



*El Quijote
y la poética de la novela*

Félix Martínez Bonati



EDITORIAL UNIVERSITARIA

EL SABER Y LA CULTURA

Capítulo II

LA UNIDAD DEL QUIJOTE

l'Vnità di qualsiuoglia cosa è l'essenza di lei, perche l'esser di lei consiste nell'esser indiuisibile in sè, e diuisa dall'altre, e di qui nasce, che si come ciascuna cosa cerca di conseruar il suo essere, così cerca di conseruar la sua Vnità, perche il disunirsi tende à corruttione, & al disfarsi.

GIOVAMBATTISTA STROZZI, *Dell'unità della favola* (1599)

Es en virtud de la unidad que los entes son entes. Esto es verdad tanto con respecto a cosas cuya existencia es primordial, como con respecto a todas las que en cualquier grado deban ser contadas entre los entes. ¿Qué cosa podría existir, si no como una cosa? Privada de unidad, una cosa deja de ser aquello a que se da su nombre: no hay ejército a menos que sea una unidad; un coro, un rebaño, tienen que ser una cosa. También la casa o la nave exigen unidad, una casa, una nave; ninguna permanece si se pierde la unidad.

PLOTINO, *Enéada* VI, ix, I (ca. 260)

1. El concepto de unidad

La cuestión, siempre relevante para la reflexión ontológica, de qué constituye la unidad de un objeto —un objeto cualquiera: una puerta, una temporada teatral, una constitución política, un acto voluntario, una vida humana, una celebración, etc.— asume una significación especial cuando el objeto de que se trata es una obra literaria (o, en general, una obra de arte). Pues tratándose de obras literarias, suelen darse apreciaciones verdaderamente asombrosas de su unidad, en las cuales este concepto adquiere un sentido al parecer inaplicable a otras clases de objetos. Se dice, por ejemplo, que tal obra *no tiene* unidad, o que su unidad es *débil*; estos juicios conllevan valoraciones negativas, pues el que la obra tenga unidad, parece ser, si no por sí mismo un atributo valioso, al menos la condición

necesaria de tales. En semejantes apreciaciones se pone de manifiesto un rasgo principal del fenómeno estético, como lo muestra la antigüedad y persistencia de este tema, clásico, en la teoría literaria, y cuyas formulaciones más influyentes se deben a Aristóteles. Hay motivos para suponer —los señalaré— que la cuestión de la unidad, tan debatida en las poéticas del siglo XVI, atrajo intensamente la reflexión crítica de Cervantes.

El complejo concepto de la unidad poética puede ser examinado en *tres* aspectos. En primer lugar, la unidad es una noción *numérica*: uno es lo que no es dos, tres, cuatro, etc. Las unidades dramáticas clásicas (o, más bien, renacentistas y neoclásicas) de *acción* y *lugar* corresponden a esta unidad numérica. En segundo término, es uno y tiene unidad lo que es o está *entero*, completo, y no es una mitad ni un fragmento, sino un todo. Finalmente, tiene unidad, en un sentido intenso, aquello cuyas partes están vinculadas fuertemente unas a otras, de modo que la separación de una parte cualquiera destruiría el todo —así como el agregado de una parte insolidaria lo debilitaría. Partes solidarias son las *necesarias* para la existencia del todo, no sobran ni son superfluas. En este tercer aspecto de la unidad (lo que podemos llamar: la cohesión interna), se trata tanto de la coherencia inteligible de la lógica causal de la historia representada, como de la consistencia tonal, o de carácter, de la obra en su conjunto. La clásica unidad de *tiempo* —que se refiere en último término a la *continuidad* del tiempo representado— se relaciona especialmente con el segundo y tercer aspectos, pero ellos se aplican igualmente a la unidad de acción. Más aún, en la *Poética* aristotélica, la unidad de acción aparece puesta más insistentemente bajo estos últimos imperativos formales que bajo la idea del número uno. En suma, unidad numérica, integridad (totalidad) y cohesión o necesidad (inteligible y estilística) de las partes, son las tres notas fundamentales del concepto de la unidad de la obra poética singular. Las tres aparecen claramente, si bien no explícitamente establecidas, en las argumentaciones aristotélicas sobre la unidad de acción.

La unidad es, si no una estructura esencial del ser de las cosas, al menos una categoría, en el sentido kantiano: una condición de la posibilidad de la existencia y presencia plenas de todo objeto de la experiencia. Siendo así, no es extraño que esta categoría asuma una importancia excepcional tratándose de la obra artística, pues el objeto, en este caso, es imaginario, y esto implica que, por naturaleza, su consistencia es precaria, su presencia, inestable. Composición y estilo son fuerzas cohesivas que posibilitan e intensifican la presencia del objeto artístico. No son atributos adicionales o superdeterminaciones cualitativas que responderían a las exigencias del gusto, sino condiciones necesarias de la experiencia estética misma. Pues el sujeto de la experiencia estética —cada uno de nosotros en tanto lector— quiere tener, en ella, un objeto. Toda la conformación

institucional de nuestra lectura corriente de obras poéticas, está orientada hacia la producción de un objeto imaginario, en que, particularizándose y alterándose, se condense y profile nuestra experiencia de la vida y el mundo. Claro está que un objeto tal es, pues es imaginario, "interior", y sólo su horizonte del último plano, el mundo real, es de veras transcendente. Ello quiere decir que la objetividad de este objeto es limitada y, como dije, precaria. Pero no quiere decir que la experiencia literaria sea nada más que un fragmento de un movimiento inmanente e incesante de la consciencia y lo inconsciente (o del "lenguaje", del "discurso"), en que no cabría distinguir unidades delimitadas, con un comienzo, un medio y un final. Aquellas tendencias actuales de la filosofía y de la crítica literaria que, inspiradas por Freud, por el estructuralismo y por la sociología del conocimiento, declaran la crisis del concepto de sujeto, en especial del sujeto consciente, disuelven consecuentemente la identidad de los objetos imaginarios en una hipotética infinitud de textos entrelazados y continuos. Este *continuum* lingüístico abarcaría los semiilusorios sujeto y objeto, conciencia y mundo, lector y obra. Al destacarse así la substancialidad de esta red semiótica (que no es otra cosa que la substancialidad del cuerpo humano, como Freud sugiere en su tardío *Abriss der Psychoanalyse*, publicado originalmente en 1940), se oculta el fenómeno aquí central: que actividades humanas como la literatura constituyen la institucionalización, la perpetuación del esfuerzo por producir a la vez objeto y sujeto, por constituir el mundo en la imaginación y constituirnos a nosotros mismos como interioridades individuales. La lectura es parte de nuestro (¿utópico?) reiterado intento de ver y de ser. Y es un intento tan radical que postula, en cada obra leída, una visión absoluta, definitiva, una consumación de nuestro conocer y existir. Aunque más tarde, de vuelta en la continuidad mucho menos diferenciada de nuestra existencia cotidiana, comprendamos que la obra que leímos no logra resumir el mundo ni dar a nuestra individualidad un ser perdurable, ello no altera la realidad del esfuerzo utópico ni el carácter institucional de la experiencia poética: su sentido es extricarnos imaginariamente, a lo Münchhausen, de la continuidad cambiante de la vida, recogiendo nuestro ser disperso, y proyectar una visión en ese instante incuestionable. Para corresponder a los postulados de este esfuerzo del lector, la obra está obligada a una diferenciación intensa, que la distinga de toda imagen casualmente circundante, que la clausure y separe, y que preserve su individualidad y su sentido. Es decir, la obra está obligada a construirse cohesivamente, para preservar su integridad e individualidad. La obra está sometida al imperativo de identidad y unidad¹.

2. Las fuerzas desintegradoras

La unidad del *Quijote*, según la concepción prevalente, se funda en los personajes centrales. Wolfgang Kayser la declara por eso novela genéricamente “de personaje”². Pero ¿en qué se funda la unidad de los personajes mismos (imaginarios ellos también)? Y ¿qué otros principios de unidad operan en esta obra?

Para poder determinar qué fuerzas dan unidad al *Quijote*, es útil considerar primero las fuerzas contrarias que operan en él, las de la multiplicidad, desintegración e inconsistencia.

La acción. Múltiples, y no una en el número, son las historias o acciones que nos presenta la novela, tanto en forma de historias propiamente intercaladas (la del Cautivo, la del Curioso Impertinente y otras menores) como en forma de semiepisodios más cercanamente vinculados —por participación marginal de los protagonistas— a la línea central del libro (los de Marcela y Grisóstomo, Cardenio, Dorotea, las bodas de Camacho, Claudia Jerónima, Ricote y Ana Félix, etc.), como, finalmente, en forma de las “aventuras” de los protagonistas, las cuales pueden ser consideradas como los episodios de una acción fundamental de salida, búsqueda y retorno —la cual, a su vez, tampoco es simplemente una, pues se repite, consta de tres movimientos, las tres “salidas” de don Quijote. Indudablemente, la acción no está, en el *Quijote*, sometida a la unidad numérica. Tampoco el lugar de las acciones es estrictamente uno.

