

cuando se encuentra con otro caballero con una imagen idéntica a la suya: también revestido y armado como para el combate. Dice llamarse el caballero de la Blanca Luna e, inopinadamente, lo desafía en combate salvo que Don Quijote confiese que la dama del otro es más hermosa que Dulcinea. Y puntualiza dos condiciones: si el de la Blanca Luna vence a Don Quijote, éste deberá retirarse durante un año a su «lugar», quedándose en paz y sin tocar las armas; si por el contrario vence Don Quijote, podrá cortar la cabeza a su rival.

Don Quijote se queda atónito: ¿quién es éste? Pero no tiene más remedio que aceptar el desafío, incluidas las condiciones expuestas. Entretanto, todo el escenario se va llenando: acuden a verlos el virrey, Don Antonio Moreno y otros muchos caballeros que se han enterado de la presencia del de la Blanca Luna. El virrey pregunta el porqué del desafío e incluso le dice a Don Antonio Moreno si es algo urdido por él. Éste no sabe nada y el virrey deja seguir la cuestión pensando que es burla. ¿Qué va a pasar? Don Quijote y el de la Blanca Luna cabalgan y se enfrentan, pero ahora es nuestro caballero quien ha cometido un tremendo error. Y esta imagen de Cervantes sí que es magnífica. Don Quijote ha tomado más distancia de la debida viendo que el otro también lo había hecho. Pero el otro lo había hecho con buenas razones: el caballo del de la Blanca Luna era mucho más ligero y más fuerte que Rocinante, de modo que a los dos tercios del camino Rocinante ya está cansado y es un caballo el que vence al otro embistiéndolo con su cuerpo. El de la Blanca Luna ha levantado la lanza, pero Rocinante y Don Quijote han rodado por la arena.

Observemos, pues, que ni siquiera en este caso es Don Quijote el vencido, sino más exactamente el pobre Rocinante. Desde el suelo Don Quijote pide al otro caballero que lo mate, pues ha perdido su honra, aunque sigue afirmando que Dulcinea es la mujer más hermosa del mundo. Y sabemos que todo este segundo libro está atravesado por la continua presencia latente de Dulcinea. El de la Blanca Luna confirma la primacía de Dulcinea, pero exige que Don Quijote acepte lo acordado: retirarse a su lugar de La Mancha sin tocar las armas durante un año o más.

## X

## Como se deshace el humo con el viento

1. Esta frase magnífica quizá debería considerarse como lo que acabamos de llamar primer final del Quijote. ¿Cómo no se le iba a ocurrir a Cervantes introducirla ahí, en el momento justo de la derrota de Don Quijote, en el momento justo del fin del «caballero en armas»?

Claro que Cervantes se ha enredado tanto en su propia trama que tiene que explicarnos varias cosas a la vez, con lo que quizá el destello de esa frase se diluya algo. O acaso se trate simplemente de velar con un poco de ironía la tristeza desgarrada de la derrota. De hecho, Don Quijote ya no podía seguir adelante y su libro tenía que acabar. De modo que Cervantes coloca esa frase no en labios de Don Quijote, sino en la imaginación de Sancho: si su señor ha sido derrotado será imposible que él vuelva a ser escudero y mucho menos alcanzar otro gobierno. Con lo que «humo» y «viento» cobran un nuevo sentido literal: no sólo se ha deshecho la vida de Don Quijote, sino que se han evaporado las ilusiones de Sancho<sup>1</sup>. De ahí que, por un momento, Sancho piense en que la derrota puede ser causa de encantamiento, algo que ya está acostumbrado a solucionar. Y con ello la necesidad de comprobar si Rocinante podrá levantarse y su amo quedará «deslocado». Este rodeo de la derrota, vista a través de los ojos de Sancho, se ha considerado a veces como un desliz en el texto. Creo que no es en absoluto así. Más bien al contrario: ese rodeo a través de Sancho evita la imagen de la tragedia total, nos permite el percibir aún un hábito de recuperación. Incluso so parece que lo mismo sucede en el interior del texto: más que la

<sup>1</sup> Recordemos que el propio Cide Hamete había utilizado prácticamente la misma imagen al hablarnos del final del gobierno de Sancho en Barataria. Decía el texto que «se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho». Ahora las ilusiones del escudero se han desvanecido «como se deshace el humo con el viento».

