



*El Quijote
y la poética de la novela*

Félix Martínez Bonati



EDITORIAL UNIVERSITARIA

EL SABER Y LA CULTURA

Capítulo I
CERVANTES Y LAS REGIONES
DE LA IMAGINACIÓN

We need not wonder to find Hector quoting Aristotle, when we see the loves of Theseus and Hippolyta combined with the gothic mythology of fairies. Shakespeare, indeed, was not the only violator of chronology, for in the same age Sidney, who wanted not the advantages of learning, has, in his Arcadia, confounded the pastoral with the feudal times, the days of innocence, quiet, and security, with those of turbulence, violence, and adventure.

DR. SAMUEL JOHNSON, *Preface to Shakespeare* (1765)

La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios, competencias de rivales, pero sin muerte y sangre.... Las costumbres representan el siglo dorado.

FERNANDO DE HERRERA, *Anotaciones a Garcilaso* (1580)

1. Las discontinuidades del mundo novelístico

El diseño estilístico de la obra. El motivo fundamental del *Quijote* es, podemos decir, el de un hidalgo loco que —y ésta es su locura— cree en la *continuidad*, o esencial identidad, del mundo de su experiencia cotidiana con el mundo representado en los libros de caballerías. Continuidad y, a la vez, *diferencia*, pues el tiempo en que, para él, realmente ocurrían las hazañas caballerescas, es un tiempo mejor y pasado. Su misión deriva de estos dos supuestos: el mundo presente es una prolongación y una corrupción de su propio pasado maravilloso y heroico. De allí se desprende que tiene que ser posible, pues se trata de dos tiempos de una misma realidad, restaurar la justicia o, al menos, la heroicidad perdida. Precisamente porque asume la identidad esencial de su experiencia cotidiana con la esfera de las aventuras romancescas, don Quijote interpreta y falsifica sus percepciones en términos del mundo de los libros de caballerías. Ello da lugar

al resorte satírico y cómico: el conflicto entre la imaginación idealizadora y fantástica y la realidad de la experiencia cotidiana.

La lección *satírica*, elemental, parece, pues, ser: no hay tal continuidad entre el mundo de las idealizaciones fantásticas y el mundo real. Y esta lección parece ser posible en virtud de la adopción, como plano básico del mundo de la obra, de una imaginación *realista*, contra la cual contrasta la imaginación fantástica del protagonista. El "realismo" cervantino sería, pues, el fundamento de la sátira inmediata de la disparatada credulidad de don Quijote, y, en un sentido más general, de la simpleza de los lectores que buscan en la literatura, y luego en la realidad, el ensueño heroico y amatorio, ajeno a las potencialidades efectivas de la vida. Ya he insinuado que tal doctrina podría vincularse, en último término, a la tradición de rechazo ascético de la imaginación literaria, cuyas fuentes se encuentran en Platón, Tertuliano, San Agustín y Boecio. Pero es claro que toda la obra de Cervantes se opone de hecho a esta ética, así represiva, de la conducta espiritual. Asimilar la sátira cervantina a los ataques de los moralistas del quinientos contra la imaginación romanesca, es, a primera vista, imprudente, y, como veremos, en gran medida falso.

Me parece innegable que este motivo —el de la discontinuidad, pues, de las esferas de la experiencia cotidiana y del mundo caballeresco— está en la obra y es fundamental. Pero voy a sostener que la obra relativiza y desborda el alcance de esta estructura satírica, desvirtúa su aire definitivo y muestra su limitación. Si el *Quijote* fuese simplemente una sátira realista de la idealización romanesca, esto es, la contraposición de dos tipos de imaginación (fantástico-ideal y realista), no habría modo de explicar, ni de leer, la mayor parte de la obra: habría que declarar que los capítulos pastoriles (al menos los de Grisóstomo y Marcela) son un grave error de inconsecuencia. Las historias de Dorotea, Cardenio, Luscinda y don Fernando —sobre todo en su resolución— constituirían caídas estrepitosas del desigmo realista. Las no verosímiles transformaciones que van sufriendo a lo largo de la novela los personajes centrales, o las fascinantes paradojas temporales de la obra, serían descuidos del autor, que privarían a su creación de consistencia artística. La descripción de las bodas de Camacho sería un exceso censurable; los encuentros y anagnórisis en la venta, concesiones al gusto novelesco o bizantino convencional. Etc.