La multiplicidad de las acciones es, naturalmente, un factor de desintegración. Sobre todo es de importancia el hecho de que, como en los libros de caballerías y en la novela picaresca, tienden a la fragmentación las propias aventuras de los protagonistas. Entre una aventura de don Quijote y la siguiente, no hay vínculo de necesidad ni de probabilidad, sino de simple posibilidad. Es (en el plano mimético, el de los hechos representados) posible, pero no necesario ni probable, que, por ejemplo, después de la aventura de las manadas de ovejas, venga la del cuerpo muerto. Porque la cohesión de las acciones, de episodio en episodio, es débil, el buen lector del *Quijote* normalmente no recuerda con rigor el orden de las aventuras. La secuencia de ellas adquiere, sin embargo, vista en su conjunto, un sentido, pues el carácter de las aventuras va cambiando lentamente, según va cambiando la personalidad de los protagonistas, y esto (como mostraré un poco más adelante) da cierto orden a la sucesión de las partes. Pero este orden no es causal, no tiene una lógica fuerte, ni puede ser discernido en cada una de las aventuras. No tiene el *Quijote* unidad de acción, en el sentido intenso, aristotélico, del término. Desde el punto de vista de la lógica de la acción, podrían quitarse partes de la obra sin que el conjunto restante perdiese inteligibilidad.

El tiempo. Otros factores de desintegración se suman a la multiplicidad —sucesiva— de las acciones. Para considerar la función del *tiempo*, tanto en la unidad del *Quijote* como entre las fuerzas de desintegración que operan en él, es necesario distinguir al menos cuatro “tiempos”: a) El tiempo o duración real de la lectura, correspondiente a la longitud de la obra. b) El tiempo imaginario inherente a la historia que se cuenta —el que va, digamos, desde la gestación de la locura de don Quijote hasta su muerte—, tiempo que, por norma, suponemos continuo, unilineal, unidireccional, irreversible, irrepetible, regular, como el tiempo real que medimos con calendarios y relojes. c) El tiempo imaginario del acto de narrar (o escribir) la historia (el acto del narrador o autor intrínseco, no el acto creador del autor real, que no queda señalizado en la obra y no es parte de ella). d) Finalmente, el tiempo estético-fenoménico con que se actualizan, tanto la historia como el acto de narrar, en nuestra lectura: las *duraciones* presentadas y vividas en la experiencia del mundo poético. Este tiempo estético es usualmente, en las narraciones literarias, discontinuo y de múltiples líneas paralelas, casi siempre unidireccional, pero reversible, repetible y casi siempre irregular. Una hora del tiempo inherente a la historia puede ocupar más tiempo fenoménico que muchos años de la misma; puede presentarse reiteradamente, anticipadamente en relación al curso dominante de las acciones, corriendo paralelamente a otras duraciones, etc. La manipulabilidad del tiempo estético-fenoménico parece ilimitada. Cervantes —trataremos de mostrarlo— hace un uso audacísimo, incomparable, de las posibilidades implícitas en el tiempo imaginario de la narración poética³.

De lo primero, y más simple, el tiempo real de la lectura, cabe hacer la observación, aparentemente trivial, de que el *Quijote* es una obra muy extensa, cuya lectura no puede consumarse sino en una serie discontinua de sesiones. Evidentemente, la integridad de obras de esta magnitud sufre ya durante su actualización inmediata, en la lectura, por el proceso inevitable del olvidar. El carácter predominantemente episódico de esta obra excluye, por otro lado, una tensión dramática opuesta a la fragmentación, que pudiese fortalecer el hilo de la memoria a través de horas distantes.

El tiempo imaginario de la historia, por su parte, presenta otras dificultades a la unificación de la obra. Es cierto que la duración de los hechos de la historia central es de gran continuidad y de relativa brevedad (factores obvios de aglutinación): don Quijote decide salir como caballero andante un cierto verano, y en ese mismo verano se llevan a cabo sus tres salidas y sobreviene su muerte. No hay vacíos en esta historia, esto es, lapsos determinados por hechos indiferentes o ajenos al proceso de locura, caballería y muerte. Pero lo que hay, más marginalmente, es una gran cantidad de tiempo que no cabe en este marco

unitario y lo desarticula de modo irreparable. Si contamos los días de la vida de don Quijote que, sin elipsis narrativas, aunque con ciertas imprecisiones, nos presenta Cervantes —un día en este lugar, tres de camino hasta tal otro, unas semanas en casa entre la segunda y tercera salidas, etc.— sumaremos jornadas que, con alguna largueza en la cuenta, pueden caber en un extenso verano. Sin embargo, don Quijote sale por primera vez un día “de los calurosos del mes de julio” (I.2) y, hacia el final de su tercera salida, llega a la playa de Barcelona “la víspera de San Juan en la noche” (II.61). Como parece contrasentido salir en julio y, luego de varias semanas de idas y vueltas, encontrarse de viaje en el mes anterior al de la salida, Rodríguez Marín, siguiendo a Hartzenbusch, entiende que la conmemoración de San Juan a que se hace referencia es la de la decapitación, del 29 de agosto, y no la del 24 de junio⁴. Esto salvaría del absurdo cronológico, pero no de la incongruencia cronológica, pues entre comienzos de julio y fines de agosto no caben todas las semanas presentadas en la narración. Y, si consideramos otras determinaciones que se dan en la obra, parece tanto o más apropiada la abierta paradoja temporal que la interpretación más aceptablemente cronológica. Pues ¿qué hacer con la posición temporal del narrador, que inicialmente declara pasada “no ha mucho tiempo” la vida de don Quijote, luego lo sume profundamente en el pretérito de los archivos de La Mancha y de viejos manuscritos, lo da por enterrado al fin de la Primera Parte, y, sin embargo, hace del escritor Cervantes un amigo del Cura, con lo cual don Quijote se torna contemporáneo del narrador, y, luego, a poco de su segundo retorno al hogar, le hace saber de la publicación y traducción de su “historia”, que lo supone parte del pasado? A pocas semanas de iniciadas sus andanzas caballerescas, que habría que considerar, por un lado, anteriores a 1605, la expulsión de los moriscos, de 1609 y 1611, es cosa consumada, y la carta de Sancho a Teresa Panza lleva fecha de 1614. El pasado —la vida de don Quijote— resulta futuro, pues éste vive después de terminado el libro (la Primera Parte, de 1605), y el futuro —la expulsión de los moriscos, etc.— resulta pasado, pues ha tenido lugar a pocas semanas de un día de verano anterior a 1605. (Se agrega a estas paradojas el que —como lo hace notar Luis Andrés Murillo— se dice, en el capítulo 4 de la Segunda Parte, que en pocos días se celebrará el de San Jorge, que cae en el mes de abril; y que en el capítulo 11 de la misma se hace alusión a la fiesta de Corpus Christi, de mayo o junio)⁵.

Esta cronología laberíntica no contribuye a una organización unitaria de la arquitectura de la obra. Como se ve, el tiempo del acto de narrar del intrínseco, ficticio narrador (o narradores) no es menos paradójico que el inherente a la historia, y la relación de distancia y prelación entre ambos que supone el uso del pretérito narrativo, queda invertida y confundida.

Coherencia óptica e inconsistencias de diseño. La inconsistencia lógica, en el *Quijote*, no se limita a las paradojas temporales. No me refiero con esta afirmación a los “descuidos” y “olvidos” que reprochan a Cervantes sus comentaristas decimonónicos y le reprocharon ya sus contemporáneos —la mayor parte de estos supuestos descuidos no son sino malentendidas consecuencias de su estilización no realista y de su audaz juego metapoético. No estoy hablando de errores, cuando hablo de las fuerzas desintegradoras en el *Quijote*, sino de un diseño, de una intención creadora que incluye impulsos de disolución como parte de la forma artística. Que, por ejemplo, Cervantes altere los nombres o los epítetos denominativos de algunos personajes *por olvido*, parece hoy —salvo el caso del nombre de la mujer de Sancho— menos probable que suponerle, en tales vacilaciones, siguiendo a Leo Spitzer, una voluntad perspectivista. Incluso para el nombre de la mujer de Sancho tenemos la sutil y convincente explicación ofrecida por Maurice Molho⁶.

