, y dijo en alta voz a todos (I, LII).

Segunda Parte

[Sancho con la bota de vino] empinándola, puesta a la boca, estuvo mirando las estrellas un cuarto de hora (II, XIII)

Y diciendo esto, se levantó en pie y se empuñó en la espada, esperando qué resolución tomaría el Caballero del Bosque (II, XIV)

don Quijote [...] afirmándose bien en los estribos, requiriendo la espada y asiendo la lanza, dijo:/ -Ahora venga lo que viniera; que [319]

aquí estoy con ánimo de tomarme con el mismo Satanás en persona...[...] (II, XVII)

Levantados, -pues, los manteles, y dadas gracias a Dios y agua a las manos [...] (II, XVIII)

[Basilio, el falso suicida en las bodas de Camacho] Llegó, en fin, cansado y sin aliento, y puesto delante de la desposada, hincando el bastón en el suelo, que tenía el cuento de una punta de acero, mudada la color, puestos los ojos en Quiteria, con voz tremente y ronca (II, XXI)

las doncellas [...] con aderezo de darle agua a las manos; la cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias (II, XXXI)

Llegó la de la fuente, y con gentil donaire y desenvoltura encajó la fuente debajo de la barba de don Quijote (II, XXXIII)

y en viéndole [al jabalí], embrazando su escudo y puesta la mano a su espada, se adelantó a recibirle don Quijote (II, XXXIV)

Tornó a tomar su báculo el deudor [tras ser juzgado], y bajando la cabeza, se salió del juzgado (II, XLV)

levantándose en pie el gobernador [Sancho], asió de la silla en que estaba sentado, y dijo:/ -¡Voto a tal, don patán rústico y mal mirado [...]! (II, XLVII)

[el pajel se arrojó del caballo y se fue con mucha humildad a poner de hinojos ante la señora Teresa (II, L)

Y luego [don Quijote], descalzándose un guante, le arrojó en mitad de la sala, y el duque se alzó, diciendo que [...] acetaba el tal desafío (II, LII)

Bajó el gobernador la vara [para jurar sobre ella] [...] el viejo [...] puso la mano en la cruz de la vara, diciendo que era verdad que (II, XLV)

y [don Quijote] puesto sobre Rocinante, embarazando su escudo y tomando su lanza, se puso en la mitad de un real camino (II, LVIII)

Madrugó don Quijote, y dando golpes al tabique del otro aposento, se despidió de sus huéspedes (II, LIX)

Oyolo un escudero, y enarboló el mocho [culata] de un arcabuz, con el cual sin duda le abriera la cabeza a Sancho (II, LX) [320]

[al oír el estruendo de lo que resultó ser una piara de cerdos] Levantose don Quijote y puso mano a la espada (II, LXVIII)

Así como don Quijote vio rebullir a Altisidora, se fue a poner de rodillas delante de Sancho, diciéndole:/ -Ahora es tiempo, hijo de mis entrañas, no que escudero mío [...] (II, LXIX)

Besole por ello las manos Sancho [a Altisidora], con la coraza en la mano y las rodillas en el suelo (II, LXIX).

C. Posturas

Emblemas

Segunda Parte

Sancho [...] con pasos quedos, el cuerpo agobiado y el dedo puesto sobre los labios, anduvo por toda la sala levantando los doseles por si les veía alguien (II, XXXIII)

venían hasta seis dueñas [...] las cuatro con antojos, y todas levantadas las manos derechas en alto, con cuatro dedos de muñecas de fuera [de la ropa], para hacer las manos más largas, como ahora se usa [II, LXIX).

Exteriorizadores

Primera Parte

El labrador [ante la amenaza de don Quijote] bajó la cabeza y, sin responder, desató a su criado (I, IV)

el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforrado con su almohada (I, VIII)

Cuando yo oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso (I, IX) [321]

cuando don Quijote llegó a ver rota su celada, pensó perder el juicio, y, puesta la mano en la espada y alzando los ojos al cielo, dijo:/ Yo hago juramento al Criador de todas las cosas (I, X)

Los que hasta entonces no la habían visto [a Marcela] la miraban con admiración y silencio (I, XIV)

[don Quijote] puesta la mano en el puño de su espada, en altas e inteligibles voces, dijo:/ -Ninguna persona [...] se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía (I, XIV)

Figurósele que la litera eran andas donde debía de ir algún malferido o muerto caballero [...] enristró su lanzón, púsose bien en la silla, y con gentil brío y continente se puso en la mitad del camino (I, XIX)

Las demás guardas quedaron atónitas y suspensas del no esperado acontecimiento (I, XXII)

[don Quijote] si más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto (I, XXV)

Fue Sancho cabizbajo [a pedirle perdón a don Quijote] (I, XXX)

el hombre, cuando los vio, sin sobresaltarse, estuvo quedo, con la cabeza inclinada, a guisa de hombre pensativo, sin alzar los ojos a mirarlos (I, XXVII)

Llegó el desposado [don Fernando] a abrazar a su esposa [Luscinda], y ella, poniéndose la mano sobre el corazón, cayó desmayada en los brazos de su madre (I, XXVII)

don Fernando [después de leer el papel encontrado en el pecho de Luscinda] se sentó en una silla y se puso la mano en la mejilla, con muestras de hombre muy pensativo (I, XXVII)

[don Fernando, después de leer un papel] se puso la mano en la mejilla, con muestras de hombre muy pensativo (I, XXVII)

[cuando Dorotea nombró a don Fernando] Cardenio [...] no hizo otra cosa que trasudar y estarse quedo, mirando de hito en hito a la labradora, imaginándose quién era ella (I, XXVIII)

Fue Sancho cabizbajo [a pedirle perdón a don Quijote] (I, XXX)

Andrés asió de su pan y queso y, viendo que nadie le daba otra cosa, abajó su cabeza y tomó el camino en las manos (I, XXXI) [322]

las doncellas de la burla tenían los ojos bajos, sin osar mirar a sus señores (II, XXXII)

Anselmo quedó tan confuso y pensativo, que por un buen espacio no le pudo responder palabra (I, XXXIII)

la honesta presencia de Camila, la gravedad de su rostro, la compostura de su persona era tanta, que ponía freno a la lengua de Lotario (I, XXXIII)

Absorto, suspenso y admirado quedó Anselmo con las razones de Lotario [...] Callando estuvo por un buen espacio, mirando al suelo sin mover pestaña, y al cabo dijo: [...] (I, XXXIV)

don Quijote, que no cabía en su asiento de puro alborotado (II, XXXVI)

al sentarse la mujer [Dorotea] en la silla dio un profundo suspiro, y dejó caer los brazos, como persona enferma y desmayada (I, XXXVI)

[don Quijote] embazó [se inmóvil y confuso] y se estuvo quedo [sin socorrer al ventero] (I, XLIV)

Sancho [...] vino muy humilde, y, hincándose de rodillas, pidió la mano a su amo [...] (I, XLVI)

iban el cura y el barbero sobre sus poderosas mulas, cubiertos los rostros [...] con grave y reposado continente (I, XLVII)

Hizo señas el maestresala al labrador que se saliese de la sala, el cual lo hizo cabizbajo y, al parecer, temeroso (II, XLVIII)

Replicar quería Sancho a su amo, pero la voz del Caballero del Bosque [...] lo estorbó, y estando los dos atónitos, oyeron que lo que cantó fue este soneto (II, XII)

dijo Sancho a los labradores, que estaban muchos alrededor del, la boca abierta, esperando la sentencia suya (II, LXVI)

[don Quijote] tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido (I, XX)

Sancho [...] tenía los carrillos hinchados, y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella [...] y [...] soltó la presa de tal manera que tuvo necesidad de apretarse las ijadas con los puños, por no reventar riendo (I, XX)

Quedó pasmado don Quijote, absorto Sancho, suspenso el primo, atónito el paje, abobado el del rebuzno, confuso el ventero (II, XXV) [323]

Oyó Cardenio el nombre de Luscinda, y no hizo otra cosa que encoger los hombros, morderse los labios, enarcar las cejas, y dejar de allí a poco caer por sus ojos dos fuentes de lágrimas (I, XXVIII).

Segunda Parte

Miraba Sancho a don Quijote de hito en hito, en tanto que tales vituperios le decía (II, XXVIII)

Sancho, embobado y atónito de ver la honra que a su señor aquellos príncipes le hacían (II, XXXI)

Don Quijote y Sancho [...] quedaron atónitos de verse en el mesmo jardín de donde habían partido (II, XLI)

Tornó a tomar su báculo el deudor [tras ser juzgado], y bajando la cabeza, se salió del juzgado (II, XLV)

Espantose la mujer [tras ser juzgada por Sancho] y fuese cabizbaja y mal contenta (II, XLV)

Oyendo esto Sancho, se arrimó sobre el respaldar de la silla y miro de hito en hito al tal médico (II, XLVII)

Hizo de señas el maestresala al labrador que se saliese de la sala, el cual lo hizo cabizbajo y, al parecer, temeroso (II, XLVII)

Sancho quedó pasmado de la hermosura de la moza [la hija de Pedro Pérez Mazorca]. Ella, puestos los ojos en tierra con honestísima vergüenza, respondió:/ -No puedo, señor, decir tan en público lo que tanto me importaba fuera secreto (II, XLIX)

don Quijote [...] tuvo por bien de cruzar las manos e inclinar la cabeza [...] pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza (II, LX)

abrió los ojos Sancho, y alzó la cabeza -que inclinada tenía, pensando en la desgracia de su paseo- (II, LXIII)

[al oír el estruendo de lo que resultó ser una piara de cerdos] Sancho se agazapó debajo del rucio, poniéndose a los lados el lío de las armas y la albarda de su jumento, tan temblando de miedo (II, LXVIII)

Altisidora [...] entró en el aposento de don Quijote; con cuya presencia turbado y confuso, se encogió y cubrió casi todo con las sábanas [324] y colchas de la cama, muda la lengua, sin que acertase a hacerle cortesía alguna (II, LXX).

Autoadaptadores

Primera Parte

Muchas veces tomé la pluma [...] y estando en suspenso, con el papel delante [...] la mano en la mejilla, pensando lo que diría (I, «Prólogo»)

se le había caído a Cardenio la cabeza sobre el pecho, dando muestras de estar profundamente pensativo (I, XXIV).

Segunda Parte

Sancho, puesto de rodillas, las manos juntas y los ojos clavados al cielo, pidió a Dios [...] (II, XXIX)

Pero lo que hizo [Lotario] fue poner el codo sobre el brazo de la silla, y la mano abierta en la mejilla, y [...] dijo que quería reposar un poco en tanto que Anselmo volvía (II, XXXIII)

[Montesinos] Tenía la mano derecha [...] puesta sobre el lado del corazón [...] me dijo: «Éste es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros andantes enamorados [...]» (II, XXIII)

Iba Zoraida, en tanto que se navegaba, puesto la cabeza entre mis manos, por no ver a su padre (II, XLI)

Sancho [...] inclinó la cabeza sobre el pecho, y poniéndose el índice de la mano derecha sobre las cejas y las narices, estuvo como pensativo un pequeño espacio (II, XLV). [325]

Alteradaptadores

Primera Parte

[Zoraida] echándome un brazo al cuello, con desmayados pasos comenzó a caminar hacia la casa [y cuando les vio su padre] se llegó más a mi y puso su cabeza sobre mi pecho, doblando un poco las rodillas, dando claras señales y muestras que se desmayaba (I, XLI).

Segunda Parte

Inclinose maese Pedro [ante don Quijote], diciéndole: (II, XXVI).

Objetoadaptadores

Primera Parte

Muchas veces tomé la pluma [...] y estando en suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría (I, «Prólogo»)

adonde su escudero estaba, de pechos sobre su asno, con la mano en la mejilla, en guisa de hombre pensativo además (I, VIII)

puesta la mano en la espada y alzando los ojos al cielo [don Quijote], dijo:/
-Yo hago juramento al Criador de todas las cosas (I, X)

Y poniendo piernas al Rocinante, y terciando su lanzón, se salió de la venta (I, XVII)

[Sancho] iba tras su amo sentado a la mujeriega sobre su jumento (I, XXIII)

Pero lo que hizo [Lotario] fue poner el codo sobre el brazo de la silla y la mano abierta en la mejilla, y [...] dijo que quería reposar un poco (I, XXXIII) [326]

Pareciole a Dorotea que don Fernando había perdido la color del rostro y que hacía ademán de querer vengarse de Cardenio porque le vio encaminar la mano a ponella en la espada (I, XXXVI)

don Quijote estaba a caballo, recostado sobre su lanzón, dando de cuando en cuando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada uno se le arrancaba el alma (I, XLIII).