Retornaríamos así a la hipótesis, contra la cual se han pronunciado varios de los críticos contemporáneos que he ido citando, de un Cervantes que escribe con descuido, sin disciplina ni conciencia artística, sólo provisto del poder del genio¹. Pero hemos aprendido de la crítica fenomenológica y estructuralista de nuestro siglo, así como de los grandes críticos de todos los tiempos, empezando por Aristóteles, que buena parte del poder del genio artístico es, precisamente, el

de una disciplina estrictísima de la imaginación. Una atenta lectura del *Quijote* muestra que el rigor de la fantasía cervantina es supremo, y los escasos descuidos auténticos de detalle —como lo de la presencia-ausencia del rucio de Sancho en unos pasajes de la Primera Parte— que encontramos en esta obra, por lo demás tan extensa, corroboran su consecuencia artística, pues proceden de la gravitación de líneas fundamentales para su arquitectura (en el caso mencionado, de la solidaridad estética de los personajes centrales y sus cabalgaduras)².

La clave para comprender el estilo de la imaginación cervantina en el *Quijote*, es, a mi ver, la siguiente. En orden a hacer la sátira de la estilización idealizante (o, lo que, bajo la superficie de esa sátira, es el designio profundo de Cervantes: para poner de manifiesto la discontinuidad de las varias formas arquetípicas de la ficción, y con ello exponer la relatividad de la imaginación institucional de la literatura) no hace falta que el marco en que va a introducirse la forma satirizada sea realista. Basta que rija en él otra ley, que sea otro allí el principio de estilización. Sin duda que el plano básico del *Quijote*, el mundo doméstico de don Quijote y Sancho Panza, se encuentra, dentro del espectro de las regiones de la imaginación, mucho más próximo al extremo estrictamente realista que al mundo de los libros de caballerías. Y es eso lo que da lugar a la impresión, deslumbrada por el contraste, de que estamos en pleno terreno realista. No es así. Y agreguemos que —a diferencia de la dimensión satírica de su creación— el *humorismo* cervantino no descansa en la proyección de la idealización fantástica hacia adentro del clima del realismo, sino, todo lo contrario, en la proyección del mundo cotidiano en la esfera más ideal de la comedia —como puede verse muy nítidamente en *Rinconete y Cortadillo*, en que el ambiente sombrío de la delincuencia y la picaresca es transmutado en formas de ironizada elevación retórica y gran gesto teatral, y resuelto (aparentemente) en lo inofensivo y gracioso. También en el *Quijote* opera este método cómico que consiste, pues, no en hacer risible la idealización metiéndola en la llaneza de lo diario, sino en hacer risible la miseria cotidiana metiéndola en la atmósfera depurada del mundo feliz de la comedia, en que nada grave sucede y, al final, todo se arregla. (Recordemos de paso la determinación aristotélica de lo cómico como el efecto de esa fealdad ligera, que no supone grave daño: *Poética*, 1449a.) Al fin y al cabo, las múltiples palizas que reciben don Quijote y Sancho nunca les causan fracturas de huesos ni lesiones profundas. La pérdida de la mitad de la oreja, que le corta a don Quijote el Vizcaíno, no modifica el aspecto de su cara, pues nadie parece notar su ausencia. Los muchos dientes que le arrebatan las pedradas, en la aventura de los rebaños de ovejas, constituyen en sí mismos una estilizada catástrofe cómica, y no parecen dar lugar a las consecuencias que serían naturales (aunque, al menos, este descalabro es mencionado más tarde, y se le atribuye, por Sancho,

ser una de las causas del triste visaje de don Quijote, I.19). Y para que nuestros héroes cabalguen a su gusto y duerman a la intemperie, si la noche los alcanza en despoblado, el inalterado verano que va del mes de julio de la primera salida al mes de agosto de las últimas aventuras, tiene varios meses de duración, si no varios años (por aquello de la carta de Sancho a Teresa Panza, fechada de 1614). (Cierto es que hay una lluvia ad hoc, para que el segundo barbero tenga motivo de ponerse la bacía sobre la cabeza, que parecerá a don Quijote el yelmo de Mambrino -I.21.)

La ironización de la literatura misma, en su totalidad, que Cervantes despliega en el *Quijote*, recae, en primera línea, justamente sobre la estilización cómica de la realidad. Sonrien autor y lector ante la inofensiva liviandad que adquieren en su esfera los golpes de la vida. Y, por eso, la sonrisa cervantina es siempre un tanto melancólica, pues la ironización de las formas y del espíritu de la comedia, conlleva la sobria conciencia simultánea de que la realidad es mucho, mucho peor.