Un auténtico error, o mejor dicho: un defecto artístico (sea cual fuere su causa) del texto final de la Primera Parte, y obvio, reconocido en la Segunda Parte, es el que Sancho aparezca cabalgando su asno cuando éste tiene que estar lejos de allí, en poder de Ginés de Pasamonte. Se trata de un defecto, precisamente, porque este tipo de inconsistencia no es parte del diseño. El mundo temático de los objetos y de las acciones es coherente en el *Quijote*. La bacía de barbero, para mencionar un ejemplo debatido, es siempre bacía de barbero, y lo del “baciyelmo” es una salida de la simpleza-agudeza compenetradora de Sancho, como es una burla jocosa de los circunstantes el sostener que se trata de un yelmo⁷.

Pero el error del asno ausente-~~p~~resente es instructivo, pues resulta comprensible y significativo dentro del marco estructural de la obra⁸. Como vimos, los vínculos causales entre una aventura y la siguiente son muy débiles. Cada aventura se construye con su tensión causal interna y sobre la base permanente de la relación de los dos personajes centrales. El principio de la solidaridad y la contraposición permanentes de las dos figuras, a cuya concretización pertenecen las dos cabalgaduras, es mucho más fuerte que el de la continuidad entre aventuras diversas. De allí resulta la probabilidad psicológico-atencional de este descuido. Pero, insistamos, se trata de un error o defecto, porque el principio, elementalísimo, de la coherencia óptica del mundo natural de los objetos, es más fundamental en la obra que las estructuras de la organización artística de la contrafigura Quijote-Sancho. Idealmente, debió quedar Sancho, de modo transitorio, sin cabalgadura, y suplirse la función estructural de ésta con otro motivo —aunque sólo fuese la queja consistente por la falta del asno.

La contradictoria constitución interna de los personajes. Así como las paradojas temporales no pueden ser consideradas descuidos, sino parte del diseño de la obra, hay otras inconsistencias positivas, queridas o aceptadas por el autor, en el *Quijote*. Por ejemplo, las transformaciones físicas y espirituales de los dos personajes centrales, que van más allá de lo que podría ser visto como una evolución verosímil. Don Quijote es presentado inicialmente como un cincuentón “de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza”. En suma, lo que se llamaría, en la difundida terminología de Kretschmer, un leptosomático atlético. Sancho, como un barrigón de piernas largas (“Sancho Zancas”, I.9), vale decir, un pícnico de estatura crecida, o, dicho ahora con el término de William Sheldon, un endomorfo⁹. Pero, a las pocas semanas, don Quijote impresiona a los que se topan con él por su extrema delgadez y su tez pálida y amarilla, y Sancho hace figura risible de gobernador muy pequeño y muy redondo. (Es de notar que los cambios se mantienen dentro del margen de variabilidad que asigna Kretschmer a las correspondientes constituciones típicas, pero claro está que eso no los hace posibles para un mismo individuo.) En estos cambios se refleja un proceso general del libro hacia una mayor estilización cómica y una menor concreción realista. Los detalles “insignificantes”, es decir, no pertinentes a la idea estilizadora que rige el diseño, disminuyen progresivamente. Así desaparece para siempre el mozo de campo y plaza de don Quijote, mencionado en el primer capítulo y nunca después¹⁰.

En lo espiritual, ¡cuánto va del mentecato don Quijote, admirador de Feliciano de Silva, al sabio lector de Garcilaso y al que da los consejos para la gobernación de Sancho! Y no menos del simple rústico “de muy poca sal en la molla” (I.7), que se deja convencer por el mentecato, al ingenioso gobernador y al conversador gracioso que sigue a su amo por cariño y gusto de ver mundo¹¹. Estas transformaciones no caben en el marco verosímil de la novela de formación (*Bildungsroman*) dieciochesca o decimonónica, aunque, como enseña Menéndez y Pelayo, hay una línea de ella en esta creación cervantina¹².

El que las alteraciones inverosímiles de los personajes centrales resulten ser, no obstante, convincentes para el lector, tiene raíces hondas. La alteración física se apoya en un proceso de creciente estilización que, como insinué, afecta a todo el mundo imaginario de la obra —y que acentúa la (ya inicial) transfiguración de la esfera “realista” en la de la idealización cómica. Las modificaciones de la personalidad espiritual se basan en una constitución artística dual del personaje: en cada uno de los protagonistas operan dos principios caracterológicos fundamentales. El *loco* es *ilustrado*, el *simple* es *realista*. Así pueden ambos sorprendernos, convincentemente, con su sabiduría o con su buen sentido, en medio de sus disparates. (Por eso, lo que sería una inconsecuencia

artística negativa en un personaje constitutivamente unitario, y más en uno “plano”, según el término de E.M. Forster¹³, es en don Quijote y en Sancho un giro preprogramado que pone en juego, en cada caso, de los dos principios internos, el opuesto correspondiente.) En los capítulos dedicados a la penitencia de don Quijote, en que se dispone éste, con deliberación, a “hacer locuras”, y discute con Sancho acerca de insania, sensatez y fingimiento (I.25), así como en los del encuentro con don Diego de Miranda (II.16-19), lleva Cervantes a su máximo desarrollo este juego de la doble personalidad de don Quijote —a quien don Diego, desconcertado y muy apropiadamente cauto en el juzgar, no sabe si tener por el mayor loco del mundo o por ingenio discretísimo. Allí cae, por boca de don Lorenzo, el hijo, el calificativo de “entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos”. Se hace explícita la conciencia cervantina de este juego, en la declaración de don Quijote (II.32), a propósito de Sancho, de que éste “tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento”¹⁴.

En el proceso interno de la obra toda, se produce un desplazamiento del énfasis del uno al otro de los dos principios constitutivos. Don Quijote es cada vez más sabio y menos loco, Sancho, más agudo y menos simple. Ésta es la base estructural de lo que se ha querido ver (no del todo exactamente, en mi opinión) como un proceso de “sanchificación” de don Quijote y “quijotización” de Sancho¹⁵.

La dualidad interna se expresa en diversas formas. En don Quijote alternan, y se confunden a veces, sus delirios fantásticos con una conciencia sobria de las condiciones reales. Reputa por celada excelente la que ha rehecho de alambres y cartón, pero no vuelve a probar su solidez. Invoca a Dulcinea como alta princesa, pero admite a Sancho que es una moza campesina de un lugar vecino al suyo. Se proclama y tiene por caballero andante, imitador y seguidor de Amadís, pero sabe, más o menos oscuramente, que en su emulación hay algo de fingimiento, algo de papel inauténtico (punto que ha sido tocado finamente por Mark van Doren, aunque con un acento diverso al que le doy aquí)¹⁶. Por eso, cuando, después de mucho andar, su sueño de ser el que quiere ser parece cumplirse, porque se ve recibido por los duques como héroe famoso, nos dice el narrador: “y aquel fue el primer día en que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (II.31).

En estas dualidades se ve también la manifestación del procedimiento de reconfiguración y cruce de arquetipos, que es tan esencial en la creación cervantina, y del cual ya hemos tratado en relación con las regiones imaginarias, en el capítulo primero. Podría hablarse aquí de *bricolage*, en el sentido, más

terminológico que metafórico, que da a esta voz Claude Lévi-Strauss, al caracterizar la factura de los mitos, por lo que éstos tienen de combinación de restos fragmentarios de otros mitos. No son, según el eminente antropólogo, narraciones de una pieza, sino agregados de partes ya hechas previamente, a las cuales se les nota su origen diverso y su falta de coherencia sintáctico-narrativa¹⁷. Pero el *bricolage* cervantino a que me refiero no es (como, digamos, el libro de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita) una yuxtaposición de *textos* heterogéneos, de fragmentos narrativos¹⁸. Hay en el *Quijote* una operación más profunda que la de disponer materiales preformados. Lo que Cervantes entrecruza son *formas matrices de la imaginación*¹⁹.

Un ejemplo de ello muy nítido, que no pertenece al *Quijote*, lo constituye la novela ejemplar *El celoso extremeño*. En ella se unen la forma arquetípica del mito trágico y la forma arquetípica del mito cómico en una y la misma historia, de modo que cada personaje de ella lleva en sí dos figuras prototípicas, que son más que contradictorias, pues pertenecen a mundos estéticos diversos²⁰. Así, el efecto y el significado de la obra resultan hondamente ambiguos, perturbadores de nuestro tranquilo reposo en las formas unívocas de la imaginación literaria. *El celoso extremeño* es la tragedia de una demasía del poderoso (el viejo rico) contra las afinidades naturales y el orden cósmico —y la comedia de la ingeniosa lucha, y consumación de la unión, de la pareja juvenil, en contra de la prohibición del impostor paternal²¹.