Segunda Parte

[recuerda bien] cómo te recibe: si no cabe en la almohada, si acaso la hallas sentada en el estrado rico de su autoridad; y si está en pie, mírala si se pone ahora sobre el uno, ahora sobre el otro pie [...] porque si tú me los relatares como ellos fueron, sacare yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón (II, X)

ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora [una aldeana] (II, X)

[la aldeana] tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda y quedó a horcajadas, como si fuera hombre (II, X)

Don Quijote se gallardeó en la silla, púsose bien en los estribos (II, XXX)

Cuando subieres a caballo, no vayas echando el cuerpo sobre el arzón postrero, ni lleves las piernas tías y tiradas y desviadas de la barriga del caballo, ni tampoco vayas tan flojo, que parezca que vas sobre rucio; que el andar a caballo a unos hace caballeros; a otros caballerizos (II, XLIII)

Apeáronse de sus bestias amo y mozo, y acomodándose a los troncos de los árboles, Sancho, que había merendado aquel día, se dejó entrar de rondón por las puertas del sueño (I, LX). [327] △▽

△▽

Signos mágicos y de lo absoluto: aproximación a términos y conceptos de Filosofía del Lenguaje en tres cuentos de Jorge Luis Borges

(128)

Alberto Rivas Casasayas

Universidad Pompeu Fabra

En el conjunto de la obra de Jorge Luis Borges es frecuente la aparición de temas y conceptos de índole filosófica. En este trabajo propongo una aproximación interpretativa a tres de sus relatos breves (*El espejo de tinta*, *La escritura del dios* y *La Biblioteca de Babel*) en función de las implicaciones de filosofía del lenguaje que de ellos se derivan. [328] Si bien es cierto que no son éstas las únicas piezas en las que aparece este tipo de implicaciones, y tampoco es en ellas donde la reflexión sobre el lenguaje es más explícita en comparación con otras obras de Borges, bien merece la pena dedicarles algunas líneas para ver cómo en estos cuentos se reproducen ciertos motivos temáticos característicos de la obra borgeana.

Así, intentaré mostrar que en *El espejo de tinta* y *La escritura del dios* se hallan presentes ciertas ideas sobre magia en la comunicación sónica. Son ideas que, obviamente, no hallan lugar en una discusión filosófica «seria», pero en el caso que nos ocupa fundamentan la trama de ficción. Por ello pretendo exponer en qué consisten estas ideas y cómo se desarrollan a través de dicha trama.

Más característica aún de la obra de Borges es la aparición en sus relatos de un objeto con valor de absoluto. Tal es el caso de *La escritura del dios* y *La Biblioteca de Babel*, donde los personajes narradores explican su camino intelectual en pos de este «absoluto» que tiene una obvia relación de identidad con la totalidad del universo, bien se trate de una sentencia divina que modifique sus destinos, o bien un libro que lo explique (y lo justifique) en su

conjunto. En este trabajo intentaré explicar en qué consiste esa cualidad de «absoluto» que se otorga al objeto buscado en tanto que *conjunto signico*.

No es mi intención hacer un comentario exclusivamente filosófico de estos cuentos, en el sentido de tomar algunas partes de la narración para extraerlas de su contexto (como parte de una obra de ficción, como texto de autor, como producción cultural...) y convertirlas en situaciones ideales aptas para la aplicación en ellas de conceptos filosóficos. Esta suerte de experimento controlado sería más propio de la filosofía pura. Pero tampoco me parece apropiado el comentario de textos como los que aquí se refieren de acuerdo con los cánones de la ortodoxia formalista. Es cierto que, como objeto estético, es indispensable para la comprensión de toda obra literaria su estudio formal, estilístico, retórico... Ahora bien, en la medida en que para expresar sus contenidos el texto literario se sirve de elementos propios de o presentes en otras ramas del conocimiento o la expresión humana (como podrían ser, además de la filosofía, la matemática, la ética, las artes plásticas...), ya sea de una forma explícita o más subyacente, considero apropiada una aproximación hermenéutica mediante conceptos teóricos y métodos propios de esos otros campos. [329]

En este sentido, creo que la abstracción conceptual y la «literaturización» de la filosofía presentes en la obra de Borges justifican este tipo de aproximaciones. Entiéndase: no se trata de comentar a Borges como a un filósofo. Si bien es innegable la presencia explícita de elementos de pensamiento filosófico en la obra de Borges (bien apropiados de otros autores, bien como emisiones de juicio por parte del yo narrativo), hay que tener en cuenta que ello no implica necesariamente que la intención del autor sea la de emitir proposiciones filosóficas; en sus escritos, Borges no es ningún filósofo, y menos todavía presenta sistema alguno de creencias, por lo menos en lo que respecta a su obra de ficción. Puesto que aquí se trata de un autor literario, esto que digo parece una obviedad, pero después de examinar parte de la obra crítica al respecto y ver que en ella «pensamiento borgeano» es una expresión asaz empleada en un sentido filosófico, muchas veces sin conocimiento de causa, parece necesario señalarlo. Lo único que Borges emprende como *autor de ficción* es una literaturización de la filosofía (como hace también con la historia sin que por ello nadie diga de Borges que era un historiador) o la fundamentación en la filosofía de los contenidos narrados en algunas de sus ficciones.

Teniendo esto en mente, podemos permanecer en el campo de la interpretación literaria, aun sirviéndonos de las herramientas conceptuales al uso en otros campos del conocimiento, y sin confundir la naturaleza del objeto de estudio: un texto literario.

I

El espejo de tinta es una historia que, leída desde una perspectiva ética, explica cómo, a través de un ritual mágico de comunicación sígnica, un personaje se encuentra con sus propias acciones, y cómo éstas se convierten en la síntesis de su destino último. *La escritura del dios* narra el progreso intelectual (y el camino moral que de él se deriva) de Tzinacán, un sacerdote azteca en busca de una fórmula sagrada (una «sentencia divina») que repare los males que contra su civilización y su cultura religiosa ha cometido el conquistador español Pedro de Alvarado. Ambos cuentos comparten denominadores comunes: la exposición de ideas sobre la magia del lenguaje, por un lado, y, por otro, la búsqueda de un conjunto sígnico con valor absoluto. [330]

«Le pedí que nombrara la figura que deseaba mirar. Pensó y me dijo que un caballo salvaje, el más hermoso que pastara en los prados que bordean el desierto. Miró y vio el campo verde y tranquilo y después un caballo que se acercaba, ágil como un leopardo, con una estrella blanca en la frente. Me pidió una tropilla de caballos tan perfectos como el primero y vio en el horizonte una larga nube de polvo y luego la tropilla» (*El espejo de tinta*, HUI, 126-127)⁽¹²⁹⁾.

El centro del ritual mágico que se muestra en la narración es la tinta. Con ella se escriben las invocaciones y las palabras sagradas que son el prolegómeno del encantamiento, y ello se puede entroncar con una visión mágica del lenguaje. Las palabras mágicas hacen cosas, crean un encantamiento, son vehículo de una invocación. Según una perspectiva mágica del lenguaje, determinadas palabras no son un mero símbolo, esto es, un elemento abstracto al que una comunidad otorga un significado de acuerdo con la normativa convencional del código que sus miembros emplean, sino entidades sustanciales que, descubiertas o ya conocidas por el hechicero, permiten hacer ciertas cosas una vez que son pronunciadas. Dicho de otro modo, la palabra tiene una potencialidad sustancial en sí misma, tiene un poder causal: de su pronunciación (acompañada con frecuencia de un aparato ritual, como sucede en el cuento) se derivan unos efectos materiales palpables. La concepción mágica del lenguaje tiene una relación con el lenguaje divino: «Hágase X», y X se produce; las palabras tienen en sí la sustancia misma de aquello que designan, y si la sentencia emitida por el mago o la divinidad enuncia una acción, ésta se realiza en virtud de que la acción se encuentra en estado potencial en la palabra que la designa. La palabra mágica, en suma, es una entelequia⁽¹³⁰⁾: si la sustancia de la acción, de la cosa, se encuentra en la

palabra que le da nombre, entonces la acción, la cosa, se actualizan una vez que la palabra es pronunciada.

A la luz de esto, veamos cuál es el proceso mágico del ritual tal como se expone en la narración. Su objeto esencial, la tinta, tiene un valor de soporte sígnico cuyo objeto es el de mostrar imágenes. Ello se [331] consigue mediante un proceso de invocación ritual después del cual se nombra al objeto que se desea ver, y entonces puede verse su imagen. La tinta es el elemento constitutivo, el componente sustancial del espejo como soporte para la presentación de conjuntos de imágenes con un valor sígnico y que dan pie a un juicio estético, según se extrae del pasaje aquí citado, donde abundan el adjetivo y la comparación y se pide una imagen superlativa, perfecta (el caballo salvaje)⁽¹³¹⁾. En cuanto a la cualidad sígnica de la secuencia de imágenes, es palpable en la asociación del caballo al leopardo, parangonables en una idea de agilidad, y en el valor simbólico de la estrella, que designa a los caballos⁽¹³²⁾ como algo extramundano.

Así pues, en el espejo se manifiestan imágenes con un valor sígnico. En cierta manera, puede decirse de ellas que son iconos, puesto que, con la excepción de la última imagen que ve Yakub (la ejecución de su propia persona), todo lo que se muestra en el espejo son «apariencias», como Abderrahmen afirma constantemente en su narración. Ahora bien, generalmente se entiende que toda apariencia, o icono, o representación, tiene entre sus características la de la múltiple interpretabilidad en tanto que es el receptor quien, una vez percibido el signo, le da significado (lo descodifica) en función del bagaje conceptual (o «enciclopedia») que tiene en su mente. Pero por la narración de Abderrahmen podría suponerse que estas imágenes son unívocas, es decir, que tienen una única interpretación. Así por lo menos en el caso de la última imagen, que tiene un estatuto ontológico «superior» al de las imágenes anteriores, de la cual se deriva una única consecuencia en el mundo empírico, correlativa a lo que se muestra en la imagen: la muerte de Yakub. El espejo de tinta es un instrumento de comunicación en tanto que emite imágenes que son signos sensibles de las vagas ideas que Yakub tiene al efectuar sus [332] peticiones. Cuando Yakub formula estas peticiones no tiene ninguna idea de lo que va a ver, la expresión de los signos sensibles en el espejo y el significado de éstos no corre a cargo de Yakub, sino del hechicero. De esta manera, no se están expresando signos arbitrarios, sino dirigidos unívocamente desde la mente del hechicero a la percepción del tirano a través del canal comunicativo del espejo. La comunicación, entonces, viene a ser dirigida: Abderrahmen da en el espejo la expresión formal de su propia idea (verbalizada en la categórica expresión «deleites del verdugo y del cruel») sobre la petición expresada por Yakub (como «un inapelable y justo castigo»), y el tirano la percibe de esta manera, sin ninguna libertad interpretativa. El efecto de la imagen en Yakub se basa sólo en la intencionalidad del hechicero.

En esta intencionalidad rectora radica el valor mágico de los signos del espejo⁽¹³³⁾.

Los únicos objetos que aparecen en el espejo que tienen un carácter de realidad empírica son tan sólo el primero y el último que Yakub ve: su propia persona⁽¹³⁴⁾. Yakub es el hechizado: como imagen, su ser pasa a formar parte del espejo, y por eso el tirano encuentra su supremo instante cuando es ejecutado como imagen. Yakub cae en la trampa que le tiende el hechicero por su avidez de imágenes cada vez más absolutas. Tras la caprichosa enumeración de imágenes (HUI, 127-128) que parecen un tanteo, una comprobación de si se puede ver *de todo* en el espejo, nos cuenta Abderrahmen que el tirano pronto llega a ver «cosas imposibles de describir», cosas «más complejas» (HUI, 128). Es decir, que en su avidez, Yakub sobrepasa la capacidad lingüística. Más allá de lo imposible de describir (como el alumbrado de gas para un sudanés del Siglo XIX)⁽¹³⁵⁾, más allá de su deleite tanático (imágenes «complejas» [333] y «atrocés»), Yakub va efectuando una escalada hacia lo absoluto e inapelable: su propia muerte.

Parece que Yakub llega a pisar terreno sagrado a pesar de la (inductora) advertencia de Abderrahmen. En el espejo entra un curioso signo: el Enmascarado. Es preciso señalar la plurivalencia del valor iconográfico de la imagen de lo cubierto: la infamia (tema general del libro al que pertenece esta narración), lo sagrado (son abundantes en la iconografía religiosa los velos sobre objetos sagrados, como el paño de Verónica que enjugó la faz de Cristo, o aquellos que no deben ser vistos para no incurrir en sacrilegio), la justicia (en la tradición occidental, una dama con los ojos vendados), o el propio ajusticiado, todos ellos con una significación en el cuento. Nótese que estas son las interpretaciones posibles por parte del *lector del cuento*. Porque, por lo menos para Yakub, el significado de la imagen del Enmascarado es incomprensible, como se desprende del hecho de que el tirano quiera *desvelar* esta figura. Ahora bien, es cierto que hay una intencionalidad del hechicero en la emisión de ese signo, y que existen en él unos contenidos que se actualizan en el mundo empírico a partir del momento en que Yakub ordena al hechicero que desvele a la figura.

