

Margit Frenk y *El Quijote*

Enrique Flores

Hace más de 70 años, en 1939, Jorge Luis Borges concibió una relectura —o reescritura— revulsiva y radical del *Quijote*, abriendo a la vez el campo inconmensurable y sutil de sus ficciones. Hablo, por supuesto, del cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, cuya secreta fuente, según Daniel Attala, fue nada menos que Macedonio Fernández —verdadero autor, en cierto modo, de *Don Quijote*—. ¹ Lo que me hace pensar, ahora, tras la lectura del librito extraordinario de Margit Frenk que comienza con un discreto rechazo de la afirmación de un cervantista (“poco se puede decir de nuevo sobre *Don Quijote de la Mancha*”) y acaba releendo o reescribiendo su prólogo, su versión del narrador, su nombre mismo y hasta su *locura* —nada menos: su principio, su final, su narrador y su *nombre* (título y personaje)—, si no podría arriesgarme a titular la reseña: “Margit Frenk, lectora (o *autora*) del *Quijote*”.

La empresa de Margit, hay que decirlo desde un principio, es a la vez sencilla y radical: presentar una serie de “ensayos” —“no *estudios*”— sobre el *Quijote* escritos desde “el placer que nos causa su lectura” (p. 9), sustentados en un “acercamiento personal”, ajenos a los rituales de la erudición académica o a la jerga invasiva de las teorías narratológicas, y fundados en “una repetida lectura muy atenta, muy observadora”: una *close reading* (p. 9).

“El prólogo de 1605 y sus malabaris-mos”, primer ensayo del libro de Margit, da cuenta de ese texto fundador que se halla en el origen del *prólogo* como género lite-

rario, o más aun, como *ficción* (el *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, es la muestra más acabada, por cierto, de ese género ficcional). La pregunta inicial es ella misma macedoniana: “Para comenzar: ese prólogo, ¿existe o no existe?” (p. 12). Y es que “el prólogo o no está terminado o, quizás, aún no está escrito siquiera”. Podemos concluir, entonces, que “estamos leyendo un prólogo inexistente” (p. 12). Sin embargo, las palabras —*habladas*, fuera del libro— del “Amigo” terminan proporcionándole “al autor el texto que no quería escribir: ‘de ellas mismas quise hacer este prólogo’” (pp. 12-13). Pero, como apunta Margit Frenk, esto no es todo. “No sólo vemos tambalearse el prólogo”, dice, “sino que la obra entera pasa por avatares parecidos”. A modo de ejemplo: “tenemos en las manos el libro, su autor nos lo ha encarecido, y ahora resulta que [su autor] está pensando en no publicarlo”. Un “arranque de enojo” lo lleva “a darla por inexistente” (p. 13). Y sin embargo, de nuevo, a ratos las palabras del Amigo “sugieren que el libro está por escribirse o bien que no está terminado” —aunque dé “muestras de haber leído ya el libro, o sea, que este ya existe”, y “se lance a dar consejos sobre cómo debería estar escrito”—. “En resumen”, concluye y desconcluye Margit Frenk al abrir la lectura de la obra: “el libro aún no está escrito—sí está escrito—no está escrito” (p. 14).

La cuestión de la “identidad del autor”—íntimamente pirandelliana— o de “a quién pertenece la voz que habla en el prólogo” despierta, en la lectura de Margit, algunas dudas sobre la “personalidad” de “Cervantes”. Y es que “ese Cervantes se ha encargado”—en una suerte de paseo del caballero esquizo— “de que la voz que ha-