Don Quijote lleva dentro de sí a los arquetipos extremadamente opuestos del soldado fanfarrón, el *miles gloriosus* de la comedia (en el cual la mentira del fanfarrón se ha tornado delirio de insania) y del anciano sabio y prudente, que juzga sentenciosamente. Hasta puede decirse que llega a encarnar la figura de Jesucristo, la víctima inocente del escarnio. Sancho, por su parte, conjuga al “rústico”, simple y torpe, con el “gracioso”, lleno de ingenio y recursos. No son éstas, ciertamente, las únicas hibridaciones de matrices literarias que encontramos en el *Quijote*, pero ellas ya insinúan las disonancias, de suprema audacia creadora, con que Cervantes compromete y desborda la unidad más radical de la obra literaria: la de tipo y género de la imaginación.

Hay más, como ya señalamos, en el juego interarquetípico de Sancho. Al convertirse en gobernador, oscila entre la figura del astuto autoritario y expedito, y la del tímido desatinado y ridículo. Otra transfiguración es la que experimenta al asumir, ante su mujer, aires señoriles y quijotescos, en un capítulo abiertamente irónico y lúdico. Lo declara, por si hay dudas, Cervantes: “Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese....” (II.5).

Estas transfiguraciones no pueden ser leídas como parte de una representación verosímil, y menos realista, de una individualidad. Pero pueden ser vistas como una suerte de alegoría, discretamente hiperbólica, de la complejidad y relativa inconsistencia del sujeto humano.

Pero, si no son verosímiles, ¿de dónde procede la plausibilidad, la lógica y necesidad artísticas de estas transformaciones? Se trata, creo, de transiciones basadas en lugares comunes de nuestra cultura: el sirviente que, ante su mujer, quiere dárseles de amo e imita al suyo; el hombre común que se agranda cuando la ocasión lo requiere; la agudeza oculta por el hábito de la humildad, que sale a luz si se le da campo. Estas nociones corrientes acerca de lo que es posible en el mundo, sirven de nexo entre figura y figura, y ayudan a mantener una identidad formal del sujeto que transmigra inverosímilmente por ellas²².

Así también el Cura y el Barbero presentan una constitución internamente contradictoria, irreductible a una psicología verosímil. Por una parte, amigos afectuosos y bien intencionados de don Quijote; por otra, burladores, a ratos insensibles y hasta crueles, del mismo. Esta discrepancia alegoriza la imperfección humana. Si, en cambio, tratamos de interpretar como realista y consistente la conducta de estos personajes, tendríamos que concluir que son hipócritas des-afectos y ociosos, no exentos de perversidad. Pero ello iría contra la fuerte y cabal impresión de sensatez y bonhomía que hace, al menos, el Cura en tantos pasajes, y contra su función global en la economía de la historia. Sin embargo, Howard Mancing, en su meticuloso y revelador estudio, llega a la conclusión de que, en efecto, el Cura es una personalidad perversa²³. Se debe esto al presupuesto, no cuestionado por Mancing, de que es apropiado y necesario construir el mundo de la obra siguiendo una ley verosímil o realista, y que deben componerse las apariciones de un personaje de modo que sean reductibles a una personalidad coherente. Pero este presupuesto está aquí fuera de lugar, y lleva a forzar los elementos del texto hacia un diseño que no es el cervantino.

El marco narrativo. Inconsistente es también el marco escritural del acto de narrar. En el prólogo a la Primera Parte, se nos presenta Cervantes como padre y, luego, como padrastro de don Quijote. Se inicia la narración como si ella fuese la fuente escrita original (esta inmediatez de la relación narratorial va implícita en el “de cuyo nombre no quiero acordarme”), pero pronto se habla de “los autores que deste caso escriben” (1.1) y, en el capítulo 8, se menciona por primera vez *un* autor, diverso del narrador, que hace de éste un “segundo autor”. Luego encontramos un manuscrito arábigo, de un tal Cide Hamete Benengeli, quien no es necesariamente idéntico con el (primer) autor mencionado antes, pero asume dicha posición en lo sucesivo. Se agrega a este manuscrito arábigo

el de su traducción castellana, hecha por un traductor a encargo del narrador inicial. Por lo demás, el narrador inicial y segundo autor es la efigie del autor prologuista. Este narrador inicial y prologuista queda, a partir del capítulo 8 de la Primera Parte, definitivamente convertido en "segundo autor", a quien debemos entender como un parafrasista del texto traducido de Cide Hamete, no obstante lo cual prosigue en el mismo tono y manera que al comienzo, narrando como si lo hiciera originalmente, como conocedor interiorizado y directo de los hechos, y desde un punto de vista de testigo invisible y clarividente —punto de vista que, naturalmente, choca con la pretendida transmisión indirecta de la historia²⁴. Hay, a lo largo de las dos partes del *Quijote*, no infrecuentes referencias al presunto texto de Cide Hamete, y algunas breves citas literales de su traducción (estilísticamente ironizadas por su tono serio y hasta solemne), que sugieren una índole muy diversa del espíritu del sabio árabe y de su texto, no obstante lo cual es Cide Hamete quien, al final de la obra, parece reclamar para sí la propiedad exclusiva del personaje. Este pasaje final, sin embargo, resume notablemente el juego de las personas narratorias: introduce el narrador, citándolas *verbatim*, palabras de Cide Hamete dichas a su pluma; luego siguen palabras propuestas por Cide Hamete en las claves gramaticales de la misma pluma personificada; y, sin transición declarada, termina hablando Hamete en el tono y manera del autor-prologuista.

¿Cómo conciliar, por otra parte, el supuesto original arábigo y los juegos verbales con la lengua española en el habla de los personajes (y aun del narrador), los arcaísmos de don Quijote, la ineptitud del Vizcaíno en el castellano, las inflexiones pastoriles del epíteto en ciertos pasajes, etc.? Es obvio que el juego cervantino de las múltiples escrituras es ligero e inconsistente. Se suma a esta —si bien se mira, es cierto, marginal y sólo insinuada— multiplicidad de textos de la historia, la lectura, por el Cura a otros personajes, de un manuscrito (el de "El curioso impertinente") que se inserta en el libro; lo cual contribuye a la general ironización cervantina del *libro* como institución convencional de su tiempo, presente ya en la parodia burlesca del prólogo y los poemas prefatorios. Todo esto tiende a romper el marco formal de la obra, que naturalmente es soporte de unidad.

Aunque no inconsistente, es compleja la situación narrativa dominante, pues varias de las historias incluidas en la obra son contadas por personajes (por ejemplo, el cabrero Pedro de la historia de Marcela y Grisóstomo, Cardenio, Dorotea, el Cautivo, etc.), pero terminan ante nuestros ojos, vale decir, presentadas escénicamente por la voz del narrador básico. Hay, además, dentro de la ficción de la obra, historias fingidas, de diverso *status* lógico, como la literaria del Curioso, la mentida de la Condesa Trifaldi, la folklórico-anecdótica del loco de Sevilla, la narración-comentario *ad oculos* del trujamán en el retablo de Maese

Pedro. Esta multiplicidad de marcos narrativos quiebra la escala presentativa del mundo del *Quijote*, y nos lo hace ver como a través de una vitrina de transparencias y razones ópticas muy variables. En este sentido sí puede hablarse con propiedad de un “perspectivismo” (objetivista) del *Quijote*²⁵.

Usurpaciones de la voz. Se suma a la complejidad de la situación narrativa, el fenómeno, no infrecuente en las obras de Cervantes y que ya he mencionado incidentalmente, de las usurpaciones de la voz. En el discurso de un personaje, emergen conceptos y puntos de vista que le son extraños, quebrándose así la consistencia y la verosimilitud de la figura y su parlamento. Así ocurre cuando el cabrero-pastor de la sierra cuenta la historia de Cardenio, y dice, por ejemplo: “que, puesto que éramos rústicos los que escuchábamos, su gentileza era tanta, que bastaba a darse a conocer a la misma rusticidad” (I.23). Ya el primer ventero (I.2) recomienda su establecimiento con una caracterización denigrante, discurso que da lugar a doble lectura: por una parte, caracteriza al hablante como truhán desfachatado y humorístico; por otra, percibimos la intrusión satírica del autor, que pone por fuerza la verdad (si bien exagerada cómicamente) en la boca de quien menos querría declararla. De igual modo se apodera, por momentos, el espíritu burlón y satírico del autor, de los parlamentos de doña Rodríguez, para ridiculizarla con autorreferencias directamente degradantes (II.37). Suelen las voces de don Quijote y Sancho ser poseídas por la lucidez del narrador, cuyo pensar y estilo penetran los márgenes de la autonomía de los personajes. La intencionalidad de estos juegos de transfusión mental, es indicada por Cervantes en algún pasaje —como aquél en que don Quijote observa a Sancho que una de sus salidas no le es propia: “Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a alguien las has oído decir”. Y, ante la réplica de Sancho: “Más has dicho, Sancho, de lo que sabes” (II.22). Lo que da vértigo aquí es que, al señalar don Quijote la posesión de la voz de Sancho por un espíritu extraño, habla al mismo tiempo por la suya el espíritu crítico-humorístico del autor-lector, que subraya la inverosimilitud de estas deliberadas transgresiones²⁶.