El espejo de tinta es un mundo de imágenes icónicas que discurre paralelamente al mundo empírico, y está dirigido por la voluntad de un individuo que pertenece a este último. Y en última instancia el mundo sígnico irrumpe en el real con consecuencias que van más allá del deleite estético. La interacción de actos sígnicos entre un mundo y otro acarrea consecuencias para el empírico. Yakub *jura*, y por este acto enunciativo se responsabiliza de lo que le pueda suceder por desenmascarar a la figura que va a ser ajusticiada. Del texto se desprende que Yakub está llegando a algo definitivo..., y muere como testimonio de su propia vergüenza o por incurrir en sacrilegio, léase como se quiera, pero el hecho es que Yakub muere porque su avidez de

imágenes llega al deseo de ver realizado algo absoluto, definitivo, como lo sería, de acuerdo con el horizonte de expectativas de un tirano como Yakub, «un inapelable y justo castigo» (HUI, 129) que, irónicamente, resulta ser el suyo.

Hasta aquí he expuesto una posible forma de entender una buena parte de los contenidos de *El espejo de tinta* a la luz de algunos conceptos e ideas de filosofía del lenguaje. Creo que este tipo de aproximación es lícita en tanto que es indudable la centralidad del concepto de signo en el cuento y que, haciendo abstracción de sus contenidos, [334] en él se narran los pasos de un proceso comunicativo⁽¹³⁶⁾. Lo dicho hasta aquí podría extenderse mucho más, aunque ello llevaría a una interpretación más general, y es el propósito de este trabajo restringirse, en la medida de lo posible, a una perspectiva concreta. Pero, aun así, quisiera apuntar brevemente, sólo para mostrar que la línea de aproximación a la obra literaria de Borges que aquí se sigue no es banal, una posibilidad interpretativa de esta narración fundamentada sobre el campo conceptual aquí esbozado.

En primer lugar, de todos los elementos sgnicos que aparecen en la narración se deriva un efecto. Así, de las invocaciones del Corán, el encantamiento; de las apariencias en el espejo, el deleite estético o tanatofílico; y del juramento de Yakub y el desenmascaramiento de la enigmática figura del espejo, la muerte del tirano. Especialmente en el primero y el último de estos casos, esta causalidad va ligada a una concepción mágica del lenguaje: de la pronunciación de unas determinadas palabras se deriva, inevitablemente, un único efecto posible. Sea la tinta, si se quiere, el vehículo de un tropo (según la acepción *retórica*, no filosófica) de la propia creación literaria. En ese sentido, la relación pragmática, de marco referencial compartido, entre los conceptos de «tinta» y «escritura» me parece indiscutible. Yakub observa, se deleita, conoce un mundo a través de ese pequeño círculo en la palma de su mano. En esta narración se expondría, entonces, una metáfora de la literatura como creadora de imágenes con un significado. Asociar las imágenes del espejo a la creación en artes visuales me parece demasiado sencillo, en primer lugar porque las imágenes del espejo están dotadas de una movilidad interna que sería poco corriente en las artes plásticas, mientras que en el texto literario sí existe, a nivel conceptual, una actividad interna *desvelada* en función de la actividad receptiva del lector. Entender el ritual del espejo como correlato de la creación literaria permitiría considerar *El espejo de tinta* un ejemplo de la frecuente autorreflexividad de la literatura del siglo XX, tan propia también de la creación borgeana.

El fenómeno creativo-comunicativo que en el cuento se narra aparece, en todo caso, vivamente romantizado al dotársele de un carácter taumatúrgico. La comunicación sgnica, como ya se ha dicho antes, es unívoca, viene dirigida por el hechicero-creador-poeta, que va llevando al tirano hacia su destino

último. El arte irrumpe en la realidad no [335] sólo en un sentido profético, como sería la manera más propiamente romántica⁽¹³⁷⁾, sino como elemento *configurador* de la realidad. Mediante esta interacción *dirigida* entre el mundo empírico de Yakub y Abderrahmen y el mundo de las apariencias, el hechicero consigue sus propósitos: salva su vida, acaba con el tirano y hace justicia.

Estos motivos de raíz romántica no faltan, de hecho, en la literatura del presente siglo⁽¹³⁸⁾. Pero en el caso particular de «El espejo de tinta», la comunicación literaria va más allá de lo puramente estético. Va hacia la teleología: un proceso con una finalidad en sí, dirigido, de alguna manera, por una voluntad trascendente (¿un hechicero entre dos mundos?), que lleva todo el proceso hacia una última finalidad suprema. Por su carácter mágico, la virtualidad del mundo de las apariencias irrumpe en el mundo empírico, incide en él y lo modifica: arte configurador de realidades⁽¹³⁹⁾.

De igual manera, y como hemos dicho antes, *La escritura del dios* tiene un denominador común con *El espejo de tinta* y *La Biblioteca de Babel* en lo que se refiere a la búsqueda de un conjunto sígnico de valor absoluto. Si el lector de *La escritura del dios* quiere tener las palabras de Tzinacán por verdaderas y no desea entenderlas como los delirios de un prisionero enloquecido que de su tragedia pretende hacer su total autorrealización, entonces veamos cómo comienza el camino intelectual que sigue el personaje:

«¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aún en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecíome pueril o blasfematoria. Un dios, [336] reflexioné, sólo debe decir una palabra y esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo universo*» (A, 120-121).

Al igual que en *La Biblioteca de Babel*, en *La escritura del dios*, a la felicidad por la conciencia de un objeto con valor absoluto que puede ser encontrado se sigue el vértigo por la necesidad de hallarlo dentro de un ámbito de búsqueda tan amplio como el universo (F, 94-96; A, 118-119). El sacerdote termina por deducir dónde está escrito ese signo absoluto: en la piel del jaguar, «uno de los atributos del dios» (A, 119). Así, las manchas de la piel del jaguar son un conjunto críptico del que se podrá deducir la sentencia mágica. Ante la probable imposibilidad de descifrar ese criptograma, Tzinacán pasa a preguntarse sobre las características y el sentido de la sentencia pronunciada por la mente absoluta.

Según Tzinacán, de la expresión-recepción de un signo se deriva en sí una cognición causal, en el sentido de que se dice algo y en ese decir están no sólo el elemento actualizado «el tigre», sino también todo el entramado de cadenas causales que le anteceden. De manera que en el concepto se incluye una metafísica de vastas proporciones: el concepto derivado del signo, cuando se piensa, compele necesariamente al pensador a una elucidación de causas en un movimiento regresivo que llega hasta el pensamiento de la idea del origen del Universo. De manera que se entiende que lo designante de ese objeto del mundo empírico designa implícitamente a todo aquello que le precede en la cadena causal. Tales son las implicaciones de las palabras de Tzinacán, expresadas en términos analíticos. Sin embargo, esta regresión producida por el uso del lenguaje humano sólo se lleva a cabo por voluntad del pensador del concepto. Digamos que no se produciría en la experiencia empírica de un hablante común, dado que esta regresión *ab initio* a partir del concepto expresado en el signo haría de todo punto imposible la comunicación. Pero, en la ficción de Borges, nuevamente los signos están dotados de una virtualidad mágica consistente en la relación causal entre el signo y la realidad empírica del concepto expresado por él. Y esta magia adquiere, de forma aún más notable que en *El espejo de tinta* un carácter teleológico. Para Tzinacán, este movimiento causal se encuentra explícita e inmediatamente en el signo divino, es decir, que en ese signo (del que, lógicamente, Tzinacán llega a considerar que acaso sea una única palabra) están la realización del [337] universo y de su tiempo. La sentencia divina, entonces, sería la identidad del universo, de todo el ser y el transcurrir⁽¹⁴⁰⁾.

Ahora bien, ¿qué ocurre si el signo es idéntico con lo significado? Un signo no es exhaustivo ni completo en su significado. Es más, necesariamente ha de ser distinto de aquello que representa. Si, como es este el caso, el signo representa algo, no puede ser idéntico a la cosa⁽¹⁴¹⁾. Al ser la sentencia formulada en un *lenguaje* de signos, cabe suponer que el signo buscado por Tzinacán es un signo que, por convención⁽¹⁴²⁾, y no de manera natural, *se refiere a* una cosa (al universo). La identidad aducida por Tzinacán no puede ser *total*, porque entonces el signo sería completamente inútil en cuanto a su función referencial. Lo que sucede es que el sacerdote, en sus argumentos, está refiriéndose al signo en lo que respecta a las consecuencias de su empleo, y no a su función referencial. La sentencia divina es un signo divino, *mágico*, y no tiene un mero carácter de representación convencional, sino que tiene un poder causal⁽¹⁴³⁾. Así, para Tzinacán, «enunciar la infinita concatenación de hechos de manera *explícita e inmediata*» (el subrayado es mío) se refiere no a una representación más o menos efectiva del universo, sino al extremo de entrometerse en el manejo de sus leyes causales y temporales y en el cambio de sus [338] sucesos (de acuerdo con las intenciones que declara Tzinacán al principio de su narración).

En fin, parece que el sacerdote se considera incapaz, como humano, de una comprensión del enigma que se ha planteado. El idealismo metafísico de Tzinacán se estrella contra este absoluto *intuido* cuya esencia está más allá de toda elucidación criptográfica, más allá de toda comprensión lingüística por parte de un intelecto humano (porque el lenguaje divino resulta ser trascendente). Acaso en este pensamiento está la autoaniquilación del pensamiento y el lenguaje de Tzinacán, porque, ¿hay alguna comprensión de lo absoluto en esta reflexión que se lleva a cabo? Acaso sea incomprensible para el pensamiento analítico que intenta apoderarse de él. Acaso el procedimiento analítico de Tzinacán le lleva a una «comprensión negativa», en tanto que asume lo incomprensible. De esta manera, asumiendo su imperfección humana, el sacerdote aniquila su propio pensamiento en un acto de lealtad al dios, asumiendo su imperfección humana y, en consecuencia, autoanulándose intelectivamente, interrumpiendo la escalada hacia el pensamiento absoluto y dejando así al dios lo que, como absoluto y trascendente, sólo a él le atañe.

Lo que se sigue después de esto, puede ser la pérdida del juicio de Tzinacán, o la entrada en él de la divinidad tras este necesario vaciado de sí mismo. En cualquier caso, Tzinacán considera que llega al conocimiento de su sentencia y alcanza un estado de beatitud total, perdida toda su voluntad autoconsciente como sujeto:

«Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales desdichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa». (A, 123).

Nótese, por otra parte, que el final del discurso de Tzinacán resulta un tanto falaz. Según su narración, la visión mística de la rueda [que recuerda a algunos mitos conocidos: la visión de Ezequiel (Ezequiel, [339] 1: 4-28) o la *Bavacakra* («Rueda de la Vida») hindú (revela al sacerdote el sentido de la escritura. Es decir, que llega a conocer la sentencia mágica. Su pronunciación haría a Tzinacán (y esto siempre según Tzinacán) todopoderoso; esto está relativamente de acuerdo con sus razonamientos anteriores. Pero la confesión de la certeza de estar en posesión de este poder se expresa mediante argumentos un tanto «religiosos», es decir, verdades relativas que sólo predicán para el converso. Dicho de otra manera: su enunciado está relativizado contra el horizonte ideológico del receptor. Tzinacán parece consciente de hallarse en relación dialéctica con alguien, acaso con él mismo.

Pero la no realización de los poderes que afirma tener reduce su discurso a mera retórica religiosa. Es decir, que para creer en lo que dice Tzinacán el receptor debería efectuar un acto de fe a partir de sus creencias. En todo caso, cabe insistir: el enunciado es relativo al horizonte ideológico del receptor. Y, si Tzinacán es el propio receptor de su argumento, entonces su soledad se muestra con mayor énfasis: Tzinacán está sólo con sus creencias, y la verdad de su enunciado oscila en la cuerda floja⁽¹⁴⁴⁾.

Esta sería una posible interpretación del relato, que acaso podría hacerse más exhaustiva en base a un estudio de retórica argumentativa. Pero también se pueden extraer otras consideraciones al respecto del ambiguo discurso del sacerdote, una aproximación de tipo más filosófico que religioso y retórico, empleando conceptos propios de la epistemología y la filosofía analítica.

