

DE LITERATURA Y SEDUCCIÓN

PEDRO RUIZ PÉREZ

Facultad de Filosofía y Letras. Plaza Cardenal Salazar
Universidad de Córdoba. 14071 Córdoba

JUAN MATAS CABALLERO

Departamento de Filología Hispánica. Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana. Universidad de León
24007 León

Un complejo haz de relaciones se establecen entre los dos conceptos que conforman la cópula planteada en el título de este trabajo. Nuestro principal propósito es poner de manifiesto esta red de significados a propósito de la conceptualización del papel del amor, de la seducción en el discurso literario. Como más que una elaborada síntesis lo que se pretende es ofrecer unos ejemplos para la reflexión, nos centramos en la interpretación de la literatura como discurso de la seducción y, al mismo tiempo, como discurso seductor, fijándonos para ello en las obras de Garcilaso, Bécquer y Cervantes, que representan tres de los momentos más significativos de la trayectoria de la materia amorosa en nuestras letras.

Palabras clave: literatura, seducción, Garcilaso, Bécquer, Cervantes.

0. Introducción

Plantear la unión, siquiera sea sintáctica y por medio de una aséptica conjunción copulativa, de dos conceptos tan aparentemente opuestos puede representar en algún caso una suerte de violencia teórica, recibida entre el desagrado y la curiosidad. Mientras las nuevas costumbres culturales implantadas en las postrimerías de la "galaxia Gutemberg" tienden a confirmar a la literatura en un territorio marginal, sostenido casi como curiosidad o reliquia histórica, los usos cotidianos del lenguaje han dado en vincular la seducción con una idea tremendamente vitalista, con un

Contextos XI, 21-22, 1993 (pp. 317-344)

lugar reservado en la práctica diaria -o, mejor, nocturna- que la opone a la descarnalizada y amortecida literatura. Pero ni una cuenta con una efectiva acta de cadáver ni otra responde con tanta claridad al modelo que de ella se ha forjado entre burbujas y neones rosas. Como mecanismo vicario, la literatura, basada en los procesos de fabulación y enmascaramiento de la realidad, ha constituido un elemento de sustitución de los frustrados deseos del hombre y, en este sentido, una respuesta sublimadora y gratificante a los fantasmas que seducen al hombre y lo atraen a su ámbito, generando en él sentimiento de angustia por su ausencia. Con la literatura se invocan y conjuran al tiempo todos los elementos que, desde la fascinación, han seducido al hombre. Como las ligaduras que mantenían a Ulises amarrado al mástil y seguro en su navío, la literatura ha permitido al hombre escuchar los cantos de las sirenas, dejarse seducir por ellos, introducirse en su mundo y salirse del mismo al pasar la última página. La literatura se ofrece como otra vida o como otra forma de vivir la vida¹ y ésta es precisamente la clave de la seducción, la posibilidad de salir de las casillas², de abandonar los límites de lo conocido y sumergirse en otra realidad, esto es, los mismos efectos que el lector persigue en las páginas del libro y en su diálogo con los ecos y las sombras que en ellas se proyectan.

De otro lado, el universo literario ha girado históricamente en torno a un eje central que, por su persistencia y sin caer en planteamientos meta-

¹ "La verdadera vida -declaraba Marcel Proust-, la vida al fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, realmente vivida, es la literatura". Y, si se quiere, puede decirse que la vida queda literaturizada por la omnipresencia de los libros, y que éstos se vivifican en la propia realidad. En este sentido, comentaba J. B. Avalle-Arce "que en la España del Renacimiento la vida ha adquirido una plusvalía literaria y espiritual, tal como en el caso de la mística, y al mismo compás de la literatura se ha aureolado con una plusvalía vital", en *Dintorno de una Epoca Dorada*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1978, p. 45.

² Cfr. la dialéctica entre la explotación de la rutina y la exploración de los espacios que rompen el orden establecido en el poema de Julio Cortázar "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas" (*Ultimo round*, México, Siglo XXI, 1969).

físicos, parece presentarse como consustancial a la propia literatura³. A no ser que en realidad se trate de que tanto la literatura como el amor surgen de un mismo hontanar y obedecen a un mismo impulso de la psique humana, un impulso regido por los principios de la seducción. En definitiva, amor y literatura, mecanismos en cierta medida opuestos, responden a un esquema común: el de la salida de la propia individualidad y la reflexión en el espejo que encontramos en la otredad, salida que viene de la mano de la seducción y que en los mejores casos puede resolverse en diálogo creador. Y resulta tópico afirmar que en literatura sólo existen dos grandes temas, el del amor y el de la muerte, pero también se ha afirmado que, en realidad, los dos no son más que las caras opuestas de una misma realidad o, lo que es lo mismo, que el amor es otra forma de muerte, por la que el individuo es seducido, reducido y conducido hasta el final de su yo, sea en el nosotros o en la nada. Por eso la literatura siempre ha hablado del amor⁴. Desde Safo a los poemas de Manuel Vicent para Amancio Prada, desde las jarchas a la última novela de García Márquez, pasando por los gritos y susurros del romanticismo, la literatura se ha desarrollado vinculada al tema del amor, hasta el punto de invertir el sentido del fenómeno, dándole al amor ribetes de literario, o lo que es lo mismo, conformando en la vida social la actividad erótica de acuerdo con el patrón literario, convertido en un paradigma de un comportamiento

³ No obstante, no debe confundirse la realidad histórica de una suerte de continuidad sin ruptura con una naturaleza inmanente. Es precisamente la contingencia de la temática amorosa la que propicia y sustenta su desarrollo histórico en las formas literarias.

⁴ Tal vez convendría mejor con la verdad decir que ha entonado distintas modulaciones de un mismo problema, del que la diversidad de respuestas formuladas es lo que ha determinado su continuidad, siendo en muchas ocasiones el cambio en una formulación del concepto del amor -un cambio en el concepto del amor- lo que provoca una transformación del modelo literario, como podrían atestiguar los trovadores provenzales, Petrarca, los poetas libertinos franceses, Lord Byron o Rimbaud. Para una globalización del tema del amor con su correspondiente proyección artística y literaria, véase, además de la bibliografía que se cita más adelante, R. Nelli, *L'amour et les mythes du coeur*, Paris, 1975; J. A. Pérez Rioja, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.

vinculado en la mentalidad popular con un fenómeno cultural como es el romanticismo.