derrota en sí, se nos narra lo que ocurre después de la derrota. El virrey manda una silla de manos para trasladar a Don Quijote a la ciudad, a la vez que intenta enterarse por todos los medios de quién es ese Caballero de la Blanca Luna, algo que también se encarga de averiguar Don Antonio Moreno. Va detrás del vencedor (acompañado a su vez por los muchachos «de la calle») hasta el mesón en que se hospeda. Resulta sintomático que se nos hable de un mesón y no de una venta, como otro signo de literatura de ciudad. El caballero resulta ser, por supuesto, Sansón Carrasco, que le cuenta toda la historia a Don Antonio. Todo lo ha hecho porque él, el cura y el barbero, le tienen *lástima* a Don Quijote. El bachiller se olvidaba (o procura no decirlo) del rencor y del deseo de venganza que había sentido aquella primera vez en que fue derrotado por Don Quijote. De modo que lo de la *lástima* no es que no sea verdad pero tiene un ribete de cinismo. Y quizá Cervantes lo precisa: Sansón Carrasco se ha pasado nada menos que tres meses —implacable perseguidor, sin duda— buscando a Don Quijote. «*Yo ya le juzgaba por vencido*», o más aún: «*volver a buscarle y a vencerle, como hoy se ha visto*». Evidentemente, la lástima se vuelve filosa, pues esa necesidad de buscarle y vencerle, esa necesidad de que los demás hayan visto su victoria, rezuma rencor por todas partes. Don Antonio Moreno se lo cuenta todo al virrey y ninguno de los dos se encuentra satisfecho. Hubieran preferido seguir con las burlas/ingenios del discreto y cuerdo o loco Don Quijote caballero. Pero el que verdaderamente sabe su sufrimiento es el propio Don Quijote, y Cervantes lo dice en el lenguaje de la época mezclando igualmente el dolor físico y el psíquico. Nuestro caballero se hallaba «*manido, triste, pensativo y malacondicionado*»<sup>2</sup>. Mientras que Sansón se vuelve a su tierra el mismo día, sin que en el camino le suceda cosa al-

<sup>2</sup> Recuerda la famosa frase «*triste, solitario y final*» de Raymond Chandler en *El largo adiós*, pero no quiero insistir en esta temática que fácilmente podría aplicarse también en el análisis de textos tan «salvajes» como *El sueño eterno*, *La hermana pequeña* o *Adiós, muñeca*. Incluso —lo que es mucho más insólito— con los propios textos autobiográficos de Chandler. Basta con comparar esos textos «biográficos» con la lamentable autobiografía de Chester Himes: mejor olvidarla y seguir leyendo sus novelas sobre Harlem. Suele suceder, y por eso traigo el tema a colación. La objetividad de los textos es lo único que debería importarnos.

guna «*que obligue a contarla en esta verdadera historia*». Sólo reaparecerá en el definitivo adiós. Y es lógico, puesto que Cervantes ya lo ha utilizado para lo que quería: comunicarle a Don Quijote que *estaba en libro* y conseguir que el caballero reescribiera su vida a partir de dos momentos álgidos. Primero derrotando a Sansón en el bosque y luego para que Sansón derrotara a nuestro caballero en la playa barcelonesa. Pero como ni a Cervantes ni al texto les interesa para nada el personaje, ya no sabremos más de él hasta el final, como digo. Tampoco sabremos cómo termina realmente la historia de Ricote, su hija y Don Gregorio.

2. Se nos dice que ya están en casa del virrey, que el renegado (ya reconvertido) ha salvado a Don Gregorio en Argel. Pero el problema es que todos esos moriscos/cristianos están «legalmente» expulsados, y los representantes de la ley en Barcelona no pueden seguir protegiéndolos. ¿Cómo se las va a arreglar Cervantes si además la novelita exige un *final feliz* de los sucesivos avatares? Sencillamente, dejando todas las cosas en el aire. Quizá Don Antonio Moreno (con el acuerdo del virrey) pueda arreglar la cuestión de nuestros moriscos en la Corte, adonde tenía que ir a «*favorecer otros negocios*». A eso se va a la Corte, a arreglar las cosas con favores y dineros. Pero, guardándose las espaldas una vez más, Cervantes no nos deja nada resuelto a propósito de esos moriscos expulsos y retornados. Hace una alabanza demasiado ambigua sobre el conde de Salazar, Bernardino de Velasco, el encargado de la expulsión de los moriscos de La Mancha: a ése no hay manera de ablandarlo ni de comprarlo. Y esa «alabanza» se pone nada menos que en boca de Ricote. En realidad se trata de una legitimación de la «lógica organica» con que se justificó esta última expulsión en tiempos de Felipe III. Una lógica organica que el texto explaya de manera extraordinariamente sagaz. Bastan dos frases: el conde de Salazar ha visto «*que el cuerpo de nuestra nación está contaminado y podrido*», y en consecuencia ha preferido «*el cauterio que abrasa*» en vez del «*ungüento que molifica*». Es decir, ha preferido desangrar antes que suavizar, quemar antes que sanar. Como indica con sarcasmo trágico Cervantes, siempre por boca de Ricote: «*echar frutos venenosos*». De modo que Ana Félix se queda en casa de Don Antonio Moreno (bajo la protección de su mujer) y Gregorio se marcha con Don