Emparentadas con estas transfusiones, pero diferentes, y más tarde canónicas en la técnica de la novela moderna (en el *Quijote* ocasionales), son las restricciones arbitrarias del saber del narrador que derivan de su asunción de un personaje como conciencia focal. Tal ocurre cuando se presentan los hechos desde la perspectiva de don Quijote —por ejemplo, al comenzar la burla de Altisidora, en casa de los Duques (II.44). Llega a haber, en algunos raros pasajes del *Quijote*, manifestaciones del estilo indirecto libre, cuya utilización sistemática no tiene lugar hasta entrado el siglo XIX. He aquí el ejemplo citado por Riley²⁷:

....y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías (II.3).

Ahora bien, a la luz de lo recién expuesto, podemos definir el estilo indirecto libre como la usurpación de la voz del narrador por la visión del personaje, es decir, como la operación simétricamente inversa de la que es más frecuente en el *Quijote*. Y no deja de ser significativo que, mientras la usurpación de la voz del personaje por la visión del autor implícito es recurrente y “normal” en esta obra, la operación inversa es excepcional y no sistemática. Y es que la intermitente inverosimilitud de los personajes cabe en la poética cervantina —pero no en la de la novela realista moderna. A la inversa, la inverosimilitud del narrador (de su punto de vista, omnisciencia, privilegios epistémicos) es rasgo constitutivo de la novela moderna, pero no llega a su mayor desarrollo en la novelística de Cervantes. Sobre esta importante transformación estructural del género narrativo, diré algo en el capítulo final de este libro²⁸.

Rupturas del hermetismo novelístico. A la unidad de una obra novelística contribuye substancialmente esa cualidad de mundo clausurado, homogéneo, absoluto, en que Henry James, como leemos en sus prólogos y ensayos críticos, veía la perfección artística del objeto narrativo, y que Ortega y Gasset, en sus *Ideas sobre la novela*, denomina hermetismo e intranscendencia del espacio imaginario. Para ambos autores es imperativo hacer desaparecer al narrador como presencia imaginaria, porque rompe la aparente autosuficiencia de la esfera novelística, entromete en ella a la heterogénea realidad autorial. Es además necesario, según Ortega, evitar las alusiones a la circunstancia real, histórica, del lector, pues ellas destruirán, con preocupaciones urgentes y con la presencia de su realidad cotidiana, su peregrinaje imaginario; lo sacarán de su inmersión, cautivante y benéfica, en una vida ajena.

En el *Quijote*, el hermetismo sufre rupturas considerables. El narrador, que, desde el prólogo, aparece identificado con el (ficcionalizado) escritor Cervantes, no deja de estar tenuemente presente, vinculado al lector, cómplice, en el juego irónico de distanciar de sí a los protagonistas. Mediante citas literarias declaradas e indeclaradas, que evocan la atmósfera cultural de entonces, el narrador determina, dentro del marco de la obra, un gesto de transcendencia, hacia lo real del presente histórico. A esta inclusión del horizonte histórico dentro del mundo ficticio de la novela, es decir, a la erosión de los bordes del espacio imaginario, sirven también muchas otras referencias a las condiciones político-sociales, re-

ligiosas y literarias del tiempo. Recordemos las guerras de África en la historia del Cautivo; la expulsión de los moriscos y los conflictos religiosos dentro de la Cristiandad, en la de Ricote y Ana Félix; la literatura y las discusiones estéticas contemporáneas, en el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, en las conversaciones del Cura y el Canónigo y en algunos juicios de don Quijote; la breve sociología de los oficios de soldado y letrado incorporada en el discurso, en buena parte convencional, de don Quijote sobre las Armas y las Letras; las referencias explícitas, en más de un lugar, al escritor y soldado Miguel de Cervantes; etc. Sobre todo esto, Cervantes hace de la Primera Parte del libro, así como de la continuación de Avellaneda, ambas entes reales del mundo histórico, materia del mundo ficticio de la Segunda Parte. Hasta un personaje del espacio imaginario de Avellaneda (don Álvaro de Tarfe) llega a aparecer en el de Cervantes. Lejos de cerrarse herméticamente, el mundo imaginario del *Quijote* confunde sus límites con la realidad histórica y con otros mundos imaginarios.

Desunidad estilística. La inconsistencia más profunda y significativa del *Quijote*, la de las matrices genéricas, se manifiesta esencialmente como una discontinuidad del *estilo*. Me refiero menos al estilo de la dicción que a los principios de estilización que operan en el mundo imaginario (acerca de los cuales traté en el capítulo primero). El *Quijote* presenta una múltiple variación de la visión del mundo que se objetiva en las historias y episodios. Desde este punto de vista, la obra, como expuse, parece un *collage* de las diversas regiones de la imaginación literaria tradicional. El mundo pastoril se junta al picaresco; el heroico-fantástico de las caballerías, al de la comedia; el de la intriga erótica cortesano-aldeana, si no al de las peregrinaciones y naufragios bizantinos, al menos al de la autobiografía militar y el romance morisco. No sólo hay yuxtaposición de los mundos heterogéneos, sino contaminación de uno por otro —como, por ejemplo, el *miles gloriosus* de la comedia (en la historia de Leandra) o la hipérbole barroca y la industria picaresca (en las bodas de Camacho) contaminan la idealidad pastoril.

Esta discontinuidad de estilo se refleja también, por cierto, en las variedades de la dicción, que van desde la oratoria elevada de Marcela, Dorotea y aun Cardenio, hasta la semilengua del Vizcaíno; de los arcaísmos iniciales de don Quijote a sus muestras del italiano en la imprenta de Barcelona; de los errores y sertas de refranes de Sancho a la jerga de germanía de los pícaros galeotes; el discurso rapsódico del trujamán en el Retablo de Maese Pedro; la afectación retórica de los libros de caballerías parodiados; el epíteto, antepuesto y redundante, de los pasajes de ironizada evocación pastoril en boca del narrador y de don Quijote, y, para no prolongar esta enumeración, la lengua culta mediana del Cura, el narrador fundamental y, por la mayor parte,

don Quijote. No siempre afectan estos cambios del estilo de la dicción a la verosimilitud de las imágenes. Por ejemplo, no es inverosímil —ni mucho menos artísticamente censurable— que don Quijote comience diciendo a las “fermosas” de sus “fazañas”, y luego abandone el arcaísmo fonético. Pero, ciertamente, tales cambios afectan a la continuidad de tono y estilo y, por tanto, a la posible contribución de ésta a la unidad de la obra.

Pluralidad temática. No tiene el *Quijote* una unidad temática de clara univocidad conceptual, al modo de una alegoría didáctica. El esfuerzo por definir “la idea” o “la filosofía” de la obra, ha dado lugar, como ya recordé, a una bizarra variedad de interpretaciones —incongruentes, cada una de ellas por separado, con la complejidad de su visión épica. Si hay “mensaje” formulable en el *Quijote*, éste es insuperablemente contradictorio, ajeno a la coherencia lógica del concepto. No podemos, pues, unir las variadas partes de la obra como diversas ilustraciones de una y la misma idea (por ejemplo, la tesis de Schelling de que el *Quijote* representa el eterno conflicto de lo ideal y lo real).

Discontinuidades entre las dos partes. La más obvia de las dualidades del *Quijote* es la de que consta de dos partes, separadas, no por los diez años que van de la publicación de la una a la de la otra —que eso no implica discontinuidad artística de las partes de la obra finalmente concluida—, sino por diferencias formales externas e internas. En lo externo, tenemos en la Segunda Parte nueva dedicatoria y nuevo prólogo, y el abandono de la división por partes (la obra de 1605 estaba originalmente articulada en cuatro partes de un número desigual de capítulos). En cuanto al carácter y a la estructura interna, los cambios son tan considerables que llevan a Knud Togeby a sostener una diferencia radical del estilo de la composición (“barroco”, el de la Primera Parte, “clásico”, el de la segunda), y a Joaquín Casaldueiro a tratarlas, hasta cierto punto, como dos obras diversas (“el *Quijote* de 1605” y “el *Quijote* de 1615”)²⁹.

