



*El Quijote
y la poética de la novela*

Félix Martínez Bonati



EDITORIAL UNIVERSITARIA

EL SABER Y LA CULTURA

Introducción
CUESTIONES Y EQUÍVOCOS

"Now, for the poet, he nothing affirms and therefore never lieth."

SIR PHILIP SIDNEY, *The Defense of Poesie* (1583)

1. Temas recurrentes en los estudios cervantistas

El Quijote y los propósitos exegeticos. La finalidad básica y, en cierto sentido, natural de los estudios literarios es aprender a leer, y ayudar a otros a leer, textos selectos, de modo que las obras sean recreadas exacta y enteramente y así se experimente su significación. Si no se cumplierse mínimamente esta tarea, el intento de obtener un conocimiento sistemático o especulativo de la literatura y sus circunstancias carecería de su objeto específico y de fundamento. Las disciplinas filológicas y poetológicas clásicas, aunque poseen sus propias finalidades cognoscitivas, que las justifican independientemente en tanto empresas intelectuales, nos deparan instrumentos para establecer la identidad, no sólo del texto y de sus códigos básicos, sino también de ese ente más elusivo: lo que denominamos la obra o el poema, que tiene la paradójal naturaleza de ser imaginario y, a la vez, objetivo e histórico. Claro está que la recepción adecuada, la lectura feliz, del poema, no presupone necesariamente un esfuerzo reflexivo formal, ni menos un estudio metódico sostenido por disciplinas institucionalizadas. La vida del arte se nutre de una tradición refleja, y hasta subconsciente, de hábitos contemplativos, modelos concretos, saber difuso y convivialidad entusiasta. Pero cuando tales tradiciones son múltiples, como ocurre en nuestra civilización, plural en sí, y abierta además a obras del pasado y a expresiones de mundos vitales ajenos, el acceso a la experiencia plena de las obras de arte requiere con frecuencia algo más que sensibilidad espontánea. La disposición intuitiva habitual, que hemos aprendido sin deliberación desde la niñez, entreteniéndonos, ha de buscar a veces apoyo en ensayos de formulación conceptual del significado de los símbolos y, ante todo, en observaciones, raciocinios e hipótesis acerca del diseño funcional del poema cuyo ser queremos encarnar. Así, la crítica sirve a la lectura. La investigación

filológica e histórica recupera para el lector el significado referencial de palabras y alusiones. El análisis estilístico sensibiliza nuestra percepción de la textura verbal, los tonos y los ecos semánticos de las palabras. Las paráfrasis explicativas de personas y acciones, afinan nuestro entendimiento del acontecer ficticio. Y el esquema estructural proyecta las grandes perspectivas, las anticipaciones formales que ha de seguir, como sin verlas, nuestra imaginación, para construir los personajes, escenas y paisajes de su réplica interior del mundo. De los estudios críticos pueden obtenerse normas directrices para una recta lectura¹.

¿Se ha desprendido de la imponente tradición de los estudios cervantistas —al modo en que ha sucedido, por ejemplo, con los estudios de la poesía de Góngora— un consenso básico acerca de cómo leer el *Quijote*? ¿Tenemos una “lectura”, o, dicho menos equívocamente: una interpretación, canónica de la obra? ¿Tenemos un conjunto coherente de estudios complementarios que den una visión completa y convincente de ella?². Me parece que no. Y no porque falten admirables estudios de numerosos aspectos de la obra, ni encumbradas elucidaciones de su sentido. Se considera con razón que la magnitud y complejidad del objeto es la causa primera de que no exista todavía una exégesis a la vez comprensiva y capaz de suscitar asentimiento general. Pero también es obstáculo la confusión que reina sobre los fines y los métodos de los estudios de literatura —asunto sobre el cual, en estas páginas, sólo podré hacer ocasionales observaciones.