bla en el prólogo sea la suya y, a la vez, no lo sea” (p. 15). No sólo “ese que creíamos ser ‘Cervantes’ se nos convierte en un ente de ficción”, sino que presenta una “doble y ambigua personalidad”, “afirmando”, por un lado, “su fuerza creadora” y fingiendo, por el otro, “que sólo ‘da a conocer’ [...] personajes que existieron en realidad” (p. 16). Personajes cuya “identidad”, por cierto, padece trastornos similares, como en el caso de Don Quijote, a quien se alude repetidamente “como personaje que ha existido en la realidad”, pero de quien también habla su autor “como creación suya”, “tan creación suya como el libro mismo” (p. 17). Y es que, apunta Margit Frenk, llevando a su límite la “doble personalidad” del personaje y trasladándola al acto literario o a la escritura, “personaje y libro confluyen en una misma metáfora: la de la procreación”; Cervantes juega “con una doble paternidad. Aplica el verbo *engendrar* simultáneamente al libro (la *historia*) y a su protagonista: ambos son sus hijos” (p. 17). “Y ambos”, curiosamente —dramáticamente, yo diría—, “son vistos por su autor a una luz poco favorable, que casi los desautoriza”. Así, frente a esa ironía observada por los románticos y Borges, Cervantes puede decir: “Yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote...”, lo que significaría una confesión de que “Cervantes [...], a través de su narrador, no suele tratar nada bien a ese hijo suyo” (p. 18).

“En el *Quijote*”, dice Margit, “sentimos, de principio a fin, la presencia de esa voz narrativa. La escuchamos casi todo el tiempo, unas veces más, otras menos” (p. 22). Pero “¿de quién es esa voz?” (p. 21). “No es la de su autor”, apunta Margit (p. 23); “no es la de Cervantes” (p. 24). Y si el narrador no es Cervantes, “¿será acaso su portavoz?”

¹ Cfr. Daniel Attala, *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges* (Paradiso, Buenos Aires, 2009), cuyo séptimo capítulo corrige el título y se titula justamente “Macedonio, autor del *Quijote*”.

(p. 25). No: “ni el narrador ni ninguno de los personajes es su portavoz *perpetuo*” (p. 25) —subrayo esa posibilidad realizada de un narrador *no perpetuo*—. Preguntas como esas laten en el segundo ensayo del libro: “El imprevisible narrador del *Quijote*”, donde observamos a un narrador que “entra y sale de la escena y vuelve a entrar”, unas veces haciéndose visible y otras “casi invisible”, y “siempre es imprevisible” (p. 28); cómo, aunque “ha sido creado por Cervantes, pero no es Cervantes ni es su portavoz”, “goza de una autonomía paralela a la de los personajes” (p. 26), y es capaz de “mostrarse abiertamente” o de “disminuirse hasta casi desaparecer” (p. 26); cómo un narrador “distante del pobre caballero y de sus *extrañas locuras*”, está, a la vez, *dentro* del personaje, “pues conoce sus más secretos pensamientos, imaginaciones y sentimientos” (p. 27), lo que no le impide proyectar continuamente sus dudas e insertar “indicios de que él no lo sabe todo”, “empezando por algo tan importante como el nombre original de su protagonista” (p. 29). Hay una tendencia a “contar las cosas no como ocurren”, señala Margit, “sino como las vieron y vivieron los personajes” (p. 31), oscilando entre una renuncia a la omnisciencia del narrador y una “omnisciencia absoluta” capaz de “mimetizar los discursos y hasta los pensamientos de los personajes” (p. 32). Nos hallamos, se diría, ante un *perspectivismo* singular, barroco, como el expuesto por Deleuze en *El pliegue*, su obra sobre Leibniz y el Barroco.² Así, el narrador “se da el lujo de mezclar la visión de don Quijote con [...] ‘su propia perspectiva’” (p. 33); “a veces basta una palabrita [un cambio de pronombre, un juego de géneros gramaticales] para cambiar la perspectiva” (p. 34). Y ese juego de perspectivas nos devuel-

ve a la fugaz aparición de ese “narrador distante” al que nos referíamos —“capaz de burlarse hasta de los momentos más trágicos de su relato”, cuya “cruel ironía” contribuye a “desdramatizar la escena” (p. 35).