El camino intelectual del sacerdote parte de la introspección en la propia memoria. Allí encuentra el recuerdo de la tradición de la sentencia mágica. A partir del recuerdo de sus características, el sacerdote inicia una progresión analítica en busca de dónde puede estar esa escritura de acuerdo con esas características establecidas *a priori* por la tradición del dios. Los instrumentos intelectivos de los que se sirve el sacerdote son la memoria y el análisis. Ahora bien, ante la piel del jaguar, el sacerdote se halla ante un texto indescifrable. Hasta ese momento, Tzinacán ha estado trabajando en el campo de lo fenoménico: recuerdos, realidades palpables... Hasta que se encuentra ante unas manchas en la piel de un jaguar cuyo significado hay que descubrir. Al entender que las manchas del jaguar son un signo o, mejor, un conjunto críptico, con un significado, de cuya pronunciación se espera además un portentoso efecto, éstas adquieren así una trascendencia. [340]Desposeído de la clave mística para elucidar su significado, Tzinacán pasa del ámbito de lo fenoménico al de lo nouménico⁽¹⁴⁵⁾. Por emplear el vocabulario kantiano, Tzinacán pasa de lo cognoscible a lo metafísico. Podemos *conocer*, según Kant (1996: 55-57), lo que se da en la experiencia sensible (fenómeno) y pensar lo que está más allá (noumeno). No parece, según Kant (1996: B 823-7), que sea posible adquirir un conocimiento seguro más allá de los juicios sintéticos *a priori* radicados en las categorizaciones humanas sobre la experiencia sensible; las propias palabras del filósofo son bastante ilustrativas de la angustiosa situación de Tzinacán:

«La razón es arrastrada por una tendencia de su naturaleza a rebasar su uso empírico y a aventurarse en un uso puro, mediante simples ideas, más allá de los últimos límites de todo conocimiento, a la vez que a no encontrar reposo mientras no haya completado su curso en un todo sistemático y subsistente por sí mismo» (Kant, 1996: 625).

Según las cuales Tzinacán sería una trágica víctima de la tensión entre las pobres capacidades humanas y las elevadas aspiraciones de su naturaleza. Sucede que Tzinacán proyecta sobre la piel del jaguar la noción de la existencia de un signo. Ahora bien, la configuración de las manchas del jaguar

es demasiado compleja tanto para las capacidades memorísticas de Tzinacán como para las analíticas. Y esto es lo importante: Tzinacán carece de código, de una clave que, innata o adquirida, sea la base para la comprensión del signo mediante el análisis de la configuración de las manchas.

Esto nos lleva a la distinción wittgensteniana del decir-mostrar. Para Wittgenstein, sólo es conocimiento auténtico lo que se puede decir, la expresión de lo pensable. Todo lo que yo pueda pensar o conocer lo puedo expresar en el lenguaje. Pero hay cosas que sólo se pueden *mostrar*, esto es, ideas de aquello que está más allá de lo decible: el ámbito de lo metafísico como absurdo, área del no-conocimiento aparte de lo cognoscible y, por tanto, enunciable en función de un código lingüístico (Wittgenstein, 1995: 142-3).

Este bien podría ser el proceso por el cual Tzinacán adquiere conciencia de la inelucidabilidad del texto en la piel del jaguar, que él tan sólo puede ver, esto es, sólo se le puede mostrar, sin que el sacerdote [341] sea ni siquiera capaz de albergar esos contenidos en su memoria. Así, el signo no puede ser descifrado en función de las facultades humanas de razonamiento de Tzinacán- Éste precisará de una experiencia mística para hallar lo que busca. Adentrado en un laberinto de sueños, le es mostrada al sacerdote una visión concentrada del universo, y llega al conocimiento de la sentencia. No podía ser sino mediante esta experiencia místico-onírica. «Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico» (Wittgenstein, 1995: 6.522). El lector no puede saber cómo le es comunicado este conocimiento a Tzinacán⁽¹⁴⁶⁾, pero puede aceptar que esta experiencia extramundana comunica el sentido del críptico a Tzinacán, y lo acepta en tanto que anteriormente se ha mostrado que no se podía llegar a este conocimiento por procedimientos de razonamiento analítico.

La negativa de Tzinacán a pronunciar la sentencia podrá entenderse así en el marco temático del silencio como requerimiento místico-filosófico. En qué medida se desprende del texto que un conocimiento absoluto superior lleva a Tzinacán a una conciencia despojada de toda preocupación humana y mundana, arrojando tras de sí la escalera por la que ha subido para permanecer en una suerte de beatitud trascendental, es algo que concierne ya más a la mística o la teología.

II

La misma búsqueda de un conjunto sígnico de valor absoluto se halla también presente en *La Biblioteca de Babel*⁽¹⁴⁷⁾: ese conjunto sígnico al que constantemente alude el narrador es el «libro total» o «catálogo de catálogos».

El cuento del matemático y escritor alemán Kurd Lasswitz *La Biblioteca Universal*, donde se expone la idea de producir libros mediante combinaciones tipográficas, inspiró directamente [342] el ensayo de Borges *La Biblioteca Total*, al que Borges dará una expresión literaria en el cuento que aquí se trata, pero con un añadido original: la asimilación de esta biblioteca a la idea de un universo entero compuesto por libros cuyos habitantes (los bibliotecarios) manifiestan la creencia en un libro (un conjunto de signos único) cuyo contenido es el fundamento explicativo del universo en el que estos personajes se mueven. Aunque existe un enlace temático con los dos cuentos tratados anteriormente, aquí ya no se trata tan sólo de una búsqueda, sino también de la discusión acerca de la posibilidad de la existencia de ese objeto buscado.

La Biblioteca de Babel es un universo de signos lingüísticos repartidos por un espacio que parece infinito, un mundo con sus pensadores del mundo, un mundo con sus ideales absolutos como el catálogo de catálogos, el libro cíclico (una elegante metáfora del hermetismo, a mi parecer). El mundo, la Biblioteca, se compone básicamente de signos, combinados de diferente manera en cada libro. De acuerdo con las indicaciones iniciales del narrador-pensador, son veinticinco signos combinados de diferente manera en cada libro, que contiene cada uno (portadas aparte) 1.312.000 signos (ochenta letras por renglón, cuarenta renglones por página, 410 páginas por libro), de manera que el 1.312.000 total de libros se podría calcular según la fórmula $VR_{25}^{1.312.000}$ una variación con repetición cuyo resultado parece tendente al infinito. El narrador nos comunica la conclusión a la que han llegado otros bibliotecarios (y que él comparte) de que ésta es una de las claves ontológicas de la Biblioteca: cabe entenderla como un sistema de combinación de signos (F, 92-94).

Se expone otro principio esencial: «los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales» (F, 92). La proposición expresada por el bibliotecario-narrador es, cuanto menos, atrevida. Que los signos lingüísticos sean entendidos como *símbolos*, esto es, elementos que tienen una significación convencional *para* una colectividad determinada, parece más o menos una categorización propia de la semiología más elemental. Digamos que un signo natural es aquel cuya relación con lo significado es «fruto espontáneo de la manera de ser y comportarse de los objetos, sin intervención ni mediación de convenciones ni reglas interpretativas» (Hierro S. Pescador, 1989: 33), y a los signos *naturales* los definimos por oposición a *los culturales*, esto es, aquellos signos cuyo significado se define de acuerdo con unas reglas de comunicación lingüística o de comportamiento establecidas o impuestas en el seno de un colectivo social de forma más o menos [343] explícita. Así, el atavío negro del príncipe Hamlet es un signo cultural (no verbal) del dolor por la muerte de su padre, y cuando se le recrimina su persistencia en el luto, también vienen a significar lo mismo sus

palabras de respuesta⁽¹⁴⁸⁾, una respuesta expresada esta vez mediante signos culturales verbales. En cambio, por el llanto de Hamlet se entendería un signo natural, una reacción corporal propia de la naturaleza humana que un testimonio interpretaría como indicio natural del dolor.

De los ejemplos aquí expuestos, parece que se puede extraer la noción de que la mayoría de símbolos son únicamente culturales, no naturales. Ahora bien, es cierto que entre las numerosas formas existentes de comunicación animal (natural, instintiva) se emplean signos que no tienen con lo significado una relación indéxica (indicios) ni imaginativa (iconos), esto es, se trata de puros símbolos. Puede mencionarse aquí el socorrido ejemplo de la danza de las abejas, o bien el caso de cierto tipo de mono africano que emite distintos tipos de gritos de alarma que comunican el tipo de depredador que se acerca, sin que haya con lo designado una relación no más que abstracta, arbitraria (Marler, 1974: 34). Y bien podría considerarse este tipo de uso sígnico (simbólico y natural) el caso de los curiosos habitantes de la biblioteca, de tal modo que en este universo borgeano, los signos lingüísticos del alfabeto romano han pasado a ser elementos estructurales en el constructo de la realidad, y son los elementos constitutivos de la estructura del universo ficcional planteado en la narración, tan *naturales*, por tanto, en este medioambiente como lo son los libros en una biblioteca.

Pero es cierto que los conceptos de *símbolo*, en tanto que signo que ostenta una relación convencional con su significado, y de *natural*, en tanto que expresión fisiológica, parecen casar mal. En *La Biblioteca de Babel*, la escritura es expresión sígnica *cultural*: la escritura es producto de un artificio, de la «imitación». Pero, como imitación, lo es de unos elementos significativos («símbolos») que son parte conformante de la estructura del universo («naturales»), de su ser y sus aconteceres.[344]

En cierto modo, las referencias a la escritura en *La Biblioteca de Babel* vienen revestidas de un aire *mítico*, en tanto que se refiere su *origen* en función de su relación con ciertos objetos esenciales del universo (en tanto que «naturales») y representativos de él (en tanto que «símbolos»). Entonces, la escritura tiene, de hecho, una relación directa, aun en su condición de artificio, con la propia estructura del universo en el que estos personajes se mueven⁽¹⁴⁹⁾. De esta relación se deriva, entonces, la fiebre bibliófila de los habitantes de este universo: los elementos gráficos contenidos en los libros tienen una relación con la naturaleza del universo: los libros *explican* el universo de estos personajes.

Esta sería la relación ideal escritura-universo de acuerdo con el concepto «símbolos naturales». Ahora bien: «[los bibliotecarios] sostienen que esa aplicación [de los veinticinco signos] es casual y que los libros nada significan en sí» (E, 92). O sea, que en los veinticinco signos está la representación

simbólica del mundo (acaso en esto radique su «naturalidad»), pero, una vez plasmados en el canal comunicativo *libro*, sucede en numerosos casos que de este principio esencial se deriva un extrañamiento. A pesar de la existencia de numerosas lenguas, la combinación de los veinticinco signos implica en muchos casos un absurdo comunicativo, la incompreensión: «...cuatrocientas diez páginas de inalterable M C V no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea» (F, 93). Lo que hace el narrador es reconocer el absurdo. Los bibliotecarios se mueven en un exasperante mundo de combinaciones de signos, las cuales parecen en muchos casos azarosas, sin sentido. Si el mundo se compone de esos textos incomprensibles construidos a partir de una relación directa con los elementos naturales constitutivos del universo, entonces este universo es cognoscitivamente opaco a la mente de los bibliotecarios. Y tiene algo de trágico el hecho de hallarse en un mundo del que apenas se puede saber nada en la mayoría de sus manifestaciones.

El absurdo se traduce también en idiomas imposibles como «un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico» (F, 93). De acuerdo con los principios rectores de la Biblioteca, de la combinación de signos surgiría también la combinación de lenguas. Y [345] precisamente es en este texto cuya norma es esta extraña combinación idiomática de donde se deduce la norma combinatoria de la Biblioteca, que ya he mencionado. Todo está expuesto en los libros, cuyos textos son la plasmación total del universo (*total* en un sentido estricto, porque constituye el propio universo). En su calidad de soportes sígnicos, es de suponer que están abiertos a una interpretación, siempre y cuando la combinación de signos en su interior sea comprensible para el lector. Pero lo que es epistemológicamente problemático es que los textos no exponen sólo lo real, sino también lo imaginario, lo falso, lo absurdo, refutaciones verdaderas o falsas de enunciados verdaderos o falsos (F, 94, 99). Hay algo dramático en esta oposición factualidad-ficcionalidad en un mundo donde los libros parecen ser la única fuente de conocimiento posible. Los bibliotecarios parecen seres en busca de verdad o verdades en un mundo cuyos elementos constitutivos: a) no son todos interpretables, b) no todos refieren contenidos veritativos, y c) no son todos aprehensibles en el marco de una existencia finita.

Con estas trabas se van estrechando los horizontes cognoscitivos de los bibliotecarios. Éstos, motivados por un deseo explicativo de su universo, se mueven en una realidad que, de hecho, los sobrepasa. Ante este absurdo, y a partir de sus motivaciones, se desarrolla una creencia (la del narrador) en un libro total que explica el mundo.

¿Qué se espera del libro total? Por lo que se extrae del texto, la idea que se tiene del catálogo es que éste es el fundamento explicativo de la Biblioteca (del universo). Se busca ese libro total porque parece imposible el examen particular de *todos* los objetos de la Biblioteca para explicar el mundo, de lo

cual nace una suerte de fe necesaria: la idea de la existencia de un conjunto sígnico con un valor absoluto o fundamental. En estos términos, *La Biblioteca de Babel* comparte con *La escritura del dios* el motivo temático de la búsqueda: un camino intelectual en pos de un objeto sígnico que es el fundamento del universo de sus personajes. Pero, mientras que en *La escritura del dios* el objeto estaba dotado de un poder mágico, en esta narración, aunque los bibliotecarios desarrollan una mística y un fervor religioso a su alrededor, la naturaleza del objeto buscado tiene un carácter más bien cognoscitivo: la explicación del mundo. (Nótese que este valor otorgado al objeto se muestra en coherencia con las motivaciones explicativas de los bibliotecarios.)