Poseemos, gracias a la labor histórico-filológica de los comentaristas, que culmina en las ediciones de Rodríguez Marín y de Schevill-Bonilla en la primera mitad del siglo y que prosigue en la tarea de establecer críticamente el texto y clarificar su vocabulario, gramática y alusiones, una parte primaria de las normas lectivas³. Y para los aspectos estilísticos, se cuenta con aportes de Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer, Enrique Moreno Báez, Dámaso Alonso, Ángel Rosenblat, Howard Mancing y otros, que han empezado a mostrar las varias metamorfosis de la dicción a lo largo del texto, la múltiple textura verbal de la obra⁴. Disponemos también de observaciones sobre su arquitectura (de Moreno Báez, Knud Togeby, Edmund de Chasca, Joaquín Casaldueiro, Edward Dudley, Juan Bautista Avelle Arce, Edward C. Riley, Cesare Segre, John J. Allen, Howard Mancing), si bien por lo general limitadas a algunos aspectos de la composición⁵. Y por cierto no faltan las manifestaciones más elementales de la crítica: aquéllas que (no sin su parte de razón) tratan a los objetos imaginarios como ejemplares de las correspondientes clases de objetos reales, y, consecuentemente, hacen la psicología de las personas, la geografía de sus andanzas, la sociología de sus relaciones, la historiografía de su horizonte secular y la evaluación filosófico-moral de sus acciones.

Pero la variedad de las interpretaciones respetables de la forma y la significación literarias de esta obra, es, a todas luces, excesiva, indicio de una confusa disparidad de las aproximaciones fundamentales⁶. Este desconcierto salta a la vista con sólo contemplar las varias ubicaciones que se da a la obra de Cervantes en el tradicional esquema de la secuencia histórica de los movimientos artísticos y literarios. Algunos tratadistas —como Ludwig Pfandl, Jean Cassou, o Stephen Gilman, éste último en su estudio sobre Cervantes y Avellaneda— la sitúan en las postrimerías maduras del Renacimiento; otros muchos, como Casaldueiro y Hatzfeld, en pleno “barroco jesuítico”; y no falta quien vea (como Knud Tøgeby, y no sin algunas razones, que indicaremos más adelante) en la Segunda Parte del *Quijote* la inauguración del Clasicismo, después del barroco de la primera mitad⁷. No es ésta una discrepancia típica, como las que a menudo llevan a los contestantes a empujar cierta obra discutida, en una y otra dirección, a través de una de las convencionales fronteras historiográficas. Por eso, no basta con señalar en este caso que los venerables conceptos periodificadores son imprecisos, que “Renacimiento” no corresponde puramente a una noción estilística, y que faltaría considerar, por otra parte, siguiendo la tesis de Camón Aznar sobre el *Quijote*, las tendencias manieristas⁸. A la vaguedad de las categorías parece sumarse aquí la incertidumbre, más elemental, con respecto a las características y naturaleza de la obra que se quiere clasificar⁹.

La perplejidad es todavía mayor, como sabemos, con respecto a lo que se suele llamar “el pensamiento” de Cervantes. Es extraordinaria la disparidad de las conjeturas relativas a sus convicciones religiosas, filosóficas, políticas, morales, inclusive sus ideales estéticos y principios críticos. Sin salir de los comentarios de nuestro siglo, encontramos la tesis —sostenida por Cesare de Lollis, Hatzfeld, Casaldueiro, Moreno Báez, Paul Descouzis— de un Cervantes “contrarreformista” (“reaccionario”, dice de Lollis), enteramente en consonancia con el espíritu de Trento y la lucha de España en pro de la hegemonía católica¹⁰. De otro lado, tenemos la tesis primera de Américo Castro, en *El pensamiento de Cervantes*: el Cervantes “hábil hipócrita”, inspirado por la filosofía humanista y neoplatónica del Renacimiento italiano, y por el Erasmismo, y obligado al disimulo por el terror inquisitorial. Y, más tarde, el desplazamiento del énfasis de Castro hacia la circunstancia de las castas hispánicas y la supuesta condición de “cristianos nuevos” de la familia del cirujano Rodrigo de Cervantes. Hay algunos que conciben a Cervantes como “socialista utópico”, otros, como crítico de los restos de la ideología feudal, y como espíritu liberal y “progresista”. Pero baste con estos ejemplos para dejar evocado el desconcierto que reina en las concepciones acerca de su identidad intelectual, no poco sorprendente tratándose de un autor de semejante celebridad.

Análoga es la condición de las interpretaciones estéticas de su obra máxima, a cuya carencia de un básico consenso normativo ya aludí. Se elogia al *Quijote* por su realismo y por su simbolismo, como parábola cómica y como la tragedia del idealismo, como cuadro de la sociedad de la época y como alegoría de la condición humana. Unamuno ve un mito heroico donde Heine vio la sátira contra el entusiasmo¹¹. ¿Es la primera novela moderna o es la suma y liquidación de la prehistoria de la novela?¹².