Quizás el ensayo más sorprendente del libro es el que se titula: “Alonso Quijano no era su nombre”, en el que descubrimos nada menos que no sabemos ni siquiera el verdadero nombre del protagonista de la obra de Cervantes —a pesar de lo cual, “entre los muchísimos que han escrito sobre el *Quijote*”, dice Margit al comenzar su ensayo, “pocos son los que no [lo] han llamado ‘Alonso Quijano’” (p. 37)—. Disimulando, tras la búsqueda de verosimilitud histórica e historiográfica, la *pérdida* o desaparición del “nombre” original del personaje, su *fluctuación* narrativa, como si, a través de un *olvido*, o en una suerte de andadura lacaniana, la anulación del nombre atrajera la *invención* o una “renombración” ya no sujeta, o desatada del “nombre del padre”, la obra ofrece varias versiones del nombre original del personaje: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de *Quijada*, o *Quesada*, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba *Quijana* [...]”. Sin duda se debía llamar *Quijada* y no *Quesada*, como otros quisieron decir” (p. 37).

Los personajes que entran en contacto con don Quijote tardan en llamarlo así;

Sancho Panza es el primero, y apenas en el capítulo 10 comienza a dirigirse a él con las palabras “señor don Quijote”. Antes, ha vuelto a aparecer el “verosímil apellido *Quijana*” en el capítulo 5, y no en voz del narrador, en boca de un vecino [...]: “¡Señor *Quijana*!”. El narrador comenta entonces: “que así se debía de llamar cuando tenía juicio” [...]. Ni el cura ni el barbero, sus vecinos y grandes amigos, lo llaman jamás, a lo largo del libro, con ese nombre, ni en los momentos en que hubiera sido esperable que lo hicieran, ya que querían curarlo de su locura (p. 38).

Don Quijote menciona a un personaje histórico, Gutierre *Quijada*, y añade: “de cuya alcurnia yo deciendo por línea recta de varón” [...]. Por lo demás, del *Quijada* no queda ni la sombra en el resto del *Quijote* cervantino [...]. En su testamento, el hidalgo menciona dos veces a “Antonia *Quijana* mi sobrina” (p. 39).

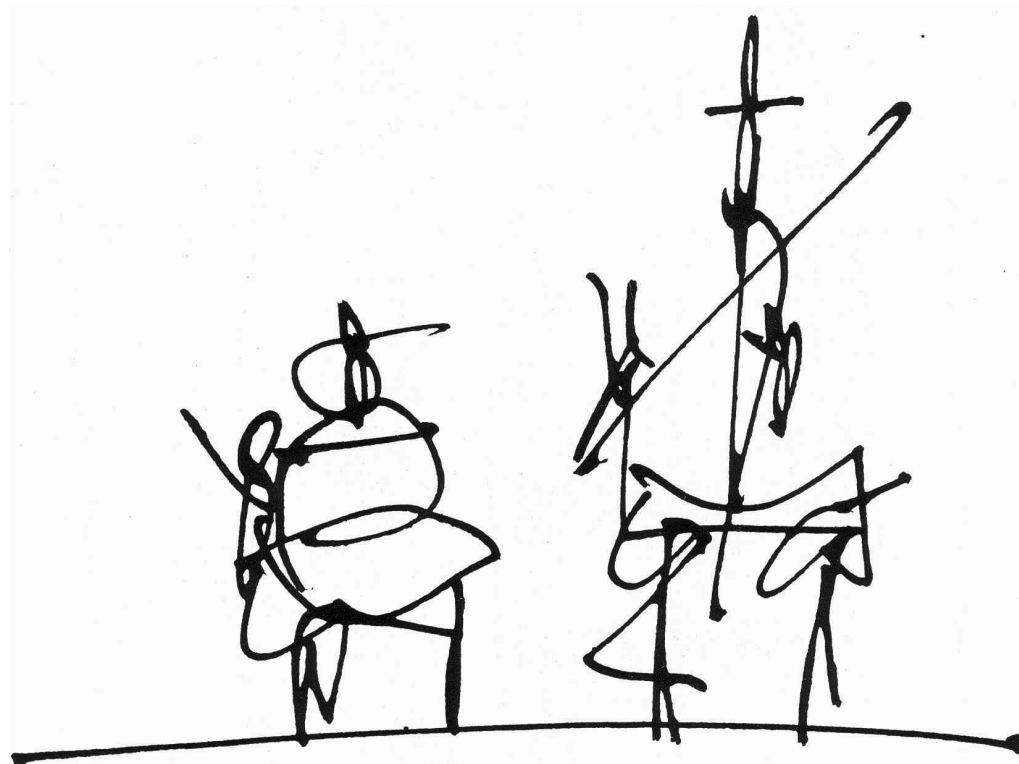
Pero es justamente ahí, en esa escena, a la hora del testamento y la muerte, cuando el tema del *nombre* complica —como un falso *desenlace*, o desanudamiento, de la intriga—,³ la trama de la vida y la locura del caballero andante. “En ese capítulo final de la obra”, dice Margit Frenk, “ha aparecido por primera vez, y en boca de