Antonio Moreno a la Corte, mientras que el morisco Ricote se queda en casa del virrey! Ya nunca los volvemos a ver, puesto que ese mismo día Don Quijote y Sancho se marchan de Barcelona, y el epígrafe del capítulo siguiente es básico: «*Que trata de lo que verd el que lo leyere o lo oír el que lo escuchare leer*». Ver es igual a leer en privado; oír significa leer en grupo. Y Cervantes sigue sin desperdiciar ni un matiz: puesto que Don Quijote es ya un caballero «sin armas», ahora se plantean problemas muy concretos. Sancho tiene que ir a pie, ya que el lío de armas va sobre su rucio, y Don Quijote sigue obsesionado porque Sancho no se está azotando para rescatar a Dulcinea. Resulta claro que Dulcinea sigue siendo la única salida que le queda a Don Quijote para poseer aún algún sentido de vida, para superar ese año o más que le espera fuera de sus andanzas. Y en el capítulo LXVI ese haberse quedado prácticamente sin nada Don Quijote nos lo explicita taxativamente: «*cundo era cabalero andante*».

3. Sin embargo aún lo es, sólo que la derrota le impide sentirse como tal. Ahora comprendemos mejor la obsesión por Dulcinea que ha atravesado todo ese segundo libro: antes Dulcinea era el único «trozo» de verdad que le faltaba para completar su mundo; ahora Dulcinea es el único «trozo» de verdad que aún le permite continuar en su mundo. Ya no hay armas, pero la imagen de la dama le permite alentar como caballero. Entran en otra venta (donde se narra un chiste común sobre un gordo y un flaco), salen de nuevo al camino y se encuentran con Tosilos, aquel lacayo de los Duques que había abandonado el duelo con Don Quijote para intentar casarse con la hija de Doña Rodríguez. Y nos cuenta el resto de la historia. El duque había mandado que le dieran al criado cien palos por desobedecerle, la joven se había hecho monja, Doña Rodríguez había regresado a Castilla y el propio Tosilos ahora iba a Barcelona a llevar unas cartas de «mi amo» al virrey. La narración parece a punto de acabar, pero no así la *sensorialidad* de la escritura cervantina, que alcanza aquí un grado máximo. Don Quijote, al enterarse de aquel triste final, no quiere comer ni beber, pero Tosilos trae un buen vino y queso de Tronchón, a más de tan buen panecillo que Sancho también desahoga sus alforjas y el lacayo y el escudero comen y beben con tal gusto, «*con tan buenos alientos, que lamieron*