Pero esta creencia en un libro total encierra sus contradicciones. Para empezar, si de la neutralidad de los signos se deduce que existe [346] una exposición total del mundo («el catálogo de catálogos», «el libro total»), pero, por otra parte, se ha producido un extrañamiento, una incompreensión de sentido por la ramificación en idiomas y sus combinaciones, ¿cuál será entonces el criterio idiomático que permita discernir que un libro X que ha sido encontrado sea el libro total? La naturaleza propia de los bibliotecarios cierra las puertas a todo encuentro con una unidad total de saber absoluto. La búsqueda es, en última instancia, un sinsentido, tanto como lo es, irónicamente, el esfuerzo comunicativo del narrador, ya que todo lo que es posible expresar en signos está ya expresado en alguno de los libros de la casi infinita biblioteca y sin que la comprensión por parte de un receptor esté aún asegurada.

Otra contradicción, más acorde con esta lógica de la totalidad presente en la narración, reside en un factor que el narrador ignora. La Biblioteca es total *en principio*, pero ocurre que algunos bibliotecarios incurren en una anulación de esta totalidad, bien añadiendo nuevos volúmenes, bien destruyéndolos (F, 95-96). La destrucción de libros causa horror, pero para el bibliotecario los hechos no son tan graves teniendo en cuenta que en alguna parte de la Biblioteca existen, sin duda alguna y de acuerdo con la ley combinatoria que rige ese universo, libros semejantes, con escasas variaciones frente a los que ya han sido destruidos. Ahora bien, no es menos cierto que la destrucción de libros (aunque sea solamente uno) implica necesariamente la negación de la totalidad de la Biblioteca. Y no sólo se niega la totalidad de la biblioteca de acuerdo con las combinaciones de signos, sino que, además, el catálogo ya no es una versión fiel, total, del universo. Cualquier alteración de la totalidad de la biblioteca implica, pues, la falsedad del catálogo.

Por otra parte, el añadido de libros no parece tan nocivo, pero desvela un absurdo. Significa un añadido, la repetición de algo que ya existe, al igual que la propia comunicación del narrador. «Hablar es incurrir en tautologías» (F, 99). Cualquier acto comunicativo escrito altera la norma combinatoria que

rige el universo. De acuerdo con esta norma, cualquier añadido incide de forma negativa en la totalidad orgánica de la Biblioteca⁽¹⁵⁰⁾. [347]

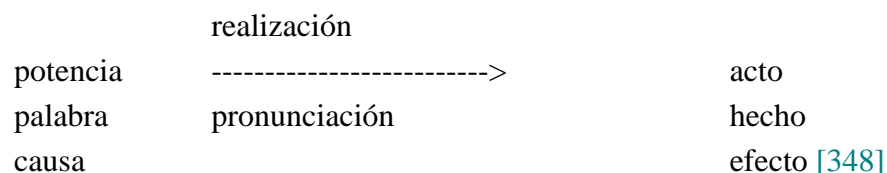
«(Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?)» (F, 99).

Todo está dicho, ciertamente, pero de la lógica narrativa del cuento no se extrae que ello haya de ser fuente de conocimiento, de saber, de algún tipo de felicidad que el conocimiento pueda brindar, sino la incomprensión y el desconcierto y, en fin, una suerte de absurdo existencial en la propia experiencia vital y cognoscitiva de los bibliotecarios.

III

De lo visto hasta aquí se pueden extraer algunas generalizaciones que quisiera proponer como aplicables a otras prosas de ficción del autor. En primer lugar, tanto en *El espejo de tinta* como en *La escritura del dios* subyacen ciertas ideas sobre la «magia del lenguaje». En segundo lugar, se presenta en algunas narraciones de Borges una visión del mundo como universo sígnico de carácter críptico (es el caso de *La escritura del dios* y *La Biblioteca de Babel*).

Paso a comentar primero las ideas sobre la magia del lenguaje. Se ha visto en dos de las narraciones comentadas cómo unos signos con un determinado poder (una potencialidad en sí mismos) actualizan de forma tangible (aparición de imágenes en la tinta, muerte de Yakub) en el universo empírico las virtualidades en ellos contenidas una vez que son pronunciados⁽¹⁵¹⁾. El esquema podría ser este:



Un esquema simple según una visión de tipo aristotélico de los acontecimientos en el mundo empírico. Pero es esta la exposición en abstracto de la creencia en la magia del lenguaje.

Obviamente, estas no son creencias atribuibles a Borges. Ahora bien, estas ideas aparecen formuladas en un sentido práctico en el discurso ficcional con

bastante coherencia. Dicho de otro modo, la literatura es el campo idóneo donde éstas pueden ser expresadas en tanto que la creencia en una magia del lenguaje bien puede ser trasunto correlativo de la idea de unos poderes de evocación poética existentes en la palabra y que justifican la creación literaria en su vertiente más estética.

La literatura, insisto, es el campo óptimo para que ciertas ideas sobre magia en el lenguaje hallen su expresión porque a estas ideas subyace el mito romántico del poeta como mago, según el cual las palabras ostentan una potencialidad estética y expresiva que sólo unos determinados individuos, los poetas, pueden aprehender y dominar; una vez sometidas estas potencialidades a la técnica del poeta, éstas pueden hallar recepción en el público en general⁽¹⁵²⁾. Tal ideal tan propio de románticos y simbolistas, ese cierto esoterismo en la creación literaria, sigue el mismo esquema que las ideas de la magia del lenguaje. Creo que un examen de la obra literaria de Borges mostraría cómo el autor es bastante proclive, a lo largo de su obra, a seguir esa tendencia a la romantización conceptual del lenguaje (creyese o no su autor en ella), o del mero signo, como es el caso de *El espejo de tinta*, cuya trama se fundamenta en la brujería, una brujería donde los caracteres sagrados y las figuraciones icónicas son elemento determinante y que ostenta las características de un proceso comunicativo unívoco, dirigido por la voluntad superior del hechicero.

Una concepción semejante de la comunicación sígnica se expresa en *La escritura del dios*. En este cuento, el sacerdote proyecta en el objeto de la piel del jaguar la noción de que sobre ella se han impuesto los designios de una voluntad subjetiva superior, el dios. No es una consideración banal, teniendo en cuenta la visión cosmológica del sacerdote, que contempla una larga trama causal implícita tras cada concepto que designa a un objeto del mundo sensible. De una manera similar, y[349] a la inversa, en una sola expresión puede haber en potencia el universo entero y todos sus aconteceres. Para el sacerdote, en la piel del jaguar se halla impreso un conjunto críptico, una «sentencia» o enunciado en el que se halla en potencia el universo entero y todos sus posibles aconteceres.

Esta visión concreta del lenguaje con un poder mágico mantiene con el pensamiento cristiano un contacto que ya he señalado. A este conjunto sígnico se le otorga un valor absoluto: el signo mágico es una suerte de identidad abstracta, metafísica, sobrenatural, con todo el universo.

En *La Biblioteca de Babel* no se presentan consideraciones de ningún tipo sobre magia del lenguaje, pero sí que es palpable el mismo elemento temático que en *La escritura del dios*: la creencia en un conjunto sígnico de valor absoluto. Se supone que entre todos los conjuntos sígnicos que pueblan el universo hay *el libro* que es «compendio de todos los demás», que explica a

todos los demás libros. Es decir, que encierra en él el sentido del universo. El discurso sobre las falacias y errores que pueda haber tras la creencia del bibliotecario-narrador sería más propio de la lógica o la epistemología. Aquí me he limitado a exponer algunos conceptos de filosofía del lenguaje que justifican las creencias del bibliotecario y que, espero, habrán dado cuenta de la fuerte cohesión conceptual interna que se presenta en esta ficción. Por otro lado, he querido exponer algunas posibilidades lógicas concernientes a la posibilidad de la existencia de ese catálogo, de las cuales espero que habrán dicho algo sobre las creencias y el campo de expectativas del narrador.

De algún modo los personajes de estos dos cuentos, tanto el sacerdote Tzinacán como los bibliotecarios, se encuentran encerrados en un laberinto cognoscitivo, y en ambos cuentos los personajes se crean una expectativa semejante: la creencia en un conjunto sígnico de valor absoluto que puede ser hallado y descifrado, y que les permitirá conjurar su encierro. En qué radica el valor absoluto de cada conjunto sígnico es algo que mantiene una estrecha relación con la naturaleza y las motivaciones de los personajes de cada cuento. En ambos casos parece tratarse del conjuro a la existencia absurda de los personajes. El sacerdote Tzinacán, prisionero y ultrajado, cuyas motivaciones son la voluntad de poder, la venganza y la honra de su dios, busca un signo sagrado cuya existencia viene enunciada por una tradición religiosa. Ese signo es mágico, con un poder de manejo del universo bastante ligado a las motivaciones de Tzinacán. En el caso de *La Biblioteca de Babel* el valor absoluto del conjunto sígnico buscado no radica tanto [350] en el manejo del universo como en su comprensión. Su valor es más bien cognoscitivo, en consonancia con el imperativo epistemológico que parece guiar a los bibliotecarios: una interpretación de los contenidos de los libros que viene a ser, de hecho, la interpretación de un universo entero.

Ambos cuentos se asemejan no sólo en la idea de un conjunto sígnico de valor absoluto, sino en la naturaleza de su búsqueda. Se ha descrito cómo ésta es de carácter analítico, es decir, apriorística, a partir de unas bases epistemológicas sentadas de antemano (la tradición del dios, las leyes de la Biblioteca) que dan las guías sobre la naturaleza y la localización del objeto buscado. En qué medida el método cognoscitivo aplicado ha sido el correcto... En cuanto a *La escritura del dios* se han planteado algunas posibilidades. En cuanto a *La Biblioteca de Babel*, las palabras del narrador, a quien cabe suponer ya envejecido después de largas búsquedas, no dejan lugar a dudas: «Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de uno de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos -y también su refutación» (F, 99).

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1990). *Metafísica* [Ed. Trilingüe de V. García Yebra.]. Madrid: Gredos.
- BORGES, J. L. (1939). «La Biblioteca Total». En *Sur* 59/8, 13-16.
- (1995). «La Biblioteca de Babel». En *Ficciones*. Madrid: Alianza-Emecé.
- (1995). «Del rigor en la ciencia». En *El Hacedor*, Madrid: Alianza-Emecé.
- (1996). «La escritura del dios». En *Aleph*. Madrid: Alianza-Emecé.
- (1997). «El espejo de tinta». En *Historia universal de la infamia*, Madrid: Alianza-Emecé.
- HIERRO S. PESCADOR, J. (1989). *Principios de filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- KANT, I. (1996). *Crítica de la razón pura* [Ed. Pedro Ribas.]. Madrid: Alfaguara.
- LASSWITZ, K. (1958). «The Universal Library». En *Fantasia Mathematica*, C. Fandiman (ed.). Nueva York: Simon and Schuster.
- MARLER, P. (1974). «Animal Communication». En *Nonverbal Communication*, L. Krames y otros (eds.). Nueva York: Plenum Press. [351]
- NUÑO, J. (1986). *La filosofía de Borges*. México: FCE.
- PÉREZ, A. J. (1986). *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.
- WITTGENSTEIN, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus* [Ed. bilingüe J. Muñoz e I. Reguera.]. Madrid: Alianza. [352] [353]

△▽

RESEÑAS

[354] [355]

△▽

Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1997

Como se nos informa en la presentación del libro por el profesor José Romera Castillo, este libro es el resultado de las investigaciones del autor, que dieron fruto en su tesis doctoral durante el año 1993, premio extraordinario de dicho año. Además, el estudio que aquí tratamos forma parte de un proyecto más amplio, coordinado por el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED. En este programa se estudian las actividades escénicas de diferentes lugares de España (e incluso en Italia y México), durante los siglos XIX y XX, con la finalidad de cotejar la producción teatral como texto escrito y como representación ante el público de la época.

La disposición de la materia tratada sigue como guión el método habitual en las tesis doctorales que se basan en un exhaustivo fondo de [356] documentación. En un primer lugar, se analiza el estado de la cuestión, que revela la ausencia hasta la fecha de un estudio del teatro abulense hasta el siglo XIX. Para ello Bernaldo de Quirós se sirve de los autores que recogieron citas históricas, sociales o económicas de actividades dramáticas en Ávila, desde el primigenio Antonio de Cianca (siglo XVI), pasando por Juan Martín Carramolino, hasta llegar a los más actuales: José Mayoral, Ángel Gómez Moreno o Irene Ruiz-Ayúcar, entre otros. El segundo bloque utilizado como fuente de información remite a los archivos locales de instituciones públicas, eclesiásticas y periodísticas. Fuera del ámbito abulense el autor ha indagado en el Archivo Histórico Nacional, el General de Simancas, la Hemeroteca Municipal de Madrid, con hallazgos muy reveladores.