La complejidad del fenómeno amoroso es evidentemente tal que, sin duda, puede considerarse la seducción como uno de sus elementos, estadios o factores integrantes, pero, al reducir el amor a su invariante esencial, a su esquema último de fenómeno de atracción que un sujeto experimenta respecto de un objeto, podemos considerar el amor como una de las formas de seducción, aunque invirtiendo los polos del movimiento e intercambiando sujeto y objeto. Aceptado este planteamiento y admitido el amor como paradigma de la seducción, puede replantearse a una nueva luz la coherencia del enunciado que sirve como título y las relaciones que existen entre los dos componentes del mismo. Dichas relaciones alcanzan una gran complejidad apenas apuntada en la ambigüedad semántica de la cópula, en la que se concentra todo un haz de tensiones. En el eje de contigüidad esbozado en el plano gramatical confluyen y se asientan relaciones que se orientan en uno y otro sentido, de la seducción a la literatura y de la literatura a la seducción, dando cuerpo a una dialéctica de múltiples planos que se enmascara tras el nexo de unión. La indefinición del enunciado copulativo resulta, así, no de un vacío conceptual, sino de una polivalencia de significados. Por él se sitúan en un mismo plano, como dos focos de tensión, dos realidades que no presentan una naturaleza estática, sino que en su relación actúan con un carácter dinámico, alternando en distintos niveles sus papeles focalizadores y de dependencia. Trataremos de poner de manifiesto esta red de significados a partir del hecho señalado previamente sobre el papel del amor, de la seducción, en el discurso literario.

Habría que comenzar señalando que, en realidad, esta última expresión no es la más adecuada, ya que el amor -la seducción- no representa únicamente un objeto de la literatura. Las virtualidades de esta relación son muy amplias y de muy diverso signo, y no siempre existe el mismo grado de subordinación. Ya se ha apuntado que los mecanismos de modelización actúan en un doble sentido, en una mutua configuración, por la que la literatura se desarrolla en torno al tema del amor, de la misma manera que el amor adopta en su plasmación los modelos ofrecidos por la litera-

tura, sin que acaben aquí las posibilidades de relación entre ambos. Sin pretender establecer una casuística exhaustiva plasmaremos aquí tres focalizaciones de la dialéctica entre ambos conceptos, que no pretenden tanto ser una síntesis como una muestra representativa del universo de interconexiones. En primer lugar, podemos señalar la modelización de la seducción amorosa a partir de la literatura, que se da cuando ésta proporciona los cánones que rigen las pautas del comportamiento amoroso como prejuicios que dan forma a la propia experiencia y condicionan su desarrollo. En segundo lugar, nos detendremos en la consideración de la literatura volcada en la seducción como tema y objeto de su discurso, lo cual tiene lugar no sólo en la llamada literatura amorosa o erótica, sino que constituye una faceta casi imprescindible del discurso literario, como expresión o como ficción. Por último, consideraremos a la literatura constituida en discurso de seducción, esto es, cuando el hecho literario se constituye en su sujeto de la seducción en lugar de tomar a ésta como objeto o al mismo tiempo que opera con ella.

En definitiva, el planteamiento presentado no es más que un desglose analítico de la interpretación de la literatura como discurso de la seducción y, al mismo tiempo, como discurso seductor. La ficcionalización que comporta toda manifestación literaria hace de sus textos una historia a contar, un discurso narrativo a desarrollar, lo que la erige en cauce privilegiado para la representación de la seducción, instantánea fugacidad de un presente que sólo puede ser reproducida -mimetizada- como un pasado reconstruido desde un presente posterior hacia el que se prolonga la seducción convertida ya en historia de amor. Esta dimensión temporal de la literatura, superpuesta a la temporalidad esencial de todo discurso lingüístico es la que la convierte en el molde ideal para la expresión de la seducción, negada en gran medida a las artes figurativas. De forma paralela, el discurso literario asume los rasgos de la seducción y se convierte en sujeto de la misma, operando sobre su receptor, al que somete a un juego no muy diferente del amoroso en el que se establece la verdadera naturaleza del hecho literario, no mera textualidad, sino proceso de comunicación recreado en la lectura, por la que el receptor es atraído al

espacio del texto e impelido a transformarlo, al mismo tiempo que se transforma a sí mismo como sujeto⁵.

Volviendo al esquema tripartito anterior, trataremos de desarrollarlo por medio de la ejemplificación, viendo en casos concretos el funcionamiento de la dialéctica entre la literatura y la seducción, teniendo en cuenta que ésta última se plasma de manera particular en el tema amoroso. Como hemos señalado antes, éste constituye una constante en la literatura, pero no un valor eterno, sino un fenómeno histórico desarrollado a través de los tiempos, aunque marcado en su desarrollo por esta misma temporalidad, ya que el modelo erótico de Safo no presenta ningún punto de contacto significativo con el tratamiento ovidiano del tema amoroso, de la misma forma que la codificación amorosa del *dolce stil nuovo* difiere sustancialmente de la intensidad trágica de la poesía amorosa quevedesca, descendiente directa de la sentimentalidad establecida por Dante, Cavalcanti y Petrarca. Para reducir esta diversidad nos vamos a centrar en tres obras concretas que representan tres de los momentos más significativos de la trayectoria de la materia amorosa a lo largo de nuestras letras. En primer lugar, recuperaremos la voz personal e íntimamente enfática de Garcilaso, cuyo cancionero supo alejarnos del conceptístico e impersonal discurso de los poetas cortesanos de la centuria precedente, y consiguió adentrarnos al renovado mundo petrarquesco de la sincera, si bien analítica, introspección amorosa. Después nos detendremos en la obra poética de Bécquer, literatura claramente amorosa y culminación expresiva del modelo romántico del amor⁶. En último término, y como plasmación del

⁵ La superación de la clausura del texto y del concepto de su autonomía inmanen-
tista, resuelta en la concepción del fenómeno literario como un hecho de comuni-
cación ha recuperado, sobre la base de la semiótica, el papel del lector y su inter-
vención activa en el diálogo con el texto, bien desde la hermenéutica de la recep-
ción, bien desde el empirismo de la pragmática.

⁶ Nos referimos, naturalmente, a la lectura más destacada de esta lírica, que es la
que le ha otorgado su dimensión de tópico. Junto a ella cabe descubrir una clave
metapoética de lectura, que permite destacar con más claridad el paralelismo
entre el funcionamiento de la poesía y el discurso amoroso, entre la literatura y la
seducción.

ideal surgido en las cortes provenzales en el siglo XII y desarrollado por nuestros poetas de cancionero en el siglo XV, tomaremos el caso de amor de don Alonso Quijano, parte de una obra que, centrada en la trayectoria de la creación y destrucción del héroe, no gira exclusivamente alrededor del amor, sino que éste se inscribe en un discurso más amplio. En todo caso, y sobre todo en los dos últimos, hemos seleccionado obras que se sitúan en las postrimerías de su paradigma amoroso y que en alguna manera lo consumen y concluyen, considerando que es en este proceso degenerativo donde mejor se ponen de manifiesto los rasgos que definen un modelo, rasgos más pertinentes que en su culminación y que, a través de la parodia cervantina o de los ecos becquerianos, aíslan los componentes distintivos de su código de referencia y los hacen más acusados en su distorsión de manera semejante a como opera la exageración caricaturesca.