el pliego de las cartas sólo porque olía a quesos». A veces se ha señalado el acierto de la plenitud vital de este pasaje en un momento de decaimiento y de derrota. Pero es que partir de aquí será cuando Don Quijote decida plantear ya definitivamente las dos únicas salidas que le quedan: hacerse pastor, para «entretener» el año sin armas; y, sobre todo, que Sancho se azote para desencantar a Dulcinea. Como se sabe, Sancho se «disciplinará» azotando más de tres mil veces, y de noche, la corteza de los árboles que hay a su alrededor. Por su parte, Don Quijote se promete imitar no el mundo pastoril «trágico» de Grisóstomo o Marcela (ni el de los locos de Sierra Morena), sino el mundo idílico de la Arcadía que acababa de vivir en este segundo libro. Así, intenta «*volver a nombrar*» supuestamente a ese mundo, pero sabiendo que es falso y meramente «teatro». En absoluto la manera directa y plena con que él *nombró a su mundo caballeresco* y se nombró a sí mismo cuando decidió transformarse en caballero andante. La representación que él se imagina ahora para su año «entre paréntesis» nos ofrece un indudable carácter escénico: él será el pastor *Quijótiz* y Sancho el pastor *Pan-cino*. Lógicamente piensa que, si va a volver a su tierra, le acompañarán los supuestos amigos del pueblo. Y Sansón se llamará el pastor *Sansorino*; el barbero Nicolás se llamará *Miculoso*, quizá imitando al *Nemoroso* de la égloga garcilasiana (aunque puede haber una burla entre «mico» y «culo»), y el cura se llamará *Curianbro*. Cada uno elegirá el nombre de sus damas (Dulcinea es intocable; *Teresina* será la de Sancho), y Don Quijote procurará comprar los rebaños de ovejas y cabras. Repito que no deja de ser curioso que en este segundo libro Don Quijote parezca ser más rico que en el texto anterior, en el que sólo en la comida diaria se le iban tres partes de su hacienda. Pero es que quizá la pobreza concreta de Don Quijote ya no le importe tanto a Cervantes en esta segunda vida (aunque el tema de la pobreza en general y de «los otros» en particular haya sido un auténtico sostén del libro), probablemente porque el *Don* y la *caballería* de nuestro héroe ya están suficientemente legitimados por el primer libro *escrito*.

Que hablando de ovejas y cabras, que imaginando ese mundo idílico de pastores, los arrase de pronto una manada de cerdos «de verdad», o sea, una auténtica naturaleza salvaje, resulta sin duda un

buen contraste para hacer tambalear los pensamientos arcádicos de Don Quijote (de cualquier modo es otra reiteración: también cuan- do vivieron la Arcadia de los pastores y pastoras felices acabaron siendo arrrollados por una manada de toros). Y la objetividad del texto, el «Ello es», nos lo narra de una manera precisa: «es, pues, el caso que llevaban unos hombres a vender a una feria más de seiscien- tos puercos». La naturaleza real y sus caminos reales son más duros de lo que parecen. Incluso se nos vuelve a reiterar el hecho de que Don Quijote ignora incluso el tipo de árboles concretos en los que duerme, aunque Cervantes vuelva a echarle la culpa a Cide Hamete: «Don Quijote, arrimado al tronco de una baya o un alcornoque —que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era—.». En una palabra: Cervantes es habilísimo. Sabe cómo y cuándo utilizar a Cide Hamete no sólo para echarle la culpa de sus errores, sino para ironizar sobre las conjeturas fantásticas del caballero. En realidad, Don Quijote sólo conoce los libros de caballerías y a partir de ahí ha construido su mundo. Si no, resultaría casi increíble que el antiguo hidalgo cazador y pueblerino no conociera la diferencia —que antes se nos ha indicado— entre robles y alcornoques y que ahora Cide Hamete no sepa tampoco distinguir entre unos árboles y otros. Se trata, pues, sólo de confirmar el hecho de que la vida «pastoril» y/o «natural» de Don Quijote va a resultar imposible. Don Quijote también conoce, por supuesto, los libros pastoriles, pero sabe que son a medias «mentira», que volverse *pastor* no significa en absoluto lo mismo que *ser caballero*.

4. Pero si Don Quijote anda buscando una salida a su caba- llería sin armas, algo que le resulta tan difícil, todavía hay quien si- gue considerándolo caballero. Y obviamente me refiero a los Du- ques, que vuelven a intervenir, ya que no han perdonado la marcha de Don Quijote ni la intempestiva salida de Sancho del gobierno. Y lógicamente surge otra vez la dialéctica continua que hemos vis- to actuar en el mundo de los Duques: la dialéctica *saber/no saber*. Ellos saben (como se nos dirá después, Sansón Carrasco se lo ha contado todo) que Don Quijote está «sin armas». Algo que les vie- ne de perlas ya que les incita a reírse y a vengarse más. Así se inven- tan la última burla: la de la falsa muerte de Altisidora. Una farsa burda en el interior de otra representación. Un enmascarado lleva

a Don Quijote hasta el castillo de los Duques en cuya plaza se ha- lla el túmulo de Altisidora. Antorchas y músicas tristes lo rodean todo. Se ha levantado un magnífico *teatro*, como nos dice literalmen- te Cervantes.