En cuanto a la división temporal, los siglos XV y XVI, debido a la escasa información disponible, se tratan de modo aparte, formando un preámbulo de tipo introductorio que justifica en gran parte el desarrollo de la dramaturgia en Ávila capital. La siguiente división temporal corresponde al grueso del estudio, con dos partes formadas por bloques correspondientes, la primera parte, a los siglos XVI y XVII (siete capítulos) y, la segunda, en exclusiva al XIX (ocho capítulos). A todo esto se añade un interesante Apéndice en el que se reproducen copias de documentos, compañías teatrales, carteles, planos y rutas seguidas por las compañías. Como colofón, el libro se cierra con un aclarado detalle de las siglas utilizadas, una extensa bibliografía y un grupo de láminas ilustrativas sobre el tema.

Por otra parte, otro de los ejes sobre el que gravita el trabajo es el estudio pormenorizado de los lugares destinados a las representaciones teatrales, ya fueran lugares destinados a tal efecto, como el teatro de la Magdalena, el de Albornoz o Talía, fallido por una posible especulación inmobiliaria de la época (siglo XIX), y el de la Beneficencia, futuro teatro Principal; o también las representaciones en casas particulares, en iglesias, escuelas e incluso al aire libre. Este eje del lugar teatral le sirve al autor como patrón de consulta y documentación, sobre todo en cuanto a la contabilidad de ingresos en concepto de taquilla, miradores, palcos, y gastos de remodelaciones, disputas con el Ayuntamiento por los aposentos, días de representación, coordinación por parte de cofradías, etc.

Otro aspecto destacado del trabajo consiste en conocer la propia historia de Ávila y de sus personajes más ilustres por las representaciones teatrales programadas en su honor, como la beatificación de Santa Teresa y su posterior canonización, el traslado definitivo de los [357] restos de San Segundo, y cómo fueron aceptadas las convulsiones sociales como el Desastre del 98, con representaciones patrióticas para sufragar gastos de la guerra, o cómo fueron mal aceptadas por la crítica periodística local obras renovadoras, como Juan José, y tradicionales, como *La duda*. El reconocimiento social y la comprensión de una época y sus gentes viene sin duda de la mano de una actividad tan popular como el teatro. La profundidad del trabajo, la pertinencia de las abundantes notas a pie de página, el catálogo de obras representadas, los autores y compañías detalladas con sus miembros, los espectáculos, hacen del libro un buen punto de toque para conocer no sólo el teatro sino también las gentes de Ávila.

Vicente Javier de Castro Llorente [358] [359]

△▽

Múltiples moradas

Claudio Guillén

Barcelona: Tusquets, 1998, 484 páginas

Claudio Guillén es un estudioso sólido y agudo que reelabora y reescribe en este libro once ensayos anteriores; en años pasados había editado entre nosotros tres volúmenes principales de los que mencionamos ahora *El primer Siglo de Oro* (1988) y *Teorías de la historia literaria* (1989): siempre hemos

recordado como muy veraces e instructivos diferentes capítulos de uno y otro tomo, y en justicia histórica hay que decir que algunos de ellos resultaron en su día bien innovadores, lo que habrá de tenerse presente cuando se trace la trayectoria del análisis literario español de la segunda mitad de nuestro siglo.

Claudio Guillén -según decimos- es autor de escritos críticos de importancia y no sólo por lo que a la literatura comparada se refiere: su obra ha de tenerse presente junto a la de otros estudiosos más a los que de ordinario sí suele recordarse.

Múltiples moradas es un texto amplio y culto, que revela muchas sensibilidades en su autor: Guillén conoce, por supuesto, la literatura y las literaturas, pero también los escritos que pueden importarle en [360] algún momento de José Ferrater Mora, o de Julián Marías, o de Carlos Castilla del Pino o de Fernando Savater... El volumen lleva al frente a modo de lema dos citas, una de las cuales es un poema de Jorge Guillén: «-Tiene usted enemigos? / -Uno solo: / El que me simplifica», y en efecto el espíritu de todo el libro es el de «percibir [...] las convivencias que ocupan nuestras vidas», es decir, lo diverso, lo complejo de las situaciones de lo real -en este caso de las situaciones literarias-. Así se constituye en verdad en nuestro enemigo *quien nos simplifica*, y en el saber se constituye en enemigo de lo real (o sea, en inadecuado y falseador parcial y consciente o inconsciente de las cosas) quien las simplifica.

Según decimos, Claudio Guillén alude a los distintos submundos circundantes sociales, políticos y culturales, y se pregunta: «¿Qué forma de pensamiento logra amoldarse a semejante complejidad?», para contestar entre otras con estas palabras: «Al comparatista le corresponde preguntar lo que a otros les puede dejar sin cuidado, por ejemplo: este género poético, o esta forma, o este tema, ¿se circunscribe a la trayectoria de determinada lengua o es de uso universal?». Quizá la presente preocupación por la presencia en diferentes literaturas de unas mismas formas o temas resulta convergente con la preocupación en los mismos años en que nuestro autor escribe y en la lingüística norteamericana, por los universales del lenguaje: en definitiva se trataría de un interés o enfoque antropológico y cultural que se halla al igual en la ciencia del lenguaje que en la ciencia literaria.

Claudio Guillén subraya con énfasis la necesidad de percibir las diferencias que se presentan en lo real y de atenderlas y no mutilarlas en nuestro camino hacia el conocimiento; en este sentido argumenta a partir de textos de Fernando Savater y escribe: «¿Razón total y totalitaria? No se trata sólo de abstracciones. Todos hemos tratado a compañeros y amigos, vivas encarnaciones de la soberbia intelectual, que jamás se han cansado de imponer su monismo mental sobre el pluralismo del mundo en que vivimos, desdeñando distinciones, machacando matices, aniquilando individualidades».

Por nuestra parte, creemos que, en efecto, distintas perspectivas en la investigación resultan compatibles y suponen que no se olviden no ya matices, sino componentes de lo literario: en este sentido, hemos escrito varias veces que *la obra de arte existe en sí, pero no sólo en sí*, es decir, que no se la puede entender monistamente. La obra poética posee determinaciones internas o immanentes, pero a la vez existe en un momento de la serie cultural e histórica, y esto no cabe preterirlo. [361]

Nuestro autor se manifiesta en contra del monismo en el pensamiento crítico, y ya decimos que se encuentra totalmente en lo cierto: en tal espíritu reproduce un par de líneas del mismo Savater según las cuales «el discurso de la violencia se establece sobre un principio [...]: todo da igual, si no es lo que yo quiero». Ciertamente la experiencia de las cosas enseña que a veces se opera con esta idea de que todo es indiferente y no existe *si no es lo que yo quiero*, pero en el estudio lo que yo debo hacer no es lo que quiero, sino lo que me reclama el objeto atendido. *Nunca hay más razón científica que la que resulta adecuada con la naturaleza o consistencia de la realidad estudiada*. Lo que debe hacer el estudioso que analiza la literatura es atender a todo lo que la literatura supone como consistencia o realidad; una perspectiva puede interesarme de manera natural más que otra, para tratar unos aspectos puedo poseer mayor sensibilidad y mayor capacidad técnica que para tratar otros, pero en verdad el todo al que debo estar atento es el todo complejo en que consiste mi objeto de estudio y, por tanto, mi problema. Lo que debo analizar me viene dado ya por el objeto, y no puedo mutilarlo yo salvo a costa de perder adecuación empírica.

Forzando aparentemente el concepto, Claudio Guillén llega a proponer que las unicidades son un «caos», y en verdad así resulta: toda unilateralidad deja escapar la armonía compleja de la realidad, su vertebración matizada, y nos lleva por tanto a lo sólo parcialmente existente y parcialmente entendido, es decir, al caos de nuestro pensamiento; lo armonioso no es lo simplificado sino lo complejo. Escribe nuestro autor un amplio párrafo en este sentido: «No sostengo ni me interesa el caos de las unicidades. Lo propio de nuestra tarea es la consideración de unas moradas múltiples [...] en que brillan unos géneros, unos temas o unas formas, como también metáforas, estilos, mitos, escuelas y movimientos. Pues bien, he procurado entender esos sucesos o hechos culturales lo más posible como tendencias. [...] Ciertamente que un poema existe, [...] pero sí creo que desde la óptica del historiador las cosas muestran no sólo esa primera vertiente sino otra segunda, quiero decir, no sólo lo que son como substancias, como entidades suficientes, contenidas dentro de sus propios confines, sino menos visiblemente como formas, temas, mitos o movimientos *que vienen de y van hacia*».

Para el comparatista, los hechos literarios aparecen presididos por la dinámica temporal y espacial, y es la perspectiva que nunca debe perder: no

somos sino diversos, y esa diferencia sólo no existe -sabemos [362] que piensa Claudio Guillén- para la soberbia intelectual. La literatura comparada ha de hacerse cargo de lo literario en cuanto uno y diverso a la vez, y, asimismo, a la vez en cuanto tendencia o dinamicidad temporal y espacial, viene a proclamar nuestro autor. Glosando a Julián Marías, Claudio Guillén advierte, en efecto, que «esta función de un dinamismo [que caracteriza a la persona] puede abrirse también a ese fenómeno tan humano que no es la persona misma sino lo creado, o perseguido o soñado por ella, como proyecto y sobre todo como subproyectos, quiero decir, la acción o el hecho cultural, en su vertiente de no-cosa». Estamos ante *procesos* de los que el comparatista ha de hacerse cargo, de dinamicidades históricas y espacio-culturales que no deben quedar desatendidas.

Pensábamos haber dedicado una glosa a las páginas en que nuestro autor se ocupa del concepto literario de «realismo», pero ya se nos escapa el espacio y aplazamos este propósito; apuntaremos, sin embargo, que, en nuestra modesta opinión, deben tenerse presentes las páginas que al asunto dedicó Jakobson (*Sobre el realismo artístico*, 1921), pues tales páginas han fecundado luego otros planteamientos posteriores, y apuntaremos que de la bibliografía española sobre el realismo en tanto concepto y en tanto concreción histórica podríamos recordar asimismo varias obras de Valeriano Bozal. No hemos hecho sino saludar un nuevo libro de Claudio Guillén, y queremos aprovechar el momento para recomendar la lectura de este estudioso a nuestros alumnos: estamos ante un investigador riguroso, culto y brillante, y con planteamientos decisivos en algunos de sus trabajos. Nuestras presentes líneas no hacen justicia a su libro *Múltiples moradas*; por otro lado, deberá hacerse justicia al autor teniendo en cuenta no sólo este volumen reciente, sino otros capítulos de relieve que escribió y publicó hace ya bastantes años.

Francisco Abad [363]

△▽

Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía

José Romera Castillo

Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia,

1998, 529 páginas

La figura del profesor José Romera Castillo es muy significativa dentro del panorama de los estudios semióticos tanto en España como fuera de ella. Fundador de la Asociación Española de Semiótica, director de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, director del instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, representante por España en diversos organismos internacionales relacionados con la semiótica (Federación Latinoamericana, International Association for Semiotic Studies, etc.).

Sus publicaciones en este ámbito, desde 1975 hasta la actualidad, son muy cuantiosas -y de calidad-, habiendo sido publicadas en diversos volúmenes y numerosos artículos que no puedo pormenorizar aquí por razones de espacio. A ellas se une ahora el volumen que comentaremos, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, editado por la UNED, en la colección *Educación Permanente*, concebido como un manual de estudio tanto para los alumnos [364] del curso que dirige sobre el tema como para los estudiosos de la semiótica literaria y teatral en general.

El acertado título del libro configura el contenido del mismo. Se trata, en suma, de proporcionar una pautas de estudio de la literatura en general y del teatro en particular desde la óptica semiótica, proporcionando un método de análisis, unos análisis prácticos y una bibliografía sobre los estudios semióticos llevados a cabo en España fundamentalmente.

El volumen está articulado en once capítulos. En el primero se realiza una introducción a la semiótica, en la que se traza un sintético estado de la cuestión sobre algunas obras básicas de esta parcela, publicadas en español; al que sigue un breve esbozo histórico y una bibliografía selecta.

En el segundo se pasa revista a las relaciones de la literatura y la semiótica, desde unas bases objetivas para su estudio.

En el tercero, dedicado a la narratología, se ofrece un paradigma metodológico y dos análisis prácticos (sobre la patraña décima de Joan Timoneda y el cuento *El viejo y la niña* de Clarín).

En el cuarto, se realiza un estudio de una gramática semiótica de la poesía tanto desde el punto de vista teórico como práctico.

En el quinto, se hace un repaso de los estudios teóricos de la semiótica teatral desde la óptica del texto y, sobre todo, de las puestas en escena (ya que el teatro es verdaderamente teatro una vez que se lleva a los escenarios).