³ Cfr. Jacques Lacan, *El sinthome. El seminario*, volumen 23, edición de Jacques-Alain Miller, traducción de N. González, Paidós, Buenos Aires, 2006, y Roberto Harari, *¿Cómo se llama James Joyce?*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.

² El *perspectivismo*, para Deleuze, “no significa una dependencia [del punto de vista] respecto a un sujeto definido previamente: al contrario, será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista [...]”. No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esa es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca [...]. El *perspectivismo* como verdad de la relatividad (y no relatividad de lo verdadero)”. Cfr. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, traducción de J. Vázquez y U. Larraceleta, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 31 y 33.



Margit Frenk



Antonio Saura,
Don Quijote de la Mancha,
1987

don Quijote” —con “un apellido, cercano, pero no idéntico, a *Quijana*”, y “adobado con un inesperado nombre de pila” —, “el nombre *Alonso Quijano, el Bueno*” (p. 39). “A punto de morir”, y tras un sueño transformador de seis horas, dice solemne: “*Ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de bueno*”. “Yo fui loco y *ya soy cuerdo*”, dice el personaje, y subraya, reescribe Margit Frenk: “fui don Quijote de la Mancha y *soy ahora*, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (p. 40). Pero lo más interesante del pasaje, como lo subraya también Margit, son los comentarios de los personajes, sus reacciones, astutamente armadas por el narrador: “... creyeron *sin duda* que alguna nueva locura le había tomado...”; “... miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y *aunque en duda* [los subrayados son de Margit], le quisieron creer...” (como si la locura fuera cosa de creencia y la creencia cuestión de voluntad); “...del todo *les vino a quitar la duda*, y a creer que estaba cuerdo...” (p. 40). Así, “después de confesar a don Quijote” (otra cuestión trascendental desde el punto de vista teológico y del nombre, cuyas consecuencias se complican en esa lectura), el cura dice, triste y concluyente: “Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alon-

so Quijano el Bueno” (p. 41). Pero en esta dramática secuencia hay algo paradójico. Y es que, como dice Margit en su original ensayo, “la del cura es la única voz que, fuera de la de don Quijote mismo, lo llama ‘Alonso Quijano el Bueno’. No hay constancia en el texto de que alguien más lo llamara así”. Más todavía: “salvo en un pasaje, el narrador, impertérrito, retoma su costumbre de llamarlo don Quijote” (p. 41). La ilusión narrativa cobra sus adeudos, y aunque creemos escuchar a Cervantes en los últimos párrafos de la novela, “es el narrador creado por Cervantes el que ha hablado por todos, dando a entender”, apunta Margit, “entre otras cosas, que los personajes allegados a don Quijote *nunca se han creído* [yo subrayo] lo de Alonso Quijano el Bueno”, o “imitando al cura en un extraño pasaje” que incluye un uso reiterado de la palabra “*verdaderamente*”, aunque se trate en realidad, como analiza Margit, de “un tejido de inexactitudes”: “mentirosas palabras del narrador” que —astutamente quizá, si las pensamos en vueltas por un equívoco “voluntario”— “han contribuido a la falsa idea de que el nombre *casi póstumo* [otra noción macedoniana] de Alonso era el original” (pp. 42-43).