Vemos, pues, que lejos de una simple contraposición de idealización y realismo (o de "mentira romántica y verdad novelística", según los términos de René Girard)³, Cervantes opera desde la partida con un sistema complejo de diversas esferas de estilización, moviéndose entre la evocación inicial de un semirrealismo de lo cotidiano y doméstico, la fantasía romancesca (proyectada por don Quijote en sus imaginaciones y discursos) y la abstracción feliz de la comedia. Estas son las tres regiones fundamentales. Pero, desde ellas, la obra nos lleva a otras. La tarea de describirlas en sus características propias y en sus relaciones recíprocas y jerárquicas, es la de elucidar la estructura "transcendental" del *Quijote*⁴. A tal tarea está dedicada gran parte de este estudio. Anticipemos aquí sumariamente sus puntos más importantes.

El *Quijote* está estructurado, no por acción unitaria en sentido aristotélico, sino por la pluralidad de acciones, propia (según los críticos italianos del quinientos) de la forma "romancesca". Pero variedad de acciones no implica, sólo posibilita, multiplicidad de regiones imaginarias. Puede decirse que las acciones del *Quijote* están ordenadas así: hay una acción principal, la salida de don Quijote en busca de la fama. Ella se articula en "aventuras" por lo general discretas e independientes. Las aventuras y encuentros dan lugar con frecuencia a episodios ajenos a los actos de don Quijote y Sancho, episodios que constituyen a veces historias substanciales de protagonistas cuyo destino no es influido en absoluto por aquéllos. Las aventuras de don Quijote se despliegan preferentemente en el ámbito cómico-realista, lo que permite su casi fusión ocasional con la región picaresca (así en la de los galeotes). Sólo en el rapto del sueño o del ensueño, penetra don Quijote en un mundo idealizado romancescamente, y aún entonces

corroen notas cómico-realistas y grotescas la esfera de lo maravilloso (como en la Cueva de Montesinos y en las evocaciones quijotescas de las típicas escenas de los libros de caballerías)⁵. En cambio, las historias en que don Quijote y Sancho no intervienen sino marginalmente (las de Dorotea y compañía, de las bodas de Camacho, de Roque Guinart, etc.) o son sólo espectadores incidentales (las de Marcela, el Cautivo, Claudia Jerónima, Ana Félix) o, finalmente, están del todo ausentes (la del Curioso Impertinente), se apartan del realismo cómico y despliegan otros mundos de la imaginación literaria: la utopía pastoril, la intriga cortesana, las peripecias bizantinas, la novela de tema morisco, la tragedia racionalista. De un modo u otro, todo el sistema de la imaginación institucional de la literatura va encarnándose en el libro. Pero, con sólo una excepción (la historia del Curioso Impertinente, cuya singularidad reveladora examinaremos más adelante, en el capítulo quinto de este estudio), todas las regiones de la tradición aparecen adulteradas en el *Quijote* —no meramente ironizadas por estar yuxtapuestas, sino también internamente contaminadas con elementos extraños que las privan de pureza estilística.

Puede servir, para irnos adentrando en el complejo fenómeno de las esferas discretas de la imaginación, insinuar aquí una correspondencia histórica que podrá parecer, a primera vista, asociación extemporánea. Acabamos de sugerir que la ubicación histórica de la obra de Cervantes es, en una determinada de sus dimensiones, *pre-realista*: la esfera contra la cual son ironizadas la idealización heroica y la fantasía romancesca, se aproxima a la visión realista por sus elementos de cotidianeidad —y no llega del todo a ella, por su estilización cómica⁶. En esta operación imaginativa, que constituye, insisto, sólo uno de los giros de la visión cervantina, se vincula genealógicamente nuestro autor con Lodovico Ariosto y con Joanot Martorell (afinidades parciales que el propio Cervantes deja explícitamente insinuadas), y también con Luciano —como enseña Menéndez y Pelayo⁷. Los elementos “realistas” son aquí el instrumento de la ironización —distanciamiento, suspensión— de la clase de imaginación entonces tradicional. Pues bien, esta operación se repite, simétricamente invertida, en la literatura *post-realista* de nuestro siglo. La imaginación realista (que es ahora la tradicional) es ironizada por autores como Kafka o los llamados del “realismo mágico”, mediante la introducción de lo fantástico en la esfera de lo cotidiano. Entre el humor negro de estos autores del tiempo nuestro y el humor preclaro de aquéllos, está la seriedad gris de la región realista.