Y la clave de todo el asunto vuelve a ser de un organicismo inevitable: volver a castigar el cuerpo de Sancho con bofetadas (*ma- monas*), pellizcos y alfilerazos. Sólo así resucitará Altisidora, como sólo azotándose Sancho se desencantará Dulcinea. El desgraciado escudero (sería fácil decir el símbolo de «los de abajo») es el que lo tiene que sufrir todo, quizá por haber sido el mayor *resistente*. Bien es verdad que el propio Sancho echa de menos el cargo de gover- nador, el que se ha perdido como humo con el viento, y que ha producido un curioso efecto de «boomerang» en la narración: Cer- vantes nos dice que los Duques han llegado a ser *tontos* por su in- sistencia en burlarse de aquellos dos bufones a los que realmente ha- brían convertido en «tontos». Aunque en verdad lo único que nos interesa en toda esta historia, que ha llegado a convertirse en can- sina, sea el hecho de que ¡por fin! Altisidora se levante del túmulo y diga la verdad: ya está bien de juegos, imbécil escuchimizado y avellanado Don Quijote, cómo te has podido creer que yo estaba loca por ti, etc. Con la conclusión obvia: el único loco es Don Qui- jote. Si cuando el duque y la duquesa se habían subido al *teatro* (es decir, al graderío desde donde se contemplaba el espectáculo), Don Quijote y Sancho «les hicieron una profunda humillación», lo sin- tomático es que, ante la actitud de Altisidora, Don Quijote no pa- rezca ni enterarse. Es como si aquella historia ya no fuera con él. Lo mismo que carece de importancia, para Sancho, el hecho de que le pongan una *coroza* o gorro inquisitorial, a la vez que un vestido con diablitos en llamas (otro signo del Santo Oficio). Sancho utilizará luego ambas cosas para adornar a su asno, y quizá así la burla se vuelva de nuevo contra los burladores. Pues, en efecto: los Duques se ríen a partir de la *mirada dual* de Don Quijote<sup>3</sup> (quien ciertamente le había dicho a Sancho: «por tus mismos ojos has visto muerta a

<sup>3</sup> Aunque aquí Don Quijote utilice la mirada literal ante las apariencias del supuesto cadáver. Son los Duques los que le están haciendo ver de una manera «doble».

Altsidora»), pero de nuevo la cuestión se convierte en restallante: ¿qué sería de los Duques si la gente no creyera en esa *mirada dual*, si la gente no creyera en la alegoría de la «sangre azul» o en que ellos eran reflejos del orden del cielo? En fin, lo único válido de toda esta historia sin historia es que Cervantes aproveche la falsa muerte de Altsidora para que ella nos vuelva a contar la suciedad del Avellaneda: como ella no ha estado muerta de verdad, sólo ha visto las puertas del infierno. Allí los diablos jugaban a dar patadas no a pelotas, sino a libros. A uno de ellos «*le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas*». Lógicamente, es el Avellaneda, un libro tan malo que ni un mismo diablo lo hubiera hecho peor.

El «ingenio» de Cervantes torna a brillar, y de qué manera. Cuando se está hablando de ese libro del diablo, Don Quijote nos introduce en la cuestión del *yo* y del *doble*: «*porque no hay otro yo en el mundo*». Evidentemente, no se trata de considerarse el *único* en tanto que el *mejor*, sino una vez más desmarcarse del doble usurpador fabricado por Avellaneda. Y el problema vuelve a plantearse en toda su hondura: ¿cómo alguien le ha podido robar su propio «yo»? «*Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino*». Y después de que Altsidora desprecie a Don Quijote por su «*sfea y abominable catadura*» (con lo que salimos del castillo: al menos es un alivio), y después de que Sancho, ya en campo abierto, azote más de tres mil veces a los árboles, como indicábamos, por fin Don Quijote (que no lo ha visto, lógicamente, sólo lo ha oído) acepta que Dulcinea tiene que estar ya desencantada. Lo cual era preciso, no sólo para seguir creyendo en ella como hasta ahora (es por eso por lo que ha rechazado a Altsidora)<sup>4</sup>, sino también para poder encaminar con cierta tranquilidad los pasos de regreso hacia la aldea.