En el sexto, se analizan los sistemas verbales y no verbales en la literatura narrativa, así como los repertorios extraverbales en la comunicación literaria.

En el séptimo, se realiza un panorama del análisis semiótico del cuento en España. El octavo, se centra en una aproximación bibliográfica a dos figuras muy relevantes de la semiótica soviética (entonces): Bajtín y Lotman. El noveno, se dedica a hacer una enumeración y valoración de actividades del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, dirigido por el profesor José Romera, un centro puntero de investigación semiótica en España.

El décimo, se centra en realizar una bibliografía de los estudios semióticos en España. Está dividido en dos partes: en la primera, se hacen algunos estados de la cuestión sobre la literatura medieval, el [365] teatro del Siglo Oro, la poesía del siglo XX y la literatura iberoamericana desde la retina de la semiótica; y, en la segunda, se ofrece una bibliografía de los estudios semióticos en España sobre teoría, narrativa, poesía y teatro hasta 1993. Un banco de datos importante que los investigadores habrán de tener en cuenta. Finalmente, se ofrecen las referencias bibliográficas de donde se habían publicado, con anterioridad, los diversos trabajos que articulan el libro.

En conjunto, se trata de un volumen de gran interés que servirá de guía para quienes se adentren en el ámbito del estudio de la literatura y del teatro como elementos comunicativos en las interacciones humanas.

Francisco Gullón de Haro [366] [367]

△▽

Biografías literarias (1975-1997)

José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.)

(Madrid: Visor Libros, 1998, 645 páginas)

Estamos ante las Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED⁽¹⁵³⁾, dirigido por J. Romera Castillo y dedicado a las Biografías literarias (1975-1997).

El volumen está formado por diez sesiones plenarias y treinta y dos comunicaciones, e introducido por la «Presentación», «Ante las biografías literarias» (pp. 11-25), a cargo del ya citado director, quien ofrece una amplia bibliografía sobre lo biográfico.

Dos de las sesiones plenarias son teóricas: «Sobre el estatuto genérico de la biografía» (pp. 29-37), de Ricardo Senabre, y «La biographie littéraire aujourd'hui» (pp. 39-53), de Daniel Madelénat. El primero [368] reflexiona sobre el «paisaje brumoso», entre la historia y la literatura, en el que se encuentra el género biográfico; mientras que para Madelénat «Les dilemmes ou les apories de la *biographie des auteurs* mènent aux transgressions de la *biographie d'auteur*» (p. 40), biografía ésta última a la que una serie de retos -aporías del conocimiento, alteridad, alquimia de la creación- «semblent stimuler son ingéniosité, multiplier ses formes et intensifier son exubérance» (p. 52).

El resto de sesiones plenarias gira en torno a lo producido sobre vidas de escritores en lengua española. Miguel Ángel Pérez Priego, en «Sobre la biografía de los autores medievales» (pp. 55-68), parte de Per Abad y llega a Juan del Encina, pasando por los autores de los cancioneros poéticos, pero reconoce que «la investigación avanza lenta en los estudios biográficos medievales» (p. 68). José Montero Reguera, en «Vidas áureas» (pp. 69-107), se centra en los autores del Siglo de Oro; trabajo que se ve complementado con una amplia bibliografía (pp. 92-107). En «Biografías de escritores españoles del siglo XVIII» (pp. 109-125), Francisco Aguilar Piñal reconoce que este siglo, a excepción de algunos autores menores, cuenta con una buena información bibliográfica y ofrece un recuento de la misma. «Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX» (pp. 127-143) es la aportación de Leonardo Romero Tobar, quien, en la abundante producción que sobre este siglo se ha escrito, establece diferencias entre «Las *vidas* de escritores», «Las *prosopografías* de escritores» y «Las *vidas* de *escritores*».

Tres sesiones plenarias se ocupan del siglo XX. Rafael Alarcón Sierra, «Entre modernistas y modernos. (Del fin de siglo a Ramón.) Ensayo de bibliografía biográfica» (pp. 145-225), hace un amplio balance desde los *regeneracionistas* hasta Ramón Gómez de la Serna, acompañado por una extensa bibliografía. Andrés Soria Olmedo se ocupa de «Biografías del 27: excesos y carencias» (pp. 227-242): parte de la «caracterización colectiva» que de estos poetas hace Salinas, pasa por las biografías individuales y termina con las dedicadas a García Lorca. José Romera Castillo termina el siglo con «Unas biografías de escritores españoles actuales» (pp. 243-279), donde ofrece una exhaustiva relación de «(Auto)biografías», «Conversaciones con los autores», «Entrevistas», «Diálogos» y «Encuentros», sin olvidar el apartado «Otras tipologías de biografías», con lo que nada de lo biográfico escapa a su pluma.

Las sesiones plenarias se cierran con «Borges y los otros: la biografía» (pp. 281-288), de Marcos-Ricardo Barnatán, quien hace referencia [369] al poeta y ensayista rumano Benjamín Fondane, para seguir con la biografía *Evaristo Carriego*, escrita por Borges, y terminar con las que el propio Barnatán ha escrito sobre el autor argentino.

Un grupo de comunicaciones gira en torno al género de la biografía. María Elena Arenas Cruz, en «La biografía como clase de textos del género argumentativo» (pp. 313-321), afirma que «es patente la intencionalidad persuasiva del narrador, que busca siempre una respuesta perlocutiva por parte del lector» (p. 320). Alicia Molero de la Iglesia, «Los sujetos literarios de la creación literaria» (pp. 525-536), opina que la biografía literaria penaliza el sujeto biográfico debido a la «mezcla de modos discursivos y tipos de texto» en que se encuentra inmersa. María Asunción Blanco de La Lama, en «El espacio femenino en el género biográfico» (pp. 331-341), arranca de la desigualdad entre los sexos al ser mayor el número de biografías sobre hombres. «Lírica y biografía. (Acerca de los poemas con personaje histórico analógico en la lírica española contemporánea.)» (pp. 593-608) es la aportación de José A. Pérez Bowie, para quien «el discurso biográfico [...] suele servir a menudo como vehículo para la efusión más o menos explícita de la subjetividad de su enunciador» (p. 593). José Manuel Querol Sanz, en «Biografía del héroe: la construcción de la genealogía literaria de Godofredo de Bouillon» (pp. 623-635), se apoya en la figura del héroe medieval para poner de manifiesto el amplio margen entre Historia y Leyenda. Las «Dos tendencias biográficas de la literatura italiana actual» (pp. 457-464), mostradas por Belén Hernández González, son novela y ensayo, aunque marcadas por el hibridismo; «la biografía puede mantener un estatus literario» (p. 464) siempre que la entendamos flexible y abierta. María Teresa Navarro escribe sobre «el nuevo proceso del género biográfico italiano que tiende a la integración de una determinada biografía en una perspectiva general» (p. 558), en su comunicación «Entre genealogía y vida: dos historias para Leonardo Sciascia» (pp. 557-568). Una obra es el punto de arranque para hacer diferencias genéricas: «La oración y la espada: funciones de la biografía novelada en la literatura magrebí contemporánea. El ejemplo de *L'Invention du Désert*» (pp. 465-479), de Esther Hernández Longas y Ana I. Labra Cenitagoya. El género del *horror* también sirve para delimitar géneros, así lo vemos en «Entre novela y biografía: Drácula» (pp. 493-501), de Caterina Marrone.

Otro bloque de comunicaciones se adentra en obras concretas; españolas unas, extranjeras otras. Dentro de las primeras: «La semiosis de la ideología en la biografía novelada: *Leoncio Pancorbo*, de José María [370] Alfaro» (pp. 373-386) de Ángel Cueva Puente, quien da a conocer la impronta que la ideología falangista ha dejado en esta biografía. Francisco Javier Higuero, en «El metadiscurso de la escritura en la trilogía biográfica de Jiménez Lozano»

(pp. 481-491), pone de manifiesto la fidelidad a las existencias de los personajes biografiados, además de un marcado esfuerzo metatextual. «Historia e historia de una vida: *El manuscrito carmesí*, de A. Gala» (pp. 387-397), de Françoise Dubosquet Lairys, muestra que dicha obra es «una ficción que pone en tela de juicio la versión histórica imperante hasta nuestros días» (p. 396). Francisco Gutiérrez Carbajo, en «*Vidas escritas*, de Javier Marías» (pp. 443-455), se detiene en cada una de las biografías que aparecen en dicha obra, algunas de las cuales se apoyan en autobiografías y resaltan detalles nimios. Carlos Moreno Hernández, en «La biografía novelada como ejercicio de estilo(s): *Las máscaras del héroe*, de J.M. de Prada» (pp. 537-547), pone de relieve que esta obra es «un ejercicio de imitación y transformación de modelos literarios diversos». María Barrios Rodríguez se detiene en los recursos periodísticos de captación del lector, en su comunicación «La entrevista como fuente de una biografía literaria (*La Reina*, de P. Urbano)» (pp. 323-330).

En cuanto a las obras extranjeras estudiadas, José Santiago Fernández Vázquez, en «La subversión del género biográfico en *Flaubert's Parrot*, de Julian Barnes» (pp. 399-406), se centra en los problemas a los que hace frente el biógrafo profesional. Encarnación Medina Arjona, en «Las notas biográficas en la correspondencia inédita a Émile Zola. A propósito de *Trente années d'amitié*, de C. Becker» (pp. 515-523), muestra que el género biográfico es «una forma abierta a cualquier nuevo documento» (p. 522). «Biografías, homenajes e ironías: Fontane y Fonty en *Ein weites Feld*, de Günter Grass» (pp. 549-556), de Cristina Naupert, nos muestra esta obra como «una reescritura biográfica al servicio de la construcción de un mundo ficticio [en el que] lo biográfico funciona como un elemento clave para la narración» (p. 555).

El último bloque de comunicaciones gira en torno a autores literarios. José Luis González Subías nos lleva al siglo XIX con «Un primer acercamiento biográfico a la figura del dramaturgo romántico español José María Díaz» (pp. 435-442). En «Más allá de la biografía de Menéndez Pidal por Joaquín Pérez Villanueva» (pp. 291-299), Francisco Abad pone de manifiesto una idea esencial de Menéndez Pidal: «la enorme lentitud en la propagación del cambio idiomático» (p. 299). Miguel Ángel de La Fuente González, en «Una biografía de Juan Ramón Jiménez para niños» (pp. 415-424), estudia la biografía [371] *Juan Ramón Jiménez*, de Mariano Hispano González y opina que es un trabajo erudito. «Manuel Machado. Apuntes biográficos» (pp. 343-350) es la aportación de María Isabel de Castro García, quien destaca la importancia que, en la biografía moderna, tienen las hipótesis intuitivas. Salvador Company Gimeno, en «Martín-Santos, Pedro y el *memento* de Benet» (pp. 351-361), muestra cómo un escritor vivo conmemora su amistad con un escritor muerto relatando un tiempo ya terminado para ambos. Emilia Cortés Ibáñez se detiene en tres de nuestros autores: «Torrente Ballester, Cela

y Espinosa, vistos por sus hijos» (pp. 363-371). Francisco Ernesto Puertas Moya se aproxima a la figura del modernista Armando Buscarini en su comunicación «La autocompasión y el escarnio: un ajuste de cuentas de Juan Manuel de Prada con la biografía de un escritor fracasado» (pp. 609-621). Las nuevas tecnologías son parte importante en la comunicación de Beatriz Paternain Miranda: «Biografías en Internet de escritores en lengua castellana» (pp. 585-591).

Los autores extranjeros también son centro de atención. Teresa María Mayor Ferrándiz, en «Safo, la 'Décima musa'. Su vida y su voz a través de sus versos» (pp. 503-514), analiza la vida de esta mujer desde los comienzos hasta su suicidio. Lo escrito sobre la figura de Montaigne queda recogido por María Pilar Suárez en «Michel de Montaigne: ensayo y biografía» (pp. 637-645). Helena Fidalgo Robleda se detiene en la figura del poeta italiano Leopardi: «Una vida en la frontera. Giacomo Leopardi en la voz de Antonio Colinas» (pp. 407-414). María Teresa Gibert Maceda, en «Virginia Woolf y sus biógrafos» (pp. 425-434), destaca el impulso compartido de todos ellos: «descifrar el misterio de su vida, trascendiendo los mitos construidos en torno a ella» (p. 432). María Antonia Álvarez Calleja, en «Biografía literaria de Henry James: recuperación del yo en otro discurso narrativo» (pp. 301-311), se detiene en el extenso trabajo que Leon Edel ha realizado en torno a la figura del autor de *Las alas de la paloma*. María Teresa de Noronha, en «A desvirtuação da *saudade* nas biografias de Pascoaes depois de 75» (pp. 569-583), destaca los fuertes lazos afectivos e intelectuales que unían a este autor y a Unamuno.

Estamos ante otra interesante aportación del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, de obligada consulta para todo el que se aproxime al mundo de lo biográfico.