1. El amor literario como seducción

Como señalábamos con anterioridad, la literatura recupera el hecho de la seducción a través de su desarrollo en el tiempo, lo que lo convierte más en una historia de amor que en una manifestación del momento mismo de la seducción, que normalmente opera con la fugacidad de la imagen. La elipsis narrativa suele velar en la mayoría de los casos ese momento irreplicable en el que el personaje se convierte en objeto de la seducción, ese instante en el que pierde su protagonismo en el ara del sujeto seductor, antes de volver a erigirse en protagonista como sujeto del amor, objetivando como meta de su amor a quien constituye el foco de la seducción. Escasas son las ocasiones en que el narrador identificado con el protagonista nos presenta en el objeto los efectos de la seducción. En la mayoría de los casos, el sujeto de la seducción se objetiva a través de una descripción, estereotipada por el código o difuminada por las protestas de impotencia del narrador. Cuando la focalización narrativa se centra en el seductor y adopta su punto de vista, como ocurre en *La Regenta*, con los movimientos de Fermín de Pas y Alvaro Mesía, el relato sólo reproduce generalmente los hechos externos del personaje, su estrategia, en una repetición de comportamientos que no difieren en su esencia de aquéllos

que en forma de consejos vertía Ovidio en sus poemas eróticos. Sólo es en aquellos períodos en los que el concepto del amor idealiza al objeto amado, cuando éste, como sujeto de la seducción, asume su protagonismo y puede invertirse de alguna manera la focalización, como ocurre en la lírica petrarquista y, por centrar nuestro ejemplo, en el cancionero de Garcilaso. Allí la introspección y el análisis de los estados anímicos del yo poético deja un espacio para el tú y, más concretamente, para los efectos que éste provoca en el amante, incluyendo en ellos el momento de la seducción, del que arranca la historia del cancionero amoroso. En los versos de Garcilaso la relación del proceso de seducción alcanza una gran minuciosidad y un refinado grado de sutilidad. Siguiendo los esquemas neoplatónicos que configuran la lírica petrarquista y su concepción del amor⁷, el proceso seductor se inicia a través de la vista, el sentido más puro. Los ojos platónicos, en términos machadianos, no son sólo ojos porque ven, sino ojos porque los miran, y de ellos emana la fuerza de la seducción en forma de lazos sutiles que aprisionan al enamorado:

De aquella vista pura y excelente
salen espíritus vivos y encendidos,

⁷ La lírica petrarquista se vio fuertemente impregnada por las nuevas interpretaciones que se hicieron de la filosofía amorosa de Platón -expuesta sobre todo en el *Fedro* y en el *Banquete*-, entre las que destacaron por su influjo en nuestra literatura: Marsilio Ficino, *De Amore*; Pietro Bembo, *Gli Asolani*; Baldasare di Castiglione, *Il Cortegiano*; León Hebreo, *Diálogos de amor*. Cfr. M^a P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987; y en general sobre el amor en la literatura de la época: M^a P. Aparici Llanas, "Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI", *BBMP*, XLVI (1968), pp. 121-167; O. H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vols. I-II; A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.

y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente.
(Son. VIII, 1-4)⁸

El espíritu de la dama penetra hasta lo más profundo e íntimo del amante y allí se aposenta, conformándolo a su medida, imprimiéndole su textura -"Escrito está en mi alma vuestro gesto" (Son. V, 1)-, aunque, en ocasiones, el proceso se invierte y Garcilaso deja entrever cómo, en un proceso de idealización, el objeto amado se configura a la medida del sujeto: "mi alma os ha cortado a su medida" (Son. V, 10). La posesión del amante por la amada, su seducción, se manifiesta en el deseo, que es el movimiento de atracción que impulsa al sujeto hacia su objeto amoroso: "este deseo / loco, imposible, vano, temeroso" (Son. XII, 1-2), y por el que aquél se pliega a los dictados de éste:

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo solo vuestra vista
(Son. XVIII, 1-2)

La reducción al sujeto seductor completa la despersonalización del objeto, casi cosificado por la fuerza de la seducción -"mi vida no sé en qué s'ha sostenido" (Son. II, 5)-, hasta llegar a la completa entrega, a la salida

⁸ Las siguientes citas de la poesía de Garcilaso, se harán por la edición de E. L. Rivers -*Poetas castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1984-, anotando sólo el número del soneto y los versos que correspondan. A propósito del segundo de los versos garcilasianos comentó Fernando de Herrera: "Estiéndese los poros o vias i passos desde los ojos a las venas esparzidas en torno del cerebro, las cuales contienen purissima sangre, de donde saliendo espíritus purissimos perfeccionan el sentido del ver... el amor, que es afeción gravissima i vehementissima del'alma, nace de la vista; de suerte que el amante se resuelve i desata i liquece quando ve una muger hermosa", *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1580, pp. 113-115.

de sí mismo para abandonarse a la seducción enajenadora⁹.-"En fin, a vuestras manos he venido" (Son. II, 1)-. Este es el proceso de seducción amorosa tal como se refleja en la lírica petrarquista, una de las últimas formulaciones de la poesía clásica, en la que se hace presente y efectivo un cierto ideal de distanciamiento, de sereno distanciamiento incluso respecto a la experiencia amorosa, propia o fingida, que se rompe por completo a impulsos de la gran revolución romántica.

El romanticismo no sólo trajo un nuevo concepto del amor y unas nuevas formas de expresarlo, sino que con la crisis del individuo moderno surge una novedosa forma de vivencia amorosa, de raíz apasionada, de desarrollo dramático y esencia angustiada¹⁰. La experiencia individual, de la que surge el discurso poético, se articula sobre el conflicto entre el yo, con su afirmación problemática, y su proyección en el tú, en el que se manifiesta el objeto amado en efectiva dialéctica, frente a las quejas del amante petrarquista. Si para éste la amada constituía fundamentalmente el objeto de su amor, para el poeta romántico, y nos centramos ya en Bécquer, el tú representa de manera más explícita el sujeto de la seducción. Esta cobra en sus versos más importancia que la historia amorosa y por ello se nos ofrece una mayor posibilidad de reconstruir el proceso de la seducción y sus mecanismos de funcionamiento.

En una gran parte, las *Rimas* de Bécquer son un reflejo con irisaciones románticas del fenómeno de la seducción. La definición de perfiles y la claridad mediterránea del cancionero petrarquista de Garcilaso es abando-

⁹ "En resumen -confesaba Filón a Sofía- (...), la definición exacta del perfecto amor del hombre y de la mujer es la transformación del amante en el amado, con el deseo de que también se convierta el amado en el amante. Cuando ese amor es igual en cada una de las partes, se define como mutación de un amante en el otro", León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. J. M^a Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986, pp. 149-150.