Que Cervantes tiene conciencia, no sólo intuitiva, sino también conceptual, del fenómeno que estamos examinando, puede demostrarse con algunos pasajes de su obra. Dice el Cura, de *Tirante el Blanco*, en el conocido juicio del capítulo sexto de la Primera Parte, “...que por su estilo, es éste el mejor libro

del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen." Es de notar que "estilo", en este pasaje, no denota, como es hoy lo más frecuente, la singularidad o el carácter de la *dicción*, sino lo que hemos llamado aquí principio o ley de la estilización. Un uso equivalente de la voz "estilo" se encuentra en un lugar significativo del *Persiles* (al final del capítulo quince del Libro Tercero). Pasa allí la narración —como en otras partes de esta extraordinaria novela, que prosigue (con menos profundidad, tal vez, y algo apresuradamente, y en territorios no sólo geográficamente más exóticos) el despliegue y contraste de regiones de la imaginación iniciados ya en *La Galatea*— de una esfera a otra, de lo trágico-maravilloso a lo sórdido-cotidiano, y de allí a lo extraño romanesco. En ese tránsito, dice el narrador que lo que les sucedió a continuación a sus personajes "nuevo estilo y nuevo capítulo pide". También don Quijote usa alguna vez la palabra "estilo" como denominación de la forma del mundo imaginario (II.29).

Es significativo que, en el *Quijote*, los personajes centrales, como veremos, no pueden penetrar en las esferas imaginarias diversas de la cómico-realista, que es la básica y la propia de don Quijote y Sancho. Al mundo de las historias pastoriles (en particular, el de Marcela y Grisóstomo) y al de las historias cortesanas (el de Dorotea y compañía), los protagonistas del libro sólo se asoman como espectadores ocasionales. En cambio, los protagonistas del *Persiles* pasan ellos mismos centralmente por todas o casi todas las regiones imaginarias (no institucionalizadas genéricamente) de esa novela. Ello es posible porque su consistencia personal es mucho más débil que la de don Quijote y Sancho. La abstracta substancia de los héroes bizantinos no emite de sí un entorno denso, que, si lo hubiese, tendría que definirse estilísticamente y encapsularlos, impidiendo de este modo su migración, no por las regiones geográficas, pero sí por las imaginarias.

Anotaré incidentalmente que el conjunto de las *Novelas ejemplares* luce sobremanera cuando se lo contempla a través de la transparente variedad del espectro imaginativo⁸.

En su mayor parte, el *Quijote* nos presenta a los protagonistas en camino, moviéndose de aventura en aventura (y de conversación en conversación), cambiando una y otra vez de lugar. Hay, claro está, algunos tipos de lugares, cuya aparición se repite: el hogar de don Quijote, el camino real, la venta, el monte, las residencias de hidalgos y señores. El simple cambio de lugar —de un punto a otro del camino real, por ejemplo— no involucra, por lo general, un cambio, más profundo, de clima imaginario. Pero creo que los cambios de un lugar a otro de diverso tipo, corresponden, con frecuencia más que meramente excepcional, a una mutación del principio de la estilización. En tales momentos, podemos

intuir que no sólo estamos pasando de un punto a otro del itinerario de don Quijote y Sancho, sino también de una esfera a otra de la fantasía literaria. La imaginación cervantina señala, pues, a veces, con transiciones de paisaje las articulaciones de estilo.

El caso primero y más notorio de estos desplazamientos profundos se da en los capítulos diez a catorce de la Primera Parte. Hasta entonces, la novela se ha desplegado en su esfera básica, que hemos llamado, para abreviar, el *realismo cómico*. Después de la lucha, en pleno camino real, con el Vizcaíno, amo y escudero se apartan del lugar de la batalla, y, al anochecer, encuentran, en un escenario impreciso, pero caracterizado por vegetación y rusticidad, un grupo de cabreros que prepara su merienda; y son recibidos con sencilla hospitalidad. Aunque el paisaje ya ha cambiado un tanto, estamos todavía en la esfera cómico-realista: estos cabreros son gente común, sin mucha literatura en el cuerpo, que no entiende palabra del sonoro discurso que don Quijote les echa después de la comida. Aunque se les podría llamar "pastores", se les llama "cabreros".