Gravita, además, encima de los intentos apreciativos, y los dificulta, el orgullo de la Hispanidad, que ve en esta obra la expresión más alta de su identidad espiritual. Ello induce a asociar al *Quijote* con los valores supremos y, naturalmente, también con las posturas doctrinarias propias: el Heroísmo, el Idealismo, la Fe, la Patria, la Bondad, la Justicia, la Verdad, la Libertad, el Progreso. Se termina elogiando a la obra por cualidades que comparte con muchas otras, o posee sólo en menor medida, o no posee en absoluto¹³.

La verdad es que no sólo no tenemos una lectura canónica de los textos cervantinos. Carecemos de un sistema explícito de principios hermenéuticos que permita iniciarla y llevarla a cabo. No se sabe por dónde empezar para someter a orden la proliferación de las interpretaciones y llevarlas a un terreno menos equívoco, de diálogo y verificación¹⁴.

El realismo, la "historia verdadera" y Aristóteles. Para empezar a abrirme paso hacia mis temas, debo considerar algunos equívocos, muy generalizados, que obstaculizan, creo, la recta comprensión del texto cervantino. Ellos se refieren a los tópicos del "realismo", de la parodia y la sátira literarias, y de la "filosofía" de la obra.

¿Qué lugar común ha sido más repetido por la crítica que el del "estupendo realismo" del *Quijote*? Bien es verdad que se encuentran en los escritos cervantistas frecuentes indicaciones acerca de la problematicidad de esta calificación. No faltan distinciones entre la "verosimilitud" del Siglo de Oro y el "realismo" de los siglos XIX y XX. Pero, con todo, el análisis de estos conceptos (que, creo, se mostrará fructífero para comprender la índole del mundo novelístico del *Quijote*) ha sido precario. Consecuencia de ello es que se ponga a la novela bajo ideales estéticos (como el del realismo de la imagen de la vida) que no son los suyos, y que así se la haga, sin razón, aparecer como obra muy defectuosa, encegueciéndose tal lector para algunos de sus más admirables juegos de ironía. El *Quijote* es, por cierto, una imagen, muy profunda, de la vida, y por ello se lo sabe *verdadero*, pero su imagen de la vida no es una imagen *realista*. Persisten ésta y otras confusiones acerca del modo y naturaleza de la relación de la obra cervantina con la realidad. Se toman demasiado a la letra los ataques hechos en su obra a las "historias mentirosas" de los libros de caballerías, y el repetido aserto

del narrador: que ésta es una "historia verdadera". Américo Castro, siguiendo en esto a Giuseppe Toffanin, llega a proyectar en este giro de "historia verdadera" el concepto aristotélico de la verdad histórica, "particular", como opuesta a la verdad "universal", o ideal, de la poesía. Pese a la temprana y clara refutación de Ángel Sánchez Rivero, este juicio, difundido por *El pensamiento de Cervantes*, ha seguido repitiéndose en la crítica cervantista¹⁵. Lo que Aristóteles hace, en los lugares pertinentes de su *Poética*, es oponer la naturaleza de la obra histórica, esto es, historiográfica, a todo género de creación poética, sea ésta imitación de personas superiores, iguales o inferiores al espectador, y sea el carácter de su representación idealizador (como el de los que pintan a los hombres "mejor de lo que son") o no lo sea. Una obra como el *Quijote* no puede ser considerada "histórica" (esto es, dotada de la verdad "particular" de un registro de hechos reales), ni en el sentido aristotélico ni en ninguno imaginable. Que en tiempos de Cervantes se llame "historia" a un libro como el suyo, puede relacionarse, como ya se ha hecho, con un azar lingüístico: no había palabra para lo que hoy llamamos "novela"; la palabra "romance", como denominación de un género literario, designaba, y designa, preferentemente, en español, a las baladas tradicionales, y la palabra "novela", según una nomenclatura que se ha conservado en el italiano y en varias otras lenguas europeas, designaba a la narración literaria de extensión no mínima, pero limitada. Pero la precariedad lingüística no conlleva aquí una falta de discernimiento conceptual, y sería una extravagancia inmotivada suponer que los autores de entonces —o de cualquier período— hayan podido ignorar la diferencia entre la obra de ficción y el relato de hechos realmente acaecidos. El propio narrador del *Quijote* llama a la suya, en algún lugar, "imaginada historia" (I.22). También se da, en el *Quijote*, el término opuesto, es decir, el de "historia verdadera" aplicado a la auténtica narración historiográfica —en boca del Cura (I.32) y del propio don Quijote (II.58). En el prólogo al *Amadís de Gaula* —para dar aquí un ejemplo no ajeno a la materia— Garcí Rodríguez de Montalvo distingue con toda seguridad la creación imaginaria (relato de "cosas fengidas" o "patrañas") de la narración historiográfica ("crónica"). Véase también al coetáneo de Cervantes, Mateo Alemán, que habla de su obra como de una "poética historia" y, en el "Prólogo al lector" de su Segunda Parte, llega a censurar la inclusión de nombres de figuras del presente histórico en "historias fabulosas"¹⁶.