Las historias intercaladas o semiepisódicas no tienen en la Segunda Parte el despliegue autónomo que tienen en la Primera, ni se trenzan en desarrollos paralelos. Son breves y se cuentan en presencia de don Quijote y Sancho, que, casi siempre, observan su resolución. La presencia de éstos en el primer plano escénico es, en la Segunda Parte, casi continua. Ya hemos insinuado los cambios que tienen lugar a través de las dos partes en el físico y en el carácter y la conducta de los personajes centrales. Hay en la Segunda Parte una clara acentuación de la espiritualidad culta de don Quijote, y de los refranes y la locuacidad importuna y graciosa de Sancho; también una disminución de la agresividad y de las alucinaciones de don Quijote, y el paso del autoengaño al predominio del engaño por

artificio de otros. A las falsas interpretaciones quijotescas de la realidad desnuda, suceden sus percepciones cándidas de un mundo disfrazado para su burla. Si en la Primera Parte sufre sobre todo palizas, en la segunda es persistente su tormento psíquico. Igualmente, encontramos un predominio creciente de las conversaciones sobre las aventuras, del marco urbano sobre el rural, de las residencias de hidalgos y nobles sobre las ventas del camino. Es, sin duda, una atmósfera diferente la de la Segunda Parte; en cierto sentido, más libre, pues el peso de la ironía sobre la inferioridad ridícula de los protagonistas se aligera y casi desaparece. El tono es menos cómico y más patético. La búsqueda de aventuras heroicas se transforma en la de Dulcinea y su desencantamiento, y en una meditación de don Quijote, en parte explícita, en parte callada, ante el espectáculo del mundo, que ya empieza a ver con los ojos del desengaño.

Se agrega a todo esto el que la Primera Parte es objeto de referencia en el mundo de la segunda, como lo es la continuación de Avellaneda. Don Quijote y Sancho son ahora célebres, y no los extraños desconocidos de antes. Hay, pues, substanciales diferencias (que la crítica cervantista, por lo demás, siempre ha percibido) entre ambos textos, y cabe la cuestión, tal vez demasiado sutil, pero no completamente vacía, de si son formalmente mitades de una obra, o dos obras íntimamente vinculadas.

3. Las fuerzas unificadoras

El impulso y el efecto de romper moldes y límites, alterar leyes de configuración, ironizar las formas de la imaginación literaria, y aun la institución del libro como producto de un autor responsable, son esenciales en la experiencia literaria del *Quijote*. Y, sin embargo, la identidad de la obra es inconfundible; su presencia, inolvidable; su sentido, no por inextinguible menos intenso. ¿Cómo se construye, pues, la unidad del *Quijote*?

A cada factor de desintegración, parece contraponerse, en la obra, un principio unitario. Veamos, pues, una tras otra, estas fuerzas composicionales.

La unidad paradigmática (y simbólica). La longitud de la obra, dije, fuerza a la fragmentación de la experiencia de leer, y hace probable el olvido, durante la lectura, de muchos pasos y trazos. Para una obra organizada longitudinalmente en función de la continuidad de las acciones, tal erosión de la memoria tiende a dificultar una aglutinación progresiva y enriquecedora de las determinaciones del objeto imaginario. En obras como el *Amadís*, la confusión surge pronto, y la dificultad creciente de reconstruir en la memoria el camino del héroe, lleva a

la indiferencia por la totalidad y al goce menudo de las aventuras, cuyos caracteres repetitivos resultan ser así un factor de desinterés. El *Quijote*, en cambio, no se organiza longitudinalmente en función de la continuidad de las acciones, sino que asume positivamente la fragmentación como principio estructural. La obra se subdivide en unidades menores semi-autónomas, de sentido completo, que, en gran parte, van repitiendo un mismo tipo de acción, y así refuerzan la perduración simbólica de un movimiento ambigüamente ejemplar. La pérdida del detalle concreto, en el olvido, se aprovecha así positivamente para destacar las líneas recurrentes del arquetipo o paradigma. Éste no es otro que *la quijotada*, si damos a esta expresión un sentido más completo y hondo que el que tiene corrientemente —que sólo retiene la nota de gesto noble destinado a un fracaso seguro. Cada “aventura” de don Quijote, en efecto, va repitiendo (con variaciones, algunas de las cuales son significativas para otra línea estructural, que veremos más adelante) una experiencia esencialmente idéntica de incongruencia espiritual y práctica. Así, la fragmentación inevitable de la lectura del largo libro, no es inconveniente, pues los fragmentos de la obra tienen sentido independiente; pero, al mismo tiempo, su serie va dando lugar a un crecimiento acumulativo, por la reiteración, cada vez más enriquecida, del símbolo fundamental de la obra: la equívoca fortuna de la visión y la conducta idealizantes de don Quijote.

Podemos formalizar esta observación mediante conocidos conceptos estructuralistas, diciendo que la unidad del *Quijote* no tiene un fundamento sintagmático, sino uno paradigmático (o “asociativo”, como decía Ferdinand de Saussure)³⁰. Pero advirtamos desde ya que, sobre esta unidad paradigmática, se construye una unidad más tenue, pero muy significativa, de carácter sintagmático, lineal,

La falta de unidad dramática, aristotélica, de la acción, y en especial la debilidad del nexo entre una aventura de don Quijote y la siguiente, es asumida, pues, positivamente por la estructuración paradigmática. Cada aventura quijotesca va desplegando el mismo inextinguible símbolo. De este modo, cada una de ellas está saturada de sentido y no necesita, para llenarse de tensión, vínculos causales con las vecinas. Al mismo tiempo, está profundamente vinculada a las otras como nueva epifanía de la misma significación. Cada aventura tiene, por otra parte, internamente, una intensa unidad dramática de acción, lo que la separa aún más de la precedente y la siguiente. (El paradigma está internamente constituido por un sintagma; es el esquema repetible de sintagmas.) Es claro que una vinculación fuerte con las acciones vecinas, quitaría a cada aventura la reposada independencia que requiere el despliegue del símbolo.

La unidad del sistema de las matrices genérico-estilísticas. La variedad de las historias ajenas a los protagonistas —sean intercaladas, como las del Cautivo y del Curioso, o semiepisódicas, esto es, vinculadas, aunque en mínima medida, a las acciones de los personajes centrales, como las de Cardenio y Dorotea— se resuelve unitariamente en una arquitectura más compleja. Estas historias no sólo carecen de vínculo causal entre ellas y con las aventuras de los protagonistas, sino que se yerguen, como ya vimos, en virtud de principios de estilización diversos e inconciliables (cómico-realista, caballeresco, pastoril, picaresco, bizantino, etc.). Su desprendimiento del cuerpo central del libro, pareció ya a los contemporáneos de Cervantes, en algunos casos, excesivo, en especial la inserción de “El curioso impertinente” —que, por lo demás, en nuestro propio día suele ser suprimido de algunas ediciones del *Quijote*. Este despliegue de regiones heterogéneas de la imaginación, no obstante, funda su unidad en el hecho de que estos varios estilos de visión poética son *todos* los que hay —todos los que había en la tradición de tiempos de Cervantes—, es decir, constituyen y agotan el universo de la imaginación literaria conocida. La diferencia y la oposición recíproca, fundada en comunidades básicas, de estos principios de estilización, los unen en un sistema. La unidad del *Quijote*, en este respecto, es la de la universalidad del sistema matriz de la literatura.

La unidad de tiempo. La desarticulación originada por el laberinto cronológico, es resistida con formas de orden y regularidad temporales. La más simple, pero ya reveladora de la tensión constructiva de la obra, es el hecho de que la historia sea contada según su orden natural o inherente, y (si consideramos que su principio es el enloquecimiento del hidalgo) *ab ovo*. El tiempo estético-fenoménico en que se actualiza la historia del enloquecimiento, las salidas y la muerte de don Quijote, tiene la misma dirección, y el mismo orden de las partes, que la historia. La presentación es cronológica y es lineal. (Sólo hacen excepción algunos capítulos, como los correspondientes a la penitencia de don Quijote, en la Primera Parte, y a la gobernación de Sancho, en la Segunda, pues, al separarse los protagonistas, se bifurca el tiempo fenoménico, y se da una alternación de desarrollos paralelos que implica repetición de los lapsos cronológicos respectivos.) En las historias secundarias, en cambio, usa Cervantes de preferencia el comienzo (dicho otra vez con un término narratológico horaciano) *in medias res*.