¹⁰ Fausto y don Juan, éste de Byron a Zorrilla, representan dos facetas y dos niveles distintos de vivencia romántica, en los que se dramatiza un héroe en el que alterna los papeles de seductor y seducido, cuando tras el mundo o las mujeres aparecen Margarita o doña Inés. Véase Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, especialmente pp. 55-95.

nada en favor de unas brumas célticas en las que una pálida luminosidad lucha con el *mal du siècle*, tratando de sembrar el germen de la pasión en un terreno de hastío e indolencia. Entre el yo del poeta y el objeto de su atención se multiplican los espacios. La cercanía visual es sustituida por las sombras de las ensoñaciones. Difuminada e imprecisa, la amada no se recorta con la suficiente nitidez como para convertirse en objeto del amor. Más que un lugar, la dama romántica es un vacío, un negro agujero que arrastra irresistiblemente al poeta, apresado entre tal atracción y su profunda insatisfacción. Esta surge de la indefinición de la atracción y motiva la infinitud de ésta, inacabable por la imposibilidad de culminación. Apenas se intuye el foco de la seducción, cuando su vórtice arrastra al individuo y aquél desaparece. Del paraíso al infierno, el poeta recorre toda la escala de la pasión como víctima de una seducción que, si es mucho menos precisa que en los versos de Garcilaso en la definición y descripción de su sujeto, muestra mucho más a las claras sus efectos en la actitud del poeta. Veamos este proceso en los poemas becquerianos.

La fenomenología de la seducción comienza a manifestarse en la codificación poética elaborada por el poeta sevillano en el ámbito que rodea al individuo, pero, si sus efectos son mucho más amplios y rotundos, son, al igual que el agente que los provoca, menos precisos que los que producen los espíritus de mirar platónico. Por ellos el poeta se ve proyectado fuera de sí y, en un primer momento en plena armonía con lo que le rodea producida por la fuerza del amor, seducción universal:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,
la tierra se estremece alborozada.
Oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas;

mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
 ¿Dime?... ¡Silencio! ¡Es el amor que pasa!
 (X, 46)¹¹

La proyección del poeta fuera de sí¹² adquiere en el primer momento una nota de exaltación, que se expresa, con tonos de euforia, en una gozosa disolución de la individualidad en el estallido de la realidad:

Primero es un albor trémulo y vago,
 raya de inquieta luz que corta el mar;
 luego chispea y crece y se difunde
 en gigante explosión de claridad.
 (LXII, 56)

Fulgurante como un cometa el sujeto de la seducción atraviesa la vida del poeta, cruza ante su vista provocando devastadores efectos de júbilo que habrán de convertirse en cenizas:

Te vi un punto y flotando ante mis ojos
 la imagen de tus ojos se quedó,
 como la mancha oscura orlada en fuego
 que flota y ciega si se mira al sol.
 (XIV. 72)

¹¹ La primera numeración, en romanos, corresponde a la de la edición de 1871; la segunda, en caracteres árabes, a la del *Libro de los gorriones*. Las citas de los textos becquerianos proceden de sus *Rimas*, ed. J. C. de Torres, Madrid, Castilla, 1981.

¹² Como había escrito Hegel: "La auténtica esencia del amor consiste en renunciar a la consciencia de sí, en el olvidarse en otro de sí mismo, y sin embargo tenerse y poseerse a sí mismo sólo en este perecer y olvidarse", *Estética*, Milano, 1953, pp. 711-712 [Edición española, *Estética*, Barcelona, 1988].

No sólo el sentido de la vista, sino también el poder irresistible de los ojos, se definen aquí como el foco de la seducción. Toda la vaguedad del temblor ontológico que se percibía en los poemas anteriores es desplazada ahora por una concreción que lleva aparejada el esbozo de los primeros efectos amargamente destructivos del ya objeto de la seducción:

Y donde quiera que la vista clavo
torno a ver sus pupilas llamear;
mas no te encuentro a ti, que es tu mirada,
unos ojos, los tuyos, nada más.

(XIV. 72)

El centellear de los espíritus del platonismo es ahora el fragor de una llama que consume y comienza a dar pena, la de ser despojado de sí mismo, de los rasgos que definen al sujeto como tal:

yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero adónde me arrastran no lo sé.

(XIV. 72)

Este poema con su descripción del arrebato amoroso, una de las marcas más características de la seducción, resulta sumamente significativo para la recomposición de la casuística del amor; sin embargo, ésta ya no se restringe a los demoleedores efectos de la vista. La dama, como sujeto de la seducción, no posee ya la naturaleza formal de la concepción clásica y puede abordar al hombre desde todos sus sentidos, rompiendo la voluntariedad de éste:

Pasaba arrolladora en su hermosura
y el paso le dejé;

ni aun a mirarla me volví, y, no obstante,
algo a mi oído murmuró: "ésa es".

(XXXII. 73)

Si los dos primeros versos coinciden con las circunstancias del poema anterior, los dos últimos introducen un nuevo rasgo: el de la imposición, pues la seducción es algo que le sobreviene al hombre sin posibilidades de escapar o luchar contra ella. Tal vez la razón de ello se encuentre en algo que ya apuntábamos: es la indefinición y el misterio lo que atrae al poeta y opera en él el poder de la seducción. Por ello, es inútil predisponer los sentidos corporales en contra de tal fuerza, pues ésta actúa al margen de ellos y precisamente en ello reside la imposibilidad de resistirla, con el atractivo de lo imposible o lo desconocido, como se aprecia en esta verdadera declaración del concepto becqueriano de la seducción:

- Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.

¿A mí me buscas?

- No es a ti: no.

- Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
puedo brindarte dichas sin fin.

Yo de ternura guardo un tesoro.

¿A mí me llamas?

- No: no es a ti.

- Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible:

no puedo amarte.
- ¡Oh, ven; ven tú!

(XI. 51)

Si la seducción no se apodera del individuo, por la misma razón tampoco se sustenta en un componente de sensualidad. No es el goce lo que atrae, sino el misterio; no la hermosura manifiesta, sino la incógnita por descubrir¹³. El sujeto de la seducción nunca es una respuesta, pues la respuesta conforta y confirma, encerrando al individuo en su propia clausura; por el contrario, se trata de una interrogación, que conforma al individuo obligándole a salir, a proyectarse fuera de sí, moviéndose en la indefinición y el vacío, corriendo tras lo inapresable:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.

¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces.