Quien desee examinar una discusión contemporánea de Cervantes, y propiamente teórica, de este tema aristotélico, puede ver la *Philosophía Antigua Poética*, de Alonso López, el Pinciano. No deja éste dudas con respecto a la oposición esencial de historiografía e "imitación". Ni las dejan los numerosos tratadistas italianos del quinientos (entre ellos, Lodovico Castelvetro, Filippo Sasseti, Vincenzo Borghini, Orazio Ariosto y Alessandro Piccolomini)¹⁷.

Fuentes de equívoco son también, claro está, el uso tradicional de la voz "historia" para designar el contenido u objeto de toda forma narrativa, y, sobre todo, el juego literario convencional con la palabra y el concepto de *historia* como pieza historiográfica, juego que emana de la ficción literaria básica: que se está ante un discurso narrativo real y "verdadero" —lo que da lugar, en la tradición literaria en que se pone Cervantes, a la postura paródica de "historiador" que asume el narrador ficticio. Ya los libros de caballerías se fingen "historias" y "crónicas". Por lo demás, la *Historia verdadera* de Luciano es obra bien conocida en tiempos de Cervantes¹⁸.

En la *Poética* aristotélica se encuentran distinciones fundamentales para analizar la noción de "realismo" y también para determinar la diversidad de estilo imaginativo que queda ejemplificada en la oposición del *Quijote* y los libros de caballerías¹⁹. Pero no se trata en absoluto de la distinción de la verdad particular de la historia y la verdad universal de la poesía, sino, precisamente, de estilos. Permítaseme extenderme todavía algo más en este punto, ya que el fenómeno que esta confusión encubre es una materia fundamental, que trato de elucidar más adelante, en el capítulo primero.

Cita Toffanin, en apoyo de su tesis, entre otros, el pasaje del *Quijote* (II.3) en que don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco conversan acerca de la "historia" ya impresa de las aventuras de aquéllos, y en el cual Sansón repite el tópico de la diferencia entre historia y poesía:

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

—Así es —replicó Sansón—; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.

Parecería que, a través de las palabras del bachiller, se sugiere que el *Quijote* no incurre en las idealizaciones de la poesía, y es, en consecuencia, historia.

Este pasaje, desde luego, es un juego superlativamente irónico, en que Cervantes, a todas luces con deliberación, confunde asuntos diversos. Por de pronto, las palabras de don Quijote implican que Homero y Virgilio son historiadores, mientras que las de Sansón los presuponen poetas. Además de este equívoco, vale observar que la afirmación de don Quijote es correcta: también el historiador dispone de alternativas respecto del grado de estilización con que puede presentar los sujetos y acontecimientos, seleccionando aspectos favorables o desfavorables de los hechos acaecidos. Sansón, al negar esto, da a la fórmula de la veracidad de la Historia un sentido cómicamente pedestre, resultando de ello que la impresa historia de don Quijote es de carácter no-idealizante, y antiheroico, porque es historia fiel, y no invención. ¿Vamos a aceptar esta tesis sobre la génesis del estilo de la obra?