<sup>4</sup> Y por lo que Altsidora se ha enfadado y lo ha insultado pensando que Don Quijote no se había dado cuenta del juego, pero a la vez sintiéndose ofendida literalmente por el rechazo. En el doble juego de la burla, el filo se ha vuelto ya contra los burladores.

5. Sólo que la supuesta tranquilidad pacífica tenía que derrumbarse. ¿Qué nos encontramos en este regreso? Sencillamente con otros tres finales, cada uno más magistral que el otro y en donde la capacidad narrativa de Cervantes nos desborda. Pero esto no es mera retórica laudatoria. La coherencia de un texto novelístico se suele medir en primer lugar suponiéndola como coherencia de la propia *lógica interna* narrativa. Pero esto es como no decir nada, algo tan vano como los aspavientos que los «formalistas» suelen hacer en torno a la *coherencia del método*. Y, sin embargo, la única manera de contrastar a tal lógica interna del texto consigo misma implica *desplazarla* hacia algo que es y no es ella misma<sup>5</sup>. Quiero decir: la lógica interna de un

<sup>5</sup> Sin duda, la cuestión de la *coherencia/incoherencia* de los discursos merece un planteamiento exhaustivo que no podemos desarrollar aquí. Digamos en principio que todos los discursos pretenden ser coherentes y verdaderos en sí mismos (y de hecho lo son desde un nivel subjetivo). Pero los *lógicos formales* (a los que se remite el ambiguo término de «formalistas» que he utilizado en el texto) pretenden presentar como un logro —al menos en los discursos teóricos— la coherencia entre «método y objeto de la investigación», tal como se martillea el problema en cualquier trabajo universitario o académico. Algo que resulta bastante inhábil, pues se da por supuesto lo que se trata de demostrar: es decir, se supone que el *objeto* ya está ahí, presente e indubitable, y que bastaría sólo un camino igualmente directo y coherente para acercarse a él, evitando meandros y revueltas: eso, ese camino, sería el *método*. Lo que ocurre es que la realidad de los textos cervantinos, al igual que la realidad fáctica de un tema de hacienda pública (por ejemplo, las dos veces que Cervantes fue encarcelado en su condición de recaudador de «impuestos»; o el caso de «las Cervantinas» en Valladolid, consideradas por las vecinas como «putas»), toda esa serie de realidades complejas no es que dependa de una cuestión de óptica o de gafas —mirar bien metódicamente—, sino que depende del inconsciente ideológico que *rellena* cada mirada. En consecuencia, tan reales o tan coherentes son los discursos de Jefferson sobre la realidad norteamericana como los de Hitler respecto a la realidad alemana de su tiempo. Eso es lo que Cervantes (y Don Quijote) saben de sobra respecto al texto de Avellaneda: en sí mismo es real y verdadero (acabamos de verlo), y sólo es *falso* respecto al hecho de pretenderse como continuación directa del primer Quijote. Y es así como nos aparece otro tipo de *coherencia*: la del *objeto real* (en este caso, el Quijote de Cervantes) que está aullando —que chirría— contra el «objeto de conocimientos» o «de escritura» (en este caso, la escritura de Avellaneda). Y así nos metemos en el empirismo/pragmatista angloamericano, donde siempre se elige el ejemplo de los lanzamientos de dardos que dan o no dan en el centro del blanco. Los errores o las probabilidades estadísticas de acertar sólo nos confirmarían que el *blanco* (que en

texto sólo se nos revela a través del *inconsciente ideológico* que sostiene a ese texto. Y puesto que ese inconsciente ideológico intrínseco nos remite al ámbito de la ideología global más o menos hegemónica en una coyuntura histórica concreta, nos daremos cuenta de que este ámbito ideológico nos desplaza a su vez hacia el nivel político y económico para configurar la realidad de unas relaciones sociales (y por tanto subjetivas: la forma de construir cada individuación), que es lo que la novela trata de producir. En realidad, sólo entiendo el hecho de «escribir» o «leer» bien a través de la taracea de esos diversos desplazamientos que convierten a cada obra o a cada género literario en un «discurso ideológico». Se trata, pues, de remitirnos al lenguaje de la