Emilia Cortés Ibáñez [372] [373]

△▽

Pasión intacta

George Steiner

Madrid: Ediciones Siruela, 1997

En este amplio volumen de quinientas páginas recoge su autor intervenciones orales y escritas, de algunas de cuyas posturas crítico-literarias vamos a dar idea y a hacer una glosa; además el texto incluye capítulos de carácter más filosófico-político que no poseen menos interés ni importancia.

Para un estudioso de la lengua y la literatura la tesis decisiva del presente libro es acaso la que aborda el problema del leer y de cómo hacerlo: leer se nos presenta en tanto una inquietud sin término, un afán espiritual interior que se posee o no se posee. No importa tener la profesión filológica; el deseo de leer está en nosotros o no está, independientemente de que seamos filólogos, o médicos, o empleados del metro, y desde luego la observación de la realidad muestra que en todos los colectivos profesionales hay a quienes no les importa leer y de hecho leen muy poco: «El que no haya experimentado -mantiene Steiner- la fascinación llena de reproches de las grandes estanterías llenas de libros no leídos [...] no es un verdadero lector. [...] No es un lector quien no ha escuchado en su oído interior la llamada de los cientos[374] de miles, de los millones de volúmenes contenidos en los fondos de la Biblioteca Británica [...] que piden ser leídos».

La vida biológica de cada lector es muy fugaz, pero tiene la vocación de leer (según la bella proclama de Steiner) quien lleva en su interior la llamada de todos los textos que reclaman ser leídos: como queda dicho, se trata de una inquietud que nunca puede apagarse y que llena y domina a quien la tiene, a quien es poseído por tal desasosiego feliz.

Se trata por tanto de leer, pero ¿cómo leer?, ¿cuáles son las cautelas y garantías con que debe hacerse? A esto va respondiendo de manera muy sensata y con perfiles nítidos George Steiner.

En primer término, señala nuestro autor que «el intelectual es sencillamente un ser humano que cuando lee un libro tiene un lápiz en la mano», es decir, que la lectura del intelectual *problematiza* lo que lee, reflexiona y argumenta sobre ello, y así en el límite de lo que podemos considerar un acto de lectura completo «late el deseo de escribir un libro en respuesta». No se trata sólo de la satisfacción de haber leído, del entretenimiento o el estímulo a actuar de una determinada manera que supone, etc., sino que estamos ante un hecho añadido: el intelectual tiende a dar respuesta a lo que lee, es decir, lo problematiza; nadie se da cuenta de todo ni lo sabe todo, y de esta forma la respuesta problematizadora de lo leído -si no es sectaria, malintencionada o necia- enriquece el planteamiento del primer autor. Tiene razón Steiner: el intelectual de verdad responde siempre a lo que lee, bien implícita o a veces explícitamente.

Se trata, pues, de leer con criterio, no pasiva ni ciegamente (por supuesto, llegar a tener criterio es tarea de años y en realidad casi de toda la vida, ya que siempre cabe madurar en profundidad y en extensión de conocimientos), y se trata de leer además sin trampas ni chapuzas, es decir, estamos ante el leer los textos completos y a ser posible a los autores en la totalidad de sus escritos.

Hay que hacer frente en primer lugar -viene a decirnos Steiner- a «lo que la moda del momento considera productos inferiores», es decir, que no puede atenderse sólo a los textos que se encuentran en el mercado. Esto nos parece de importancia capital: los textos relevantes no son por necesidad los que se hallan en el mercado, y por tanto *falsea las proporciones* verdaderas y relativas *de lo real* quien atiende nada más que a tales textos. [375]

El lector maduro sabe de la importancia de un autor aunque sus textos sean difíciles de encontrar, mientras que lo que se nos ofrece en los escaparates es a veces puramente redundante cuando no trivial o innecesario: *el intelectual maduro se distingue radicalmente del inmaduro en que no confunde la actualidad de los textos con su valor*. Hoy en día estamos asistiendo incluso a que datos accesibles por procedimientos informáticos y a la disposición de todos, se publiquen como investigación firmada y sin que vayan acompañados quizá de lectura real alguna.

Junto a esta idea que se desprende de lo dicho por Steiner, él mismo insiste en que, en efecto, «sólo cuando conocemos a un autor en su totalidad, cuando nos inclinamos con especial cuando no quisquillosa solicitud hacia sus 'fracasos' y de esta forma construimos nuestra propia visión de su vigencia, el acto de la lectura es auténtico». Leer se constituye así en una actividad interpretativa de lo que se propuso el autor y de lo que logró hacer en relación a eso que se propuso, e interpretativa de los logros que alcanzó. *Saber ver el propósito del escritor, lo que alcanzó y lo que no alcanzó, y valorarlo todo, constituye el contenido de la empresa crítico- literaria*.

Saber leer y luego leer bien es un trabajo esforzado y absorbente, que ha de llevarse a cabo en la serenidad tensa del esfuerzo individual en soledad, en condiciones materiales de silencio: «La lectura sería -llega a indicar Steiner- excluye incluso a los íntimos», es decir, reclama unas condiciones materiales de toda tranquilidad y silencio.

La lectura o interpretación y avaloración de textos supone desde luego el empleo de recursos técnicos, y así nuestro autor subraya la necesidad de tener frescos los conocimientos gramaticales, métricos, eruditos, etc., que reclama la buena interpretación de las obras analizadas: «Debemos aprender a analizar frases y la gramática de nuestro texto. [...] Tendremos que volver a aprender la métrica. [...] Buscaremos [los] rudimentos de reconocimiento mitológico y escritural, de recuerdo histórico»; se trata, pues, de saber penetrar bien en la

textura formal y de contenido de los discursos, para poder entenderlos en sus intenciones y en sus logros y poder valorarlos luego.

Según está apuntado, la verdadera lectura es la que interpreta y además juzga, y George Steiner lo deja establecido con claridad y lo repite: «El acto y el arte de la lectura sería comportan principalmente dos movimientos del espíritu: el de la interpretación (hermenéutica) y el de la valoración (crítica, juicio estético). Los dos son estrictamente inseparables. [376] Interpretar es juzgar. [...] La falta de un juicio crítico o de un comentario estético no es interpretativa», es decir, es una falta que da lugar a que no haya verdadera interpretación.

Ciertamente, ocurre que, si se sabe interpretar la consistencia o mismidad de una obra, nos será posible juzgarla y debemos juzgarla: en las ciencias del espíritu cada obra se avalora por sí misma, y la avaloración que corresponde a cada una de ellas debemos hacerla siempre. Por supuesto, el crítico literario puede equivocarse: siempre ha de tenerse presente la verdad del dicho coloquial de que no critica quien quiere sino quien puede, es decir, que un texto no resulta logrado o no porque nosotros lo digamos, pues podemos no saber entenderlo.

Por ejemplo, que hoy día se lea poco -tenemos la sensación- a estudiosos como Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, José Fernández Montesinos, Emilio Orozco, José Antonio Maravall, etc., no significa en absoluto que no lo merezcan y que un planteamiento adecuado de las cuestiones filológicas no lo reclame: indica más bien que no sabemos tener criterio a veces, y que preferimos escritos más triviales que los de los autores que (a manera de ilustración) acabamos de mencionar. En ocasiones también parece subrayarse más la acumulación y ordenación de ejemplos por parte de don Salvador Fernández Ramírez que su enfoque teórico, que nosotros creemos que, asimismo, existe: se trata de otra equivocación en el análisis. Etc.

En definitiva, lo que viene a postular George Steiner es el trabajo filológico; lo que él hace es *una apuesta en favor de la filología y de la mejor filología*: «Al final del camino filológico, hoy y mañana, hay una lectura mejor, hay un significado o una constelación de significados dispuestos a ser percibidos, analizados y elegidos por encima de otros. En su auténtico sentido la filología es el camino adecuado». La filología excluye la interpretación arbitraria de los textos, pues reclama que sepamos establecer *todo lo que el texto dice* y no establecer *lo que el texto no dice*; creer que todo texto dice casi a cada lector lo que él llega a ver es en verdad ahorrarse el penoso trabajo de interpretarlo filológicamente. Los análisis sólo formalistas -hemos dicho alguna vez- pueden esconder quizás en ocasiones una falta de esfuerzo en el estudio histórico-cultural, que resulta bastante complejo y específico en cada

caso y que obliga al profesional a diferentes lecturas y afanes fuera de lo estrictamente literario o lingüístico.

A no ser que no sepamos entender a Steiner, nos extraña que a la par que proclama con verdadero entusiasmo la capacidad hermenéutica y [377] avaloradora de la filología, concluya, asimismo, en que «cuando leemos de verdad [...] hacemos como si el texto (la pieza musical, la obra de arte) encarnara (la noción se basa en lo sacramental) la presencia real de un ser significativo», y en que «el arte, la música y la literatura occidentales han hablado desde los tiempos de Homero [...] de la presencia o de la ausencia de Dios». Leer de verdad es lo mismo que comulgar, y nos remite en definitiva a Dios, parece decirnos George Steiner; por nuestra parte, nos quedamos con su proclama magnífica en favor del análisis estrictamente filológico.

Una prueba más de la apuesta por el análisis filológico específico que postula nuestro autor se encuentra en otro pasaje suyo en el que rechaza en tanto «verdad trivial» la afirmación de que todas las lenguas «están cortadas por el mismo patrón»: Steiner rechaza la sola descripción de las lenguas mediante universales que postula el Chomsky de *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, y del espíritu de todo lo dicho por él sobre la interpretación y avaloración de las obras de arte se deduce que rechaza también el análisis genérico de las mismas. Ya hemos dicho varias veces por nuestra cuenta que la filología establece la consistencia concreta de cada obra particular, y que poco explican los análisis genéricos que se limitan a establecer en un texto la presencia en el mismo de universales del imaginario humano, por ejemplo: tanto en lingüística como en literatura, las explicaciones particulares son superiores aclaratoriamente a las explicaciones genéricas.

Justo por estar a favor de la mejor filología, Steiner no coincide tampoco con las tendencias críticas deconstruccionistas, y desestima de esta forma las «estrategias de la diseminación» y el que «los deconstruccionistas recha[ce]n la noción de *auctoritas* personal».

Nuestro crítico describe, efectivamente, cómo es el acto de lectura de un deconstruccionista, y mantiene: «La adscripción de sentido, la preferencia de una posible lectura sobre otra, la elección de esta explicación y paráfrasis y no de otra, no son más que la opción o ficción lúdica, inestable e indemostrable de un escáner subjetivo que construye y deconstruye registros puramente semióticos según le indican que lo haga sus momentáneos placeres, su política, sus necesidades o sus decepciones psíquicas. No existen procedimientos de decisión racionales o refutables que permitan la elección entre una multitud de interpretaciones.»

El mejor análisis filológico sí que constituye una decisión interpretativa racional, y a esta racionalidad en la interpretación de los textos [378] es a la

que debe aspirarse; la glosa deconstructiva -se llame así o no, se tenga conciencia de ella o no-, cae, como bien dice nuestro autor, en el lado de acá del humor psíquico cambiante, y a veces ha caído en el de la falta de capacidad profesional o el de la pereza o el apresuramiento: es lo que tradicionalmente se ha llamado tomar a la literatura como pretexto para hacer (mala a veces) literatura.

En fin, queríamos llamar la atención sobre un hecho advertido por George Steiner: «La iconografía, tal como la practicaba [...] Panofsky, [...] así como la historia y la filosofía de la música a la manera de Adorno, son parte esencial de la literatura comparada»: estamos ante el que se ha tenido por «comparatismo» entre las artes, que indaga en las correspondencias y analogías entre poesía y pintura, etc. Entre nosotros postuló el procedimiento don Enrique Moreno Báez, y lo postuló así mismo y lo practicó con decisión y talento Emilio Orozco Díaz, uno de los mejores estudiosos literarios de su generación; este comparatismo no es un mero hacer ensayo poco riguroso, según a veces se ha pensado, sino que bien llevado a cabo establece e ilustra resultados críticos certeros.

En dos palabras: George Steiner hace, entre otras cosas, en su *Pasión intacta* una apuesta en favor de la filología más escrupulosa y rigurosa en el análisis y avaloración de los textos y las obras artísticas; su tesis irreprochable es la de que *la interpretación de lo artístico debe ser siempre filológica*.

Las obras artísticas tienen una fecha, se diría que viene a proclamar nuestro crítico; toda creación estética debe entenderse así a la luz de lo filológico-concreto más estricto, que va desde las estructuras formales elocutivas a las alusiones culturales y al marco histórico todo en que esa creación ha surgido y en la que tiene significación inteligible: esa significación es la que con criterios y métodos racionalmente contrastables ha de intentar establecer el estudioso.

La *pasión intacta* por la que aboga George Steiner es, entre otras cosas, la pasión por la lectura, el impulso que nunca se extingue por conocer nuevos textos, nuevas músicas,..., y la pasión por el análisis y la avaloración de las creaciones artísticas que conozcamos.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