Pero el discurso que les ha pronunciado don Quijote es el elogio de la Edad Dorada, y con él se evoca, claro está, el gran complejo temático (de prosapia grecolatina, y uno de los mayores del Renacimiento) de la utopía de la vida campestre. Este tema utópico tiene, en el Renacimiento y más allá de él, su propio género poético: la literatura pastoril. Y, en el contexto literario del tiempo, es obvio que el tópico de la Edad Dorada, expresado además en la dicción pastoril de epítetos antepuestos y redundantes, hace sonar la nota de la idealización bucólica. Ya uno de los cabreros ha cantado para entretener a los presentes, si bien, como corresponde aquí, unos versos no decididamente artificiosos, cuando llega otro con la noticia de la muerte de Grisóstomo y la historia de sus desdichados amores. Aunque conserva un débil vínculo con la esfera del realismo cómico (Grisóstomo es un estudiante, y Marcela, la heredera de campesinos no pobres), esta historia es ya decididamente parte del irrealismo utópico del género pastoril. En este mundo rigen otras leyes. Doncellas delicadas pueden vivir solas y apaciblemente en el monte, cantando la mayor parte del día, y poseídas, cuando la ocasión lo requiere, de un poder retórico ciceroniano. Los héroes, si son desdeñados por la que aman, están destinados a morir de amor, pues sus vidas no tienen sentido alguno fuera de la aspiración a la belleza amada. A la víctima del amor desdichado, se la entierra con ceremonias literarias y sin sombra de ritos cristianos, y de este paganismo radical nadie toma escándalo.

Evidentemente, estamos en otra de las regiones de la imaginación. Y el carácter del lugar en que se encuentran don Quijote y Sancho asistiendo a los ritos funerarios del pastor poeta, es también diverso: una encrucijada de montañas y una gran peña a sus pies.

Un momento adicional en la transición de la región cómico-realista a la pastoril de Marcela y Grisóstomo, es el siguiente. Antes de que se pase plenamente a la región pastoril, el cabrero Pedro, contando la historia de la pareja (I.12), dice que el entierro deseado por el pastor poeta es objetado por los "abades" del pueblo, porque tiene cosas que "parecen de gentiles". Pero agrega que los amigos del difunto quieren cumplir su propósito rigurosamente. Lo que hacen, luego, sin que, en la esfera a que, cuando se llega a ese punto, se han desplazado los personajes, surja ya el escándalo ante la paganía del rito. Otro signo del desplazamiento estilístico son las numerosas correcciones lingüísticas con que don Quijote interrumpe el relato del cabrero. El enfrentamiento de los dos estilos de visión tiene aquí como emblema anticipatorio la diversidad de habla vulgar y culta⁹. Pertenece también al instrumentario de esta transición, el diálogo, de camino al entierro, entre don Quijote y el caballero Vivaldo (I.13), pues, encima de tocarse el tema del amor idólatra (común a la esfera caballeresca y a la pastoril), se evoca allí la esfera romancesca caballeril, que sirve así de apoyo a la idealización bucólica —como más tarde (según lo veremos en su lugar), al introducirse la historia de Cardenio, lo pastoril, a su vez, sirve de apoyo a la esfera novelesca cortesana (I.23). De pivote para estos traslados de región, funciona en algunos casos la mención de un padre que es (sin otro rasgo) campesino *rico*, pareciendo este atributo ser puente entre el realismo cómico, la esfera pastoril y la cortesana. (No sólo es campesino rico el padre de Marcela; lo son también los de Dorotea y Leandra.)

En el Libro Segundo de *La Galatea*, encontramos un notorio desplazamiento de dirección contraria: con la narración, por el ermitaño Silerio, de la historia de Timbrio y Silerio, se sale de la utópica Hispania pagana, de toponimia latina y ausencia de nombres, ritos y actitudes cristianas, hacia el mundo diferente de la novela italiana de ambiente cortesano. El tránsito hacia afuera de la región imaginaria estrictamente pastoril, está marcado aquí también por un desplazamiento geográfico: de los prados del interior de la península al puerto de Barcelona. Allí aparecen, por primera vez en la obra, clérigos que llevan un crucifijo en procesión, la justicia encarnada en instituciones falibles e impersonales, la gran ciudad, y otros elementos de la extensa región de capa y espada —llamémosla así, dando a esta expresión un sentido mucho más amplio que el usual.

Las leyes de una estilización son incompatibles con las de la otra: hay, como dijimos, discontinuidad entre las regiones de lo imaginario. Es verdad que Cervantes a veces parece hacer pasar a don Quijote y Sancho, de su región propia, a estas regiones ajenas. Pero allí, ellos subsisten sólo como espectadores, y las historias pertinentes son, pues, en sentido aristotélico, episodios, y no parte del logos argumental. Más exacto es decir que los personajes centrales llegan a los bordes