Naturalmente, el tiempo fenoménico no tiene en el *Quijote* la regularidad del tiempo cuasi-real que es, por principio, inherente a la historia. Días se resumen en una frase panorámica, y conversaciones de algunos minutos se extienden por páginas. Pero, no obstante, esta (más tarde tradicional) alternancia de breves pasajes narrativo-descriptivos y largas escenas, da lugar en el *Quijote* a un ritmo

temporal bastante regular, de diástole escénica y sístole panorámica. El predominio de la escena como técnica novelística en el *Quijote* (y su general coincidencia con la unidad paradigmática de la aventura y las conversaciones precedentes y subsecuentes de los protagonistas) crea una relativa homogeneidad temporal. Durante el desarrollo de cada escena, se superponen homológicamente el tiempo inherente a la acción, el tiempo fenoménico de su actualización imaginaria y el tiempo de leer (lo que, claro, es propio de esta técnica, y no particularidad de su uso por Cervantes). La sucesión de las aventuras y las conversaciones se ve reforzada en su unidad paradigmática por la isocronía que deriva de su común presentación escénica. El despliegue continuo del largo verano quijotesco articula su unidad en el ritmo regular de aventuras y conversaciones. No olvidemos, sin embargo, que este ritmo fundamental es quebrado varias veces por historias ajenas a los protagonistas, las cuales son presentadas —también en esto difieren de las aventuras centrales— en forma predominantemente narrativa y sin mayor despliegue escénico.

De notar también, como trazado de límites, y, por ser tal, como forma temporal unificadora, es el riguroso silencio que se mantiene en la obra con respecto al *pasado* de don Quijote. Tampoco hay referencias al *futuro* de los personajes de su ámbito, más allá del día de la muerte del hidalgo. Todo lo que sabemos, de él y de ellos, es lo que ha ocurrido en esos pocos meses de su locura. No hay recolecciones ni anticipaciones narrativas que vayan más allá de este círculo. En la jerga narratológica de Gérard Genette, diríamos que el *Quijote* carece de analepsis y prolepsis externas³¹. Las excepciones a esta norma, no obstante ser mínimas, se destacan, y hasta sorprenden, con lo cual confirman este diseño de clausura casi cronical. La primera de estas excepciones es la referencia al hecho de que el hidalgo, antes de enloquecer, “un tiempo anduvo enamorado” de una moza de un lugar vecino al suyo, la cual no se dio cata de ello (I.1). Pero este hecho del pasado es calificado como incierto (“a lo que se cree” y “según se entiende”). Y no es el narrador básico, sino don Quijote (o sea, un personaje, cuyos asertos, por principio, carecen de la validez irrestricta de los asertos de aquél) quien recuerda, en referencia a Aldonza Lorenzo, que “en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre de estos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces...” (I.25). En otra ocasión declara su buena voluntad a los comediantes “porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (II.11). También en la modalidad de incertidumbre, dice el narrador “que es opinión que muchos años fue enfermo de los riñones” (II.18). En el capítulo 31 de la Segunda Parte, hace Sancho una referencia, no confirmada por el narrador, a un incidente del pasado de don Quijote. También relativiza su certeza (“a lo que entiendo”).

Rarísima es la anticipación, de que la burla de Clavileño “dio que reír a los Duques, no sólo aquel tiempo, sino el de toda su vida” (II.41). La conmovedora y humorística metafantasía de que las leyes dictadas por Sancho “hasta hoy se guardan en aquel lugar” (II.51), es otro mínimo ejemplo. En el capítulo 58 de la Segunda Parte, dice don Quijote, de la ingratitud: “Este pecado, en cuanto me ha sido posible, he procurado yo huir desde el instante que tuve uso de razón”. Finalmente, en el último capítulo del libro, declara don Quijote “que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*”. No creo que haya muchos otros *loci* dotados de este carácter transgresivo del marco temporal de la historia, y de seguro no hay ninguno de extensión significativa. Sólo esta estricta delimitación del período conocido de la vida de don Quijote explica, a mi juicio, el hecho, de otro modo bastante caprichoso e inmotivado, de que, desde el primer capítulo, no se sepa a ciencia cierta cuál *era* su nombre propio (el que regía *antes* del comienzo de la historia estricta, antes de que se diese él mismo el suyo postizo).

El laberinto cronológico es, pues, marginal; la temporalidad central es bastante coherente, articuladamente continua, acompañada, y dotada de límites extraordinariamente tajantes, que clausuran el tiempo narrado de modo casi absoluto.

Órdenes de la población imaginaria. Si entendemos por *personaje* la entidad estético-literaria de todo ser vivo mencionado en la novela, los personajes del *Quijote* son multitud variadísima, destinada por su número a dificultar la percepción unitaria de la obra. Pero están ordenados jerárquicamente, aunque de un modo muy complejo que sólo puedo sugerir aquí. Principios de esta ordenación de la población imaginaria del *Quijote*, son los siguientes: a) Pertenecer, o no, al círculo personal o íntimo de don Quijote (pertenecen a él, claro está, Sancho, el Cura, el Barbero, el Ama, la Sobrina, Sansón Carrasco y, si se quiere, Rocinante y el Rucio). b) Pertenecer, o no, a la esfera de acción posible de don Quijote (no pertenecen a él, por ejemplo, los personajes de “El curioso impertinente”). c) Ser, o no, sujeto de un pasaje escénico, vale decir, aparecer, o no, “ante los ojos” del lector, en lo que Ortega, en sus *Ideas sobre la novela*, llama terminológicamente, retomando un sentido etimológico de la palabra, el método novelístico de “autopsia”. Marcela es sujeto escénico; Grisóstomo, no del todo, pues sólo como cadáver se somete a la autopsia orteguiana, o sea, entra en escena. d) Ser, o no, sujeto, dentro de la obra, de una narración fidedigna. No lo son, entre otros, don Clavijo y la infanta Antonomasia de la narración de la fingida dueña Dolorida. e) Ser sujeto de un número mayor o menor de frases narrativas o descriptivas. Hay personajes que, puede decirse, cuelgan de una sola frase, o aun de sólo una cláusula subordinada, como el “...mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la

podadera" (I.1). f) Aparecer en una o más secciones de la obra (criterio que, por lo general, distingue a los personajes de la esfera cómico-realista, de los habitantes de mundos episódicos). g) Llevar nombre propio o sólo designación genérica, o ambas cosas³². Propende Cervantes a la denominación común ("el Ama"), y la prefiere aun si ha conferido nombre propio al personaje ("el Cura", "el Barbero") —técnica ciertamente sabia, dado el gran número de figuras, cuyos nombres serían irretenibles, y por la economía de caracterización implícita en el contenido descriptivo de los apelativos comunes. Complemento natural de esta técnica es el uso de nombres propios de connotación descriptiva (Caraculiambro y otros), que constituyen una suerte de pseudoantroponímicos —un recurso de la utilería transhistórica del arte literario.

Estos principios están en relaciones difíciles de determinar y, a veces, paradójales. No lleva nombre propio el Ama, figura, después de todo, de cierta importancia; y sí lo lleva, por ejemplo, Pedro Alonso, un vecino del lugar, de quien poco nos percatamos (I.5). El Cura, el Barbero, el Ama y la Sobrina son, junto a don Quijote y Sancho, los personajes permanentes, pero reciben casi sin excepción el apelativo de su oficio o condición, no el antropónimo. Entes como el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, que es mencionado en la narración mentida de la fingida princesa Micomicona (Dorotea), reciben bajo el principio de la narración fidedigna el mínimo de presencia, pero el nombre propio de connotación descriptiva y las pocas frases que se le dedican, le confieren un instante de ser doblemente fantasmal. Don Quijote, naturalmente, llega al grado más alto del ser imaginario, o sea, tiene la máxima intensidad y riqueza de presencia en nuestra imaginación de lectores —aunque lleva, a través de toda la obra, un nombre falso (!).

Dulcinea constituye un caso particularmente anómalo, porque, aunque mencionada constantemente a lo largo de la novela, es, dentro de la ficción, una semi-ficción: réplica, imaginariamente transmutada, de un personaje, Aldonza Lorenzo, que pertenece al círculo personal y, *eo ipso*, de acción posible de don Quijote, pero que nunca aparece —no es sujeto auténtico de pasaje escénico alguno, aunque sí de tres narraciones mentidas o autoengañadas de los personajes centrales (los relatos de Sancho de la entrega de la carta, I.31, y de su encuentro con ella en El Toboso, II.10, y el de don Quijote sobre su visión en la Cueva de Montesinos, II.23) y de dos apariciones escénicas inauténticas (la de las tres aldeanas en las afueras del Toboso, II.10, y la de la farándula de los Duques, II.35).