efecto está ahí fuera) es lo mismo para cualquier tipo de subjetividad: aunque esté claro que el arquero Robin Hood o los pistoleros «buenos» de O.K. Corral siempre acertarán en el blanco. Lo que explicaría que sólo la experiencia pragmática y útil (la que da resultados de éxito, aun admitiendo los márgenes estadísticos de error) sería el único criterio válido para la verdad, en tanto que la verdad sólo es válida si existe como procedimiento correctamente útil. Un criterio que, obviamente, sólo vale para los que de hecho tengan las posibilidades reales de «acertar»: digamos las grandes empresas y los monopolios que saben de antemano que aciertan siempre, pues sólo ellos poseen el poder/saber de la predicción y del cálculo. El propio pragmatismo acepta que en el ámbito subjetivo ese criterio «utilitario» se reduce al mínimo (por ejemplo, en una relación conyugal, o de padres/hijos, o de los empleados que pretenden «subir» en la gran empresa. A eso se le llama capacidad de iniciativa personal en el mundo del mercado u otras imágenes por el estilo que van y vienen de Yale a Hollywood, inscritas en la cotidianidad dominante). No se trata pues de defectos metodológicos: sólo quiero decir que cualquier subjetividad o cualquier planteamiento teórico o narrativo, están ya siempre constituidos de antemano por el inconsciente ideológico hegemónico (en este caso, por lo que el pragmatismo entiende en tanto que *éxito*). En una palabra: la relación sujeto/objeto (o sujeto/sistema) como la clave límpida de cualquier ideología burguesa desde el xviii. Y es ahí, en torno a la relación sujeto/objeto, donde se pretende incrustar la *coherencia metódica*, lo que, como decimos, da por supuesto que ya existen el sujeto y el objeto como algo previo: sólo se trataría de trazar un buen camino entre ellos. Si el lector atento se fija, nosotros no hemos utilizado el término *incoherente* respecto a Don Quijote más que una vez. No en las dos *huidas* (en las que realmente sufre *miedo*), sino respecto al azotamiento y castigo corporal que él mismo y Doña Rodríguez sufren por parte de unos oscuros (u oscuros) vengadores ante los que Don Quijote no se defiende y —sobre todo— no defiende a la dueña. La *coherencia de un texto* no es pues una cuestión «metodológica neutra», sino la manera de mostrar las contradicciones inscritas en ese mismo texto.

*producción* que utilizó Marx en todos los sentidos. Comenzando por la producción de las subjetividades personales y por la producción interior del texto. A ese concepto de *producción* (como engarce entre lógica interna, inconsciente ideológico y coyuntura histórica), con todas sus contradicciones y fisuras, es a lo que he llamado *radical historicidad* de la literatura (y de cualquier otro discurso o cualquier otra forma de vida). Con los diversos matices o marcas que han acabado por configurar a cada género o tipo discursivo desde la modernidad del primer capitalismo del xvi en adelante. La coherencia de un texto, en este sentido, se nos mostraría precisamente no en su linealidad, sino en sus quiebras. No en su transparencia, sino en sus sombras: lo que llamábamos al principio *los blancos o los huecos* del discurso. *Escribir bien* implica pues presentar o no presentar las contradicciones de una forma de vida (ideológica) como lo es la literatura; revelar o no revelar las brechas o las fisuras que inevitablemente están latiendo debajo de cada texto. En cualquier sentido, pues, la coherencia de un texto, al contrastarse consigo misma, no puede sino mostrar las contradicciones en cualquier sentido, o, por el contrario, tratar de tapar esas contradicciones de manera consciente o inconsciente. Desde este lenguaje de la producción y de la contradicción hemos venido estableciendo nuestra lectura del Quijote, y por ello la necesidad de no perder ni un solo matiz en esa cadena de ir «*anudando hilos*», según nos decía Cide Hamete. Leer pues los deslizamientos y las contradicciones objetivas y subjetivas que nos han ido surgiendo en la lógica interna del texto cervantino y los desplazamientos que hemos visto hacia el interior de él mismo y hacia fuera de él (incluyendo, en especial, el desplazamiento hacia el inconsciente de los lectores). A eso le llamo *narrar bien*: en este caso, espléndidamente bien.

Y por ello condensamos todo el asunto, por nuestra parte, en los últimos desplazamientos cervantinos: los tres finales aludidos. Pues en efecto, Cervantes va a subdividir el último tramo del libro en tres líneas básicas:

1. El encuentro con Don Álvaro Tarfe.
2. La melancólica muerte de amor por Dulcinea.
3. El testamento y la pluma de Cide Hamete colgada en la pared. La imagen con que el libro se cierra definitivamente.