Precisemos qué significa la aserción aristotélica de que el poeta, a quien es lícito inventar o transformar personas y acciones, puede dar a éstas, sin las limitaciones del historiador, un carácter universal o ideal. Podemos distinguir tres líneas de esta compleja noción. Primera, el poeta puede construir sus figuras y acciones de modo que sean transparentes encarnaciones de los universales, vale decir, puede hacer que sean ficciones (*imitaciones*) adecuadas (verosímiles) y de importe "filosófico", por corresponder reveladora y exactamente a las formas esenciales de la naturaleza (*Poética*, IX). Segunda, puede seleccionar como materia de la obra exclusivamente lo bueno —en el sentido del valor personal superior— y ejemplar, lo cual es propio de los géneros épico y trágico; o tomar exclusivamente lo ordinario e inferior, lo cual es propio de la comedia (*Poética*, II). Tercera, puede sobrepasar la más excelsa bondad de la naturaleza y dibujar bellezas en alguna medida irreales —en la épica y la tragedia— o, por el contrario, acentuar hasta lo caricaturizante las fealdades ridículas —en la comedia (*Poética*, XV.8, XXV.6). El historiador, como el pintor de retratos, puede hacer algo de todo esto, pero sus límites son muy estrechos, pues su objetivo esencial de contar fidedignamente la verdad concreta de lo que realmente ha ocurrido, lo obliga a aceptar secuencias de actos cuya causación no es inteligible, y personalidades varias que, en ocasiones, carecerán de un perfil ético distinto y claro, y que poseerán rasgos que no son edificantes, pero tampoco cómicos. Tiene, por ejemplo, que referir fielmente "qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades" (IX, 1451b): en la verdad de estas proposiciones singulares consiste "la verdad particular de la Historia"²⁰.

Podemos reformular así esta concepción aristotélica: el imperativo de "la verdad particular" impide la formación de imágenes dotadas de *estilo* definido. (Hablo, en todo este contexto, de estilos genéricos). Prosigamos. La Historia

parece encarnar así una manera de representación que no es estilo, que tiene la variedad informe de la experiencia ordinaria. Y, en consecuencia, presenta la narración historiográfica el paradigma del no-estilo *realista*, y se contrapone así, como *posibilidad* poética, a las formas idealizantes de la tradición. Esta es la raíz de la confusión de Toffanin y sus seguidores. Se ha confundido el carácter definitorio de la verdad histórica con una de sus implicaciones o consecuencias, a saber: la falta de una idealización definida y sostenida —ausencia de idealización consistente que puede darse, como forma de la imaginación, fuera del campo de la historiografía, y sin sujeción alguna a la veracidad particular de ésta. La ficción realista se parece, en la imagen que da de la vida, a la que da la Historia, pero, a diferencia de ésta, puede carecer, y generalmente carece, por completo de verdad particular.

Sin duda, el desarrollo histórico del drama y de la narrativa, desde la pureza de los géneros clásicos hacia el realismo más inclusivo, fue acercando el carácter de la imagen poética al de la historiográfica. Pero, dejando por ahora de lado que aun el realismo moderno estiliza, y crea imágenes esencialmente diferentes de las historiográficas (sobre esto diré algo en el capítulo quinto), Cervantes se encuentra lejos de abandonar estilizaciones marcadas y tradicionales (lo que hace es reconfigurarlas y adulterarlas). No es cabal y sostenidamente “realista”, y no porque falle en ello, sino porque su designio de forma es otro²¹.

Que el *Quijote* deba entenderse, en su estilo y en su relación con la realidad, como obra sometida al ideal de la verdad particular de la Historia, es un error del cual se puede descargar a los estudios cervantistas. Lo que hay, bajo este malentendido, es la creación, por Cervantes, en el *Quijote*, de una nueva región de la imaginación literaria, una de verosimilitud adulterada e irónica, que llamaremos, pese a la problematicidad de los términos, “realismo cómico”. Explicaré, naturalmente, en detalle estos conceptos.

Descartado este equívoco, podemos preguntarnos si el *Quijote* es “realista” (a la manera en que ficciones pueden ser realistas). Para ello es preciso ante todo un análisis, siquiera mínimo, del concepto de realismo.

En el concepto de ficción realista se incluye, por de pronto, la noción de la *verosimilitud* aristotélica, que el Estagirita considera imperativa para la validez poética. Verosímil es un acontecimiento imaginado cuando resulta analíticamente consistente con lo posible, lo probable y lo necesario, según la noción que el espectador tiene del mundo presentado por la obra. Esta verosimilitud es, precisamente, el fundamento de la suerte de verdad universal propia de la poesía. Sin embargo, la verosimilitud aristotélica no basta para caracterizar lo que modernamente llamamos *realismo*, y es obvio que no llamaríamos “realistas” a muchas obras que Aristóteles considera, con razón, verosímiles. Pues, además