(XV. 60)

Es lo inapresable lo que seduce. No lo que se ofrece, sino lo que demanda. Entre la plenitud y el vacío, la poesía becqueriana construye una auténtica gramática de la seducción, en la que, como en su propia poéti-

¹³ El sentimiento romántico "jamás puede alcanzar su objetivo, porque no lo conoce y ni puede ni quiere conocerlo; se trata en esencia, del *mal del deseo*", A. De Paz, *La revolución romántica, ob. cit.*, p. 55. Véase también G. Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977³.

ca, el misterio juega un papel fundamental. Iniciado en el descubrimiento y culminado en una cierta forma de ansiedad, el proceso de seducción se articula en cuatro componentes básicos que constituyen su paradigma: la exaltación, la enajenación, la salida de sí y la indefinición. Con ellas es posible conceptualizar el discurso de la seducción y, a la vez, desarrollarlo sintagmáticamente, es decir, como construcción narrativa, dándole un factor de temporalidad a ese momento eterno que constituye la seducción y, por tanto, hacer literatura del mismo.

2. La seducción en la literatura

Un ejemplo modélico de estas circunstancias es el que podemos encontrar en la novela cervantina. De una parte, se hace materia narrativa lo que apenas había comenzado a esbozarse como tal en el cancionero petrarquista; la seducción se despliega en forma de relato y, a la vez, desempeña un papel motor en el desarrollo del mismo. De otra parte, la configuración de la seducción como paradigma literario se pone completamente de relieve en el enamoramiento de don Quijote, en su proyección amorosa hacia la ficción "Dulcinea".

Precisamente, el modelo erótico sobre el que Cervantes construye su parodia es el del amor cortés, que, surgido en la Provenza del siglo XII como una construcción literaria, ha venido alimentando hasta la actualidad el concepto de la relación amorosa, el menos en cierta perspectiva popular¹⁴. Sobre una base de vinculaciones feudales, el amor cortés se sustenta sobre el concepto de "servicio", que representa la entrega total del amante a los designios de la amada, elevada a los altares del ideal. La clave se encuentra en esta idealización del objeto amado, sobre el que se

¹⁴ La vulgarización de los conceptos y los modos ideales en que los trovadores expresaron su concepto del amor aleja notablemente la imagen de éste de la que tuvo en sus manifestaciones poéticas más intensas y esotéricas o la que alcanzó en su codificación teórica, como la que ofreció en su tratado *De Amore* Andreas Capellanus. Sobre este tema, además de la bibliografía ya anotada, puede verse O. H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955; J. Menéndez Peláez, *Nueva visión del amor cortés a la luz de la tradición cristiana*, Oviedo, Universidad, 1980.

opera un proceso de mixtificación o, más genéricamente, de mitificación¹⁵. En él las cualidades intrínsecas del objeto amado no resultan pertinentes, pues sobre ellas se levanta el telón ideal construido por el amante, por lo que, en realidad, el amor responde más a la voluntad creadora del mismo que a una fuerza exterior que se impone sobre él. En otras palabras, el amante opera un proceso de ficcionalización, encubierto bajo las formas de la convención y adobado por los elementos de un código construido con tanta rigidez como adecuación a unas matrices sociales.

En España las derivaciones de este amor comenzaron a manifestarse en la lírica del siglo XV y, con las alteraciones introducidas por el neoplatonismo renacentista, se mantuvieron con escasos vaivenes hasta los inicios del siglo XVII, sin que en estos dos siglos -salvo los brotes de literatura misógina, luego recreados por Quevedo- ningún autor cuestionara la radical ficcionalidad de esta codificación¹⁶. Fue necesario que un escritor revolucionario diera a la luz un loco cuerdo para que esta denuncia se hiciera efectiva. Con la distancia que proporciona el anacronismo, don Quijote pone de relieve la literariedad de este amor al asumir plenamente sus reglas y adoptar el comportamiento que las mismas generan. Las cuatro marcas que hemos señalado como definitorias de la seducción se presentan en la relación de don Quijote con Dulcinea¹⁷ y constituyendo una

¹⁵ Véanse al respecto las tesis de Denis De Rougemont en *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1978, y la trama de relaciones que descubre entre las formulaciones trovadorescas del amor y las corrientes de espiritualidad heterodoxas.

¹⁶ Es de notar que la tradición satírica o burlesca que va de Castillejo a Góngora es la que se sitúa al otro lado de las lindes del petrarquismo, desde la oposición inicial a éste hasta su definitiva superación. En el caso de Quevedo asistimos a la alternativa de una codificación idealizada y una codificación de la degradación, ofrecida como complemento y no como negación de la anterior

¹⁶ Es de notar que la tradición satírica o burlesca que va de Castillejo a Góngora es la que se sitúa al otro lado de las lindes del petrarquismo, desde la oposición inicial a éste hasta su definitiva superación. En el caso de Quevedo asistimos a la alternativa de una codificación idealizada y una codificación de la degradación, ofrecida como complemento y no como negación de la anterior.

¹⁷ Sobre la constitución de Dulcinea como personaje y su relación con don Quijote, véase, entre otros, los siguientes estudios: R. Lapesa, "Aldonza-Dulce-

secuencia sintagmática perfecta integrada, además, con todos los demás vectores de su comportamiento en una coherente actitud. Don Quijote nace él mismo de la exaltación, aquella que produce la transformación del hidalgo manchego sin historia en el caballero andante dispuesto a labrársela como proyecto. Esta ruptura supone en el individuo un claro ejemplo de enajenación, entendida no en sentido necesariamente psicoanalítico, sino etimológico: Alonso Quijano se hace otro distinto a sí mismo. Ello supone, en primer lugar, una salida de sí, un proyectarse hacia un ideal que le lleva a actuar, salida que, junto al plano psicológico, se reflejará en el vital: por tres veces don Quijote sale de su casa a recorrer los caminos de España. En estas salidas don Quijote busca esencialmente un objetivo, el de su propia definición. El hombre es hijo de sus obras y sólo éstas son las que lo pueden definir. De ahí el hacerse de don Quijote en sus propios hechos, su continua transformación de identidad, su indefinición continua hasta el momento de su muerte, pues sólo la muerte es la que lo define de manera inapelable. Mientras tanto, don Quijote podrá afirmar "yo sé quién soy", porque sólo él lo sabe, y en su indefinición él puede "ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama" (I, 5).