Uno de los pocos en mantener la incógnita del nombre “real” de don Quijo-

te —otro habrá sido el médico y escritor falangista Pedro Laín Entralgo— fue el cervantista argentino Juan Bautista Avallé-Arce, cuya “valiosa interpretación”, dice Margit, supone que cada uno de los nombres que inventa surge de “una reorientación vital del protagonista”, culmina “en un último acto de autobautismo cara ya a la muerte: *Alonso Quijano el Bueno*” (p. 44). En palabras de Avallé-Arce, “con dos enérgicos ademanes, el artista se libera: a sí mismo —‘*no quiero* [acordarme]’—, y de inmediato a su protagonista —¿*Quijada, Quesada, Quijana? ¿O Quijano?*— (p. 45). (Tampoco ahí deja de oírse, por cierto, una resonancia psicoanalítica).⁴ La “libertad” que implica su nominación, esta vez *in extremis*, es a su vez interpretada por ella, la autora del ensayo, usando palabras del *ex caballero*—que, en el trance final, detesta a los de ese género—, paradójica y reveladoramente, como una “*antigua usanza de los caballeros andantes, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento*” (p. 45).⁵

⁴ El título de uno de los trabajos citados de Avallé-Arce es: “Don Quijote o la vida como obra de arte”. Otro estudio de ese autor —“Locura e ingenio en don Quijote”— analiza escrupulosamente la locura del caballero.

⁵ El tema es obviamente fascinante. Al término del ensayo, la autora pregunta qué pudo inducir a Cer-

Precisamente a la locura se refiere el último ensayo del libro, el más apasionante de todos: “Don Quijote, ¿muere cuerdo?”. “Es opinión universal”, comienza, “que don Quijote muere cuerdo. No pretendo negarlo, pero sí sugerir que la cosa es más compleja” (p. 49). Tras una “arraigada calentura” que lo tiene seis días en la cama, don Quijote duerme “de un tirón [...] más de seis horas”. Despierta “dando una gran voz” y agradeciendo las “misericordias” divinas. Entonces dice, entre otras cosas: “Yo tengo el juicio ya libre y claro”. Atónitos, los otros, y “admirados de las razones de don Quijote”, “*le quisieron creer*” —“vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo”, “del todo en todo” llegan a ‘*creer que estaba cuerdo*’— (p. 50). Acto seguido, don Quijote reitera su cura: “Yo fui loco y ya soy cuerdo”, pero, como señala Margit nítidamente, “las voces que nos dicen que don Quijote ha recuperado el juicio”, son, si exceptuamos el “mentiroso verso” del epitafio de Sansón Carrasco, solamente la del cura, “que siempre le ha seguido la corriente”, y “reiteradamente, la voz de don Quijote mismo”:

Llama la atención que ninguno de los personajes presentes mencione la recuperación del juicio de don Quijote: ni Sancho (que tantas veces ha dicho que su amo está loco), ni el ama, ni la sobrina, ni, en estilo directo, el bachiller y el barbero, cuya convicción sólo nos es transmitida por el narrador. Tampoco —y esto es aún más notable— da su opinión al respecto el narrador (p. 51).

“¿Y qué ocurre al final con Cide Hamete y su pluma?”, se pregunta la autora. “La pluma nada sabe de la inesperada cordura de don Quijote”; por lo contrario, increíblemente “declara que únicamente

vantes a bautizar, “casi póstumamente”, a su personaje precisamente con el nombre de *Alonso* —nombre de pila de su adversario, el autor del *Quijote* apócrifo: Avellaneda—. “Cervantes ha querido que su personaje decida, como tantas otras cosas”, dice la autora, “*con qué nombre desea morir*” (p. 45). Y está el comienzo del libro: “de cuyo *nombre* no quiero acordarme”. Finalmente, se juega con otras palabras asociadas al nombre “original” de don Quijote, aludiendo a paronomasias y transformaciones “transgénero”: *Alonso-Aldonza-Lorenzo-Quijana*.