Evidentemente don Quijote se encuentra seducido por un ideal, y éste se hace carne, o, al menos, carne de ficción, en Dulcinea¹⁸, focalizada como sujeto de la seducción amorosa que sufre don Quijote. Pero esta seducción, todos sus lectores lo sabemos, es irreal o, mejor dicho, es una idealización convencional a la que su autor -don Quijote- adorna con todos los elementos propios del sujeto seductor. Estos rasgos los podemos sintetizar

Dulcinea", *BBMP*, 23 (1947), pp. 48-53; E. Veres d'Ocón, "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *AC*, 1 (1951), pp. 249-271; A. Fernández Suárez, *Los mitos del Quijote*, Madrid, Aguilar, 1953, pp. 68-92; P. Heugas, "Variation sur un portait: de Mélibée à Dulcinée", *BHisp*, 71 (1969), pp. 5-30; A. J. Close, "Don Quixote's love for Dulcinea: a study of Cervantine irony", *BHS*, 50 (1973), pp. 237-255.

¹⁸ Como dice E. C. Riley, la imagen de Dulcinea "está muy cerca de representar todo lo que la caballería significa para Don Quijote", *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 171 y también pp. 168-174.

en cuatro: la incognoscibilidad, la incorporealidad, la involuntariedad y la lejanía. A ellos corresponden los efectos de la seducción que hemos aislado en los poemas becquerianos, emparejándose perfectamente con los mismos. La incognoscibilidad del sujeto se relaciona directamente con el efecto de indefinición sobre el objeto: lo que no se conoce no tiene límites, es inabarcable, y, por lo tanto, el individuo se pierde en ello y se encuentra con la indefinición. La incorporealidad puede vincularse a la exaltación, como veíamos en la poética del sevillano, bien sea como sublimación, bien como proyección de un ideal que conduce al abandono de una realidad no frenado por el lastre de la carnalidad. La involuntariedad del sujeto -pues la seducción rara vez procede de una preconcepción- halla un eco en la enajenación del objeto, que no puede establecer desde su propio yo un diálogo efectivo con una fuerza superior, que procede de ámbitos alejados de la voluntad humana. La lejanía, en fin, actúa como determinante de la salida, y para hacer efectiva esta salida es necesario mantener la lejanía del sujeto seductor, como bien sabía don Quijote al recorrer todos los caminos de la Mancha, e incluso en el Toboso, jamás se encontraría con ella frente a frente, porque ello habría significado el final de su seducción y el de su salida al mundo. La inaccesibilidad que los poetas provenzales situaron en el matrimonio o en la aristocracia de la dama se configura así como el requisito imprescindible para la seducción y clave de todos los demás, de la misma manera que es la salida, la proyección hacia fuera, el elemento definidor del seducido, sacado siempre de sus casillas.

En el texto cervantino -truco literario frente a las pretensiones de hacerse a sí mismo de su voluntariamente seducido personaje- los rasgos de Dulcinea como sujeto de seducción se ponen de manifiesto no sólo por su propia relevancia, sino por el contraste o la coincidencia con los de otras mujeres que el autor cruza en el camino del caballero¹⁹. En primer lugar, la incognoscibilidad de Dulcinea contrasta con los datos positivos que el

¹⁹ Para un caso de seducción apoyado en modelos literarios de prestigio, véase el trabajo de Pedro Ruiz Pérez "Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicón", presentado al Coloquio Internacional *La construcción del personaje en Cervantes* y de próxima publicación en la revista *Cervantes*

lector, como Sancho y el propio don Quijote, tiene sobre Aldonza Lorenzo, moza de la que algún tiempo anduvo enamorado -lo que parece una circunstancia bastante distinta a la de la seducción- y que tenía la mejor mano de los contornos para salar puercos. Aunque un mismo cuerpo sostenga a las dos figuras, la distancia entre ellas es enorme, tanta como la que existe entre los efectos que producen en nuestro protagonista, sujeto silente de amor o exaltado objeto de seducción. El rasgo de exaltación se hace más patente en el comportamiento de don Quijote cuando éste se encuentra con otro personaje femenino, la venteril Maritornes, que le pone a prueba y provoca un curioso desdoblamiento de la actitud del caballero. Frente a la exaltada espiritualidad que guía su relación con Dulcinea, el episodio nocturno de la venta nos muestra a un don Quijote sujeto de una sorda pasión carnal de un héroe en el fondo humano, demasiado humano y quizá por ello más héroe aún:

don Quijote la sintió, y sentándose en la cama, a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella. La asturiana, que, toda recogida y callando, iba con las manos delante buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca, y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía. Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguera del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía

en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera harriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosa. (II, 16)²⁰.

En este episodio²¹, uno de los claves -y de las claves- de la novela, vemos a don Quijote, desde la degradación mayor, tomando el lugar del arriero, reproducir el proceso de idealización que él ficcionaliza como seducción en la creación de Dulcinea: como a ella respecto a Aldonza, hace a Maritornes incognoscible, prescinde de su cuerpo para disfrazarla sin su consentimiento y la aleja de sí por unos mecanismos de enmascaramiento que el narrador resume bajo el concepto de ceguera.

De gran importancia resulta también uno de los escasos episodios de la primera parte en que don Quijote abdica de su protagonismo para convertirse en espectador. En él nos encontramos con las protestas de Marcela quien responde a las quejas de amor de Grisóstomo afirmando y reivindicando su falta de responsabilidad en la seducción del joven, dándole así la palabra a la silenciada Aldonza sobre su papel en la mistificación quijotesca. El alegato de Marcela, leído en primera instancia como una declaración feminista, lo es también y en un sentido más profundo de los mecanismos de la seducción, y al denunciar la proyección de la voluntad de Grisóstomo está estableciendo un paralelo expreso con la proyección quijotesca en la creación de Dulcinea y su consiguiente acción seductora.

Finalmente, y en contraste con todas las mujeres que cruzan por el escenario tendido por la locura quijotesca, Dulcinea mantiene hasta el final su lejanía, asentada en una presencia/ausencia continua a lo largo del relato. Si no abandona las palabras de don Quijote, nunca se hace objeto de sus acciones. Lo más que consiente el caballero es acercarse a los ale-

²⁰ Las citas del *Quijote* proceden de la edición de J. J. Allen, Madrid, Cátedra, 1987.

²¹ Véase J. L. Abellán, "Valle Inclán: clásicos y esperpentos", *Sociología del 98*, Barcelona, Península, 1973, pp. 293-305, donde ilumina este episodio con un juego de espejos en el que se refleja la escena de Max Estrella con "La Lunares" en *Luces de Bohemia*

daños del Toboso, pero nunca penetrar en el interior para desvelar el secreto, para acabar con su seducción. Don Quijote sabe que sólo manteniendo a Dulcinea en la distancia puede perdurar el ideal y, de hecho, éste es el único que atraviesa incólume, a pesar de las renunciadas de don Quijote, toda la novela, en contraposición a lo que ocurre con el ideal insular de Sancho. Sin idealización la seducción no puede existir y aunque don Quijote es consciente y muestra a los lectores que esta idealización es fruto de su ingenio, mantiene hasta el final la ficción, preservada en los lejanos ámbitos de lo intangible.

Si en esta lejanía de la amada don Quijote está reproduciendo los modelos del amor cortés, que apoyaba su idealización en el concepto de *amour lointain*, mostrando en el mismo su entelequia²². Mientras los poetas provenzales sostenían que la dama debía mantenerse alejada pues cualquier signo de amor en ella la haría imperfecta, don Quijote es consciente de que el contacto con Dulcinea haría más que rebajarla, acabaría con ella, desposeída por la carnal Aldonza. Pero, al igual que la lejanía resulta esencial para la ficcionalización idealizadora, también constituye la clave del proceso de seducción, el componente que arracima a todos los demás y que resulta imprescindible y definitorio de la naturaleza del mismo, así como causa fundamental de los efectos que caracterizan la seducción. Pero la cercanía y la lejanía vienen producidas por la perspectiva, por los mecanismos de focalización y con ellos entramos ya de lleno en el campo específico de la literatura. Son éstos unos mecanismos por los que la novela no sólo puede servir para la reproducción del discurso de la seducción como proceso que discurre en una temporalidad, sino que se puede instaurar a sí misma como discurso seductor, esto es, como acto de comunicación basado en el juego de la seducción.

²² Como idea que guía la *peregrinatio* del caballero y su camino de perfección, la dama ha de ostentar la característica de inalcanzable, pues, como en la demanda del Grial, es la búsqueda la que ilumina al caballero. Véase John Matthews, *El Santo Grial*, Madrid, Debate, 1988.

3. La seducción de la literatura

Como parodia de la saga de Amadises y Palmerines²³, la novela cervantina condiciona a su personaje en su proceso de idealización y ficcionalización del proceso seductor. Así, don Quijote opera para la construcción de Dulcinea un proceso de literaturización, por el que la lugareña del Toboso es transmutada de acuerdo con lo establecido por el código caballeresco y una de sus manifestaciones más específicas, el amor cortés. Con ello, el antiguo hidalgo no sólo provoca la geminación de Aldonza en Dulcinea y abre entre ambas una brecha insalvable en su distancia, sino que al mismo tiempo se hace a sí mismo personaje de literatura, se ficcionaliza como objeto de seducción. Naturalmente los mecanismos narrativos que Cervantes pone en juego para su relato acentúan este proceso y lo ponen al descubierto, dejando al aire el armazón que sustenta el tablado de la farsa. No obstante, estos recursos literarios, al marcar la frontera entre la realidad y la ficción, acentúan el carácter literario de ésta última y la distancian de la realidad, la alejan del espacio del lector, por lo que establece como base de su artificio precisamente el recurso fundamental de la seducción, que en este caso va a operar sobre el lector.

Por otro lado, la mostración de estos recursos impiden la complicidad del lector en la ficción, por lo que en él no operan con efectividad los mecanismos de idealización que mueven el comportamiento del personaje. Relativizado el valor ideal de éste, adquiere para el lector una dimensión de humanidad que lo emparenta con su propia naturaleza, que lo presenta como su igual. De esta manera es como los personajes cervantinos se acercan al lector, dando esa idea de inmediatez, de vecindad con el lector, que los caracteriza. La creación de Cervantes se mueve, pues, entre estos dos polos, sujeta a estas dos fuerzas contrapuestas. El choque entre el ideal y la realidad que rige *Don Quijote* en su nivel semántico, tiene un correlato en su nivel pragmático en la confrontación entre el distanciamiento y la cercanía con que juegan sus recursos de literaturiza-

²³ Cfr. Edwin Williamson, *El "quijote" y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991; y J. I. Ferreras, *La estructura paródica del "Quijote"*, Madrid, Taurus, 1982.

ción, sus técnicas narrativas. Entre lo remoto y lo inmediato se sitúa el espacio de la fabulación, ese espacio vacío por el que se mueve el personaje de don Quijote intentando reconstruirlo a su imagen y semejanza. El horizonte manchego se difumina en el desenvolvimiento del relato y en su lugar surge un espacio nuevo, tan ficticio como sus figuras e igualmente marcado por su literariedad. Este territorio más allá de los límites de la realidad, despoblado de cotidianidad, más que constituirse en espacio vacío actúa como un vacío que atrae hacia sí al lector, sacándolo de sí mismo, proyectándolo en su indefinición de la misma manera que ocurre en los procesos de seducción que hemos conceptualizado.

Anteriormente hemos definido la literatura en términos de acto de comunicación basado en el juego de la seducción. Ahora hemos visto cómo la literatura establece una relación seductora con el lector. Como acto de comunicación específico, las relaciones literarias también presentan unas características propias y peculiares, unas características que en relación con el lector, objeto último de creación literaria adopta la forma de un juego de seducción, en el que intervienen de manera diferenciada pero conjuntada los distintos elementos que constituyen los planos del hecho literario. Para su análisis hemos de partir de los hechos que hemos apuntado: la concepción de la literatura como un acto de comunicación y la consideración del lector como objeto de seducción. Este planteamiento nos conduce de manera casi obligada a una perspectiva semiótica, en la que integrar los distintos enfoques del proceso y la participación de sus componentes. El lector actuará como epicentro de las relaciones, establecidas en forma radial, y en torno a él situaremos tres elementos representativos de la galaxia que constituye la obra literaria. Si bien el papel central del lector conduce a un enfoque esencialmente pragmático, la descomposición analítica de la atención sobre personajes, narrador y texto - los tres elementos referidos- permite una matización de la perspectiva pragmática siguiendo los tres niveles establecidos en el análisis semiótico, el sintáctico, el semántico y el pragmático.

Los personajes, como parte de la historia y componentes del discurso narrativo entendido como desenvolvimiento de una acción, pueden analizarse en una perspectiva sintáctica. Don Quijote, especialmente, consti-

tuido por su propio hacerse, es en esencia discurso, historia, sintaxis narrativa. Su perfil como personaje literario es el de un discurrir desde el ideal a la realidad, desde la exaltación a la caída, pero en una trayectoria en la que el personaje se desdobra en conciencia y acción. Autor y objeto de un juego mitificador, don Quijote muestra la doble cara de la ficción, de una ficción mitificadora en la que él se presenta como demiurgo y como héroe, clave del hacerse a sí mismo, del ser hijo de sus obras que lo define. Narrativamente, el lector no percibe este juego de manera inmediata, sino que el discurso del personaje, siguiendo el de la novela, nace de una exaltación y fluye desde una ficción -don Quijote finge que no finge, lo que interpretamos como locura- hacia un progresivo desenmascaramiento, por lo que, entre grietas y renunciaciones, descubrimos que el personaje finge, que, construido sobre la ambigüedad, mantiene un doble juego, el de fingir ser otro. Don Quijote parece estar alienado en su locura, pero en su realidad su alienación procede de su desdoblamiento: como autor y como personaje²⁴. Estas ambivalencias -realidad y ficción, ideal y desengaño, autor y personaje, hidalgo y caballero- y su progresiva decantación hacia uno de los dos extremos, se proyectan sobre el lector, en quien surgen hacia el personaje sentimientos encontrados: cercanía y lejanía, rechazo y atracción, identificación y seducción. Pero quizás lo más seductor del mismo sea esta misma confrontación de sentimientos, esta indefinición del personaje, loco entreverado constituido como un discurso realizado dialécticamente.