la muerte del ‘valeroso caballero’ es capaz de impedir ‘que haga tercera jornada y salida nueva’” (p. 51). Y hay más preguntas: “¿por qué finalmente creen que ha recuperado el juicio?”; “¿por qué nosotros, los lectores antiguos y modernos, le creemos a don Quijote cuando afirma, reiteradamente, que ya está cuerdo?”. Y es que “un gran signo de interrogación” se cierne sobre el final del libro y la cordura —o la locura— del héroe (p. 52). Hay muchos “indicios”, apunta Margit, de que don Quijote “no puede ya recuperar el juicio perdido”. La “excelente, lúcida, definición” del joven don Lorenzo, el hijo de don Diego de Miranda, parece indicar, dice Margit, a una “locura total”, que “sólo *parece* desaparecer por momentos”: la del “*loco-cuerdo*”, la que dice que es “*un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos*” (pp. 52-53). Hay una “locura irremediable” y una “locura voluntaria”: el loco por su voluntad “lo dejará de ser cuando quisiere”; “el que lo es por fuerza lo será siempre”, aduce el bachiller Sansón Carrasco (pp. 53-54). Otras “cosas interesantes” que ocurren en ese “último capítulo”, bien subrayadas por la autora, “inclinan la balanza del lado de la locura”. Así, los delirios (solapados) de grandeza que asoman en las palabras dirigidas a Sancho; la amenaza (aparentemente *cuerda* ya, aunque deje traslucir la misma persistente “manía”), dirigida a la sobrina —personaje recuperado en un extraño cuento de Macedonio—,⁶ de desheredarla si se casa con hombre, no que lea, sino que *sepa* nada más “qué cosas sean libros de caballerías”. “¿Tal exceso [pregunta Margit, y el suelo parece perder firmeza] es de hombre cuerdo?”:

Y esto nos lleva a considerar la tremenda pasión, verdadera manía, que pone don Quijote en su rechazo de los libros de caballerías: son detestables, llenos de disparates y embelecos; “ya me son *odiosas* todas las historias profanas de la andante caballería” y, “escarmentando en cabeza propia, *las abomino*”. Los personajes de esas

⁶ “Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día”. Cfr. una lectura de este cuento en: Enrique Flores, *Los tigres del miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández*, UNAM, México, 2004.

historias parecen seguir siendo para él seres de carne y hueso. “Ya soy *enemigo* de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje” [...]. ¿No vemos aquí nuevamente, aunque de signo contrario, a un don Quijote que enloquece en cuanto toca cosas referentes a la caballería? (pp. 54-55).

Dejándole al lector el placer de adentrarse en los detalles del último argumento que sostiene, o parece sostener, la hipótesis de la persistencia de la locura quijotesca —la lectura del cuento del loco del manicomio de Sevilla que aparece al principio de la segunda parte, y que la *close reading* de la autora revela como un espejo del último capítulo (incluyendo una descripción de otro “loco” con “intervalos lúcidos” que afirma haber curado de su locura)—, cerramos la reseña de estos *Cuatro ensayos sobre el Quijote* con las palabras conclusivas de nuestra lectora, y autora: “Si el cuento del loco constituyera una clave para entender el final de la obra, la conclusión sería: don Quijote muere loco” (p. 57). “Y sin embargo...”, dice. “No puede ser casual que todo mundo afirme que en la novela don Quijote muere cuerdo”⁷ —“un gran lector, Jorge Luis Borges, llega a decir [dice Margit]: ‘la forma de la novela exige que don Quijote vuelva a la cordura’” (p. 57, n. p. 4)—. “No puede ser un desatino [¿o lo es, y somos todos esos lectores los *desatinados*?] que tantísimos lectores le crean al protagonista cuando repite y repite que ya está cuerdo y al cura cuando reitera [pero es la muerte la que “reitera” su naturaleza “de loco-cuerdo, de cuerdo-loco”] que ‘verdaderamente’ lo está” (pp. 57-58). La última palabra, como escribe o reescribe Margit, era la del *Persiles*: “a la hora de la muerte, ‘por la mayor parte, o se dicen grandes sentencias, o se hacen grandes disparates’” (p. 58). **U**

⁷ Mariarosa Scaramuzza Vidoni, lectora de Foucault, señala en “Los fantasmas del *Quijote*”: “En la famosa escena final aparentemente el protagonista recobra su cordura; en realidad no se trata sino de una nueva locura que irrumpe en su cerebro”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-2, 2007: <http://mcv.revues.org/1711>

Margit Frenk, *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, FCE, México, 2013, 58 pp. Lengua y Estudios Literarios.