El control de este discurso, a pesar de todas las apariencias y de la propia voluntad del personaje -nuevo juego literario-, corresponde al narrador, que es quien conduce al personaje por los vericuetos de su interioridad, de la misma manera que lo guía por las rutas manchegas, pero también dirige así al lector, que es llevado de la mano por el narrador hasta el descubrimiento del personaje, de tal manera que éste es lo que de

²⁴ Frente a la tesis tradicional de la locura merece ser tenida en cuenta la lectura de Arturo Serrano Plaia en *Realismo "mágico" en Cervantes*, Madrid, Gredos, 1967, defendiendo la conciencia lúdica del personaje, en lo que insistió con más pormenor Gonzalo Torrente Ballester, *El "Quijote" como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 1984, pp. 13-202.

él nos presenta su narrador, cosa que bien sabía el propio don Quijote cuando se preocupaba por el sabio que había de escribir la crónica de sus hazañas. Al presentarnos al personaje, al narrador le corresponde seleccionar de él la imagen definidora, su perfil significativo, por lo que su intervención se carga de valor semántico. El es el que establece el sentido de la obra o, lo que es lo mismo, de conducir a sus personajes y al propio lector en el sentido que él pretende. Cervantes es plenamente consciente de esta realidad y del choque que la misma presenta con sus propios planteamientos, tanto literarios como de concepción de la realidad. Desde la fe en la libertad del hacerse que él comparte con su personaje, el autor del *Quijote* sabe que debe comprometer al lector en esta empresa y que no puede darle una lectura ya elaborada y definida, sino empujarlo hacia su propia realización como lector haciendo su propio acto de lectura²⁵. Para ello concibe un discurso sostenido sobre la ambigüedad, compuesto con la alternancia de mostrar y velar, de un insinuar que es más sugerir que afirmar. Desde el propio nombre del hidalgo y de su lugar Cervantes tiende el cendal de la bruma, de la vacilación y del equívoco, atacando directamente la pasividad del lector, forzándole a salir y a involucrarse en el desarrollo de la historia, en la construcción del relato. Para ello su primera medida es la desintegración del narrador, fragmentado en una serie de instancias desde las que se construye su historia fingida planteada como una verdad igualmente fingida. Multiplicando las voces del relato - de manera semejante a como desdobra la acción en diálogo- Cervantes cuestiona la narración, siembra en el lector la duda sobre quién narra en cada momento. El lector ha de interrogarse continuamente sobre a quién pertenece la voz que escucha y tomar en consideración que en la polifonía narrativa todas las voces vienen marcadas por una naturaleza falaz. Desde el narrador más superficial, que construye su historia a partir de unos legajos encontrados casualmente en el Acaná de Toledo, como continuación de un relato fragmentario del que tenía conocimiento previo. En un segundo plano nos encontramos con el morisco que debe romancear el texto aljamiado del cartapacio toledano, voz narrativa signada por la sen-

²⁵ Véase Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

tencia renacentista *traduttore, traditore*, lo que implica un nuevo factor de duda sobre la veracidad de la historia final y el grado de participación que en ella tiene esta nueva voz. Finalmente, la autoría de los enigmáticos papeles pertenece a Cide Hamete Benengeli, historiador árabe que, por estos dos rasgos resulta esencialmente cuestionable. En tanto que historiador de las andanzas de un caballero, Cide Hamete se presenta con los rasgos extraordinarios y misteriosos de los cronistas caballerescos, "sabios como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más íntimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen" (I, 9), magos de cuyas virtudes no es posible esperar un máximo grado de veracidad o, al menos, de verosimilitud. Por si esto fuera poco, nuestro autor es de religión mahometana, lo que en el Siglo de Oro de español lo caracterizaba inmediatamente como mentiroso, cualidad atribuida por antonomasia al musulmán. La interposición de tal cantidad de filtros, la multiplicación de voces e instancias narrativas, lleva consigo un distanciamiento de lo narrado, un perspectivismo²⁶ que aleja al lector de la narración, sustituyendo los elementales efectos de la credulidad por los más complejos y efectivos de la seducción. El significado de la obra se hace resbaladizo y tiende a escapar del lector mediante estas técnicas narrativas, que le sacuden y lo colocan en una situación indefinida, empujándole a salir de su papel de receptor para enfrentarse a un texto que le seduce y participar en su construcción.

El texto, como elemento final de este proceso narrativo antes de su recepción y decodificación por el lector, actúa a la vez como nuevo foco y como espacio de la seducción. A partir de su propio cuestionamiento como discurso, el texto cervantino representa, como antes indicábamos al establecer el paradigma seductor, menos una respuesta que una interrogación abierta. Enigma y laberinto, el texto es una provocación al lector, que, abandonando la marca de involuntariedad, presenta los rasgos de la seducción. Volcado sobre sí mismo, con un don Quijote lector de su propia historia, ficción sobre ficción, la novela se construye como un juego de espejos, cuajada de imágenes y reflejos, irreconocibles para una lectu-

²⁶ Véase E. C. Riley, "Puntos de vista y modos de decir", en *Introducción al Quijote*, ob. cit., pp. 183-214.

ra superficial, descorporeizados en su literaturización y lejanos por la sucesiva interposición de modelos. Leída a través del cristal de los libros de caballerías, la parodia cervantina seduce por los rasgos que precisan su textualidad específica. En *El Quijote* el texto incluye dentro de sí su propia narración y sitúa a sus narradores en el mismo plano de sus personajes, lo que de alguna manera conduce al lector a integrarse también, por efecto de los recursos de nivel pragmático puestos en juego, dentro de su espacio literario. Paradigma perfecto de la obra literaria, de los mecanismos de la literatura, como fabulación y como realización textual, la novela cervantina pone al descubierto su naturaleza de discurso seductor, y es justamente este descubrimiento, esta puesta de manifiesto lo que en gran parte determina la fuerza de su seducción, circunstancia que puede llevarnos a la reflexión y al replanteamiento de la naturaleza de tan complejo fenómeno como es el de la seducción a través de ese espejo de los hechos y relaciones humanas que constituye la literatura.