En verdad, la tarea de hacer una ontología precisa de estos entes imaginarios, constituye un desafío, de no poca magnitud, para aquella facultad de la inteligencia filosófica que se empeña en la clarificación de las formas del pensamiento humano.

La fuerza dispersiva de la multitud de personajes es contrarrestada por la óptica de la presentación cervantina. Esta óptica está centrada en un primer plano a toda luz, en que dialogan generalmente sólo dos interlocutores. Presumibles o mencionados circunstantes desaparecen en un segundo plano meramente virtual. Idealmente típicas son las escenas en casa de don Diego de Miranda, en cuyos diálogos la óptica se angosta más acá de los límites de la escena, y deja fuera del círculo de visión a la señora de la casa (y, sin una posible explicación, aun a Sancho). Pero fundamental, claro, en este aspecto, es la circunscripción de los dos protagonistas en su dialogar solitario, dialogar que ha sido considerado siempre, y con razón, como el alma de la obra. La "óptica" se cierra aquí sobre las meras voces de ambos, salvo brevísimas indicaciones de posición y gesto. El paisaje es siempre impreciso, casi con la única nota de lo apartado e inurbano. La perspectiva escénica se convierte, al llegarse a la médula de la obra, en una pura acústica. La variedad del mundo y el fragor de las acciones se retiran a la sombra, y quedan en la escena esencializada sólo las almas y el lenguaje³³.

Este espacio de la soledad de don Quijote y Sancho es absoluto, es hermético. La presencia de ambos llega a ser más fuerte, para nosotros, lectores, que nuestra propia autopresencia³⁴. Así, pues, la erosión de los bordes imaginarios de la obra, es compensada con una zona central hermética. Pero resta como evidente, creo, que el *Quijote*, en su conjunto, no encarna un ideal de microcosmos estético clausurado.

La continuidad de la situación narrativa. Hemos visto que el marco escritural y narrativo del *Quijote* es complicado e inconsistente. Contra esta inestabilidad, y hasta aparente incertidumbre, de las fuentes del discurso imaginario, se yergue una situación narrativa dominante —aquella creada ya en los vocativos del prólogo a la Primera Parte ("Desocupado lector", "lector suave", etc.) y mantenida a través de la obra, pese a las discontinuidades que producen las narraciones de otra boca o pluma. Hay aquí una voz fundamental, que estamos dispuestos a pensar es la del narrador Cervantes —aunque sabemos que es sólo una objetivación, entre otras posibles, de su espíritu, intrínseca a su obra y enajenada de su productor por los artificios de la creación literaria— y que nos invita a una complicidad irónica y amable. El vínculo de humor e inteligencia entre el narrador y el lector inherentes a este plano narrativo fundamental, se nutre de la presentación distanciada y burlona o benévola, por el narrador, de los desatinos y extravíos de los protagonistas. El más admirable logro de este modo narrativo son los lugares en que no es necesaria expresión alguna del narrador para connotar esta condescendencia benévola y sonriente; me refiero a los pasajes de *ironía silenciosa* ante el disparate sublime y la simpleza conmovedora (de lo cual

hay buen ejemplo en 1.21). Sirven a este vínculo de entendimiento tácito, las citas o evocaciones literarias indeclaradas y las alusiones, con que el narrador hace surgir un contexto de saber común a él y su lector, y (no muy frecuentes o pronto gastadas en su efecto de ironía) expresiones retórica y primariamente irónicas – “nuestro caballero”, “don Quijote”(!), los títulos de los capítulos, etc. No faltan ocasionales objetivaciones fantasmales del narrador, que corporizan su ubicuidad y libertad omnímoda: “Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue...” (1.44). Este narrador básico llega a poseer, sin duda, presencia personal, y crea una distancia sensible entre su visión de las cosas y la visión de los personajes –de modo que la comprensión que éstos tienen de las circunstancias queda con frecuencia desvirtuada de hecho, y, en todo caso, relativizada ya en principio. Así se crea el espacio irónico que caracteriza y posibilita a la novela moderna³⁵.

El marco formalmente absurdo del discurso narrativo del *Quijote*, que sería imposible para una narración histórica creíble, no disminuye en nada la fuerza mimética de las afirmaciones del narrador ni la solidez del mundo que ellas establecen. Estilística y estéticamente hay sólo un narrador básico en el *Quijote*, y su punto de vista es el de un relator original que posee todos los privilegios de la narración ficticia. (Este narrador no es en ningún aspecto perceptible “un historiador arábigo”, ni hay razón siquiera formal para darle el nombre de Cide Hamete, pues cita las palabras de Cide Hamete como de otra persona.) También en este aspecto difiere la ley de la ficción de la ley de la Historia. No cabe, pues, exagerar la significación de las paradojas narrativas del *Quijote*. Dejemos que lo marginal sea marginal, y lo menor, menor. Hay que contemplar la obra desde la distancia apropiada a ella, como sugiere Horacio con su “ut pictura poesis”.

La identidad de los personajes. Vemos, pues, que la organización de la obra se funda en la unidad paradigmática de la aventura y de la conversación, en que los dos protagonistas están en primer plano, razonando cándidamente sobre los motivos y efectos de su conducta, y sometidos al distanciamiento irónico de narrador y lector. La pregunta principal acerca de la unidad del *Quijote* es, por ende, la de la forma de la aventura quijotesca y de la conversación quijotesco-sanchesca. Pero ésta, a su vez, contiene en sí la cuestión última de la unidad de los propios personajes. Si, como hemos visto, don Quijote y Sancho cambian considerable e inverosímilmente de aspecto físico y de personalidad a lo largo de la obra, ¿cómo se sostiene su identidad estética frente a estas fuerzas disolutivas?

No podré responder, por cierto, exhaustivamente a esta cuestión. Pero es posible mostrar algunos de los principios artísticos que operan identificado-

ramente e imponen una individualidad sostenida sobre el proceso de cambio. Sobre todos está el universal principio literario de la *repetición*. Sin las variadísimas formas artísticas de repetición, ya interna, ya contextual, que usa la literatura (metro, rima, ritmo, paralelismo, motivo, tópico, arquetipo, género, etc.), la consistencia del discurso imaginario y de su situación, también imaginaria, sería mucho menor. La identidad de don Quijote y Sancho está sostenida por un sistema de repeticiones.

Lo más obvio, pero no indigno de nota, es la repetición de sus nombres. Se los llama consistentemente, aparte de designaciones y apelativos adicionales, "don Quijote" y "Sancho". Centenares de veces suenan estos índices identificadores, compensando con creces la marginal inconsistencia onomástica a que da tan desproporcionada significación Leo Spitzer³⁶.

Pero mucho más substancial que los nombres propios es el sistema de actitudes y gestos (físicos y verbales) que da armazón a la personalidad estética de los dos protagonistas. Se trata aquí de motivos caracterizadores de la singularidad de cada personaje, los cuales, al mismo tiempo, se contraponen rigurosamente a los del otro, en un cuasimecanismo de gran variabilidad:

Don Quijote reitera a lo largo de todo el libro, con fórmulas varias, su misión caballeresca, como el móvil de su actuar —con los ideales de justicia en el mundo y fama personal, y el servicio de esfuerzo y castidad a su dama distante³⁷. A esta autojustificación ideológica, se opone, de parte de Sancho, la cándida expectativa, también explícitamente reiterada, de ascenso social y riqueza, unida a la nota de responsabilidad por su familia. A la queja de Sancho por las durezas de la vida itinerante que llevan, se opone el gesto estoico de don Quijote. Al ávido comer y dormir de Sancho, la vigilia y sobriedad del caballero. A la acometividad y determinación de don Quijote, la pasividad e intención dispersa de Sancho. A la percepción falsa, alucinada, de la realidad, la ingenuidad realista. A la locura elevada, el buen sentido pedestre. A la autoridad social e intelectual del amo letrado, la subordinación del criado analfabeto. A la gravedad pausada del uno, la gracia ligera del otro. A la certeza, la duda. Al proyectarse más allá del propio cuerpo, el recogerse en el calor animal. Al espíritu, lo vegetativo espeso. A la referencia literaria, el refrán anónimo.

La unidad sintagmática. Pero este sistema sufre modificaciones importantes, que corresponden a cambios en el paradigma básico de la obra (el de la aventura que se prologa y epiloga en conversación de don Quijote y Sancho). Estas modificaciones no son anárquicas, sino que se ordenan en un desarrollo progresivo. La serie originada por la repetición del paradigma, adquiere así un orden y una dirección, aunque con lapsos regresivos. Sobre las acciones inconexas de

las aventuras sucesivas, se va constituyendo un desarrollo lineal, una estructura sintagmática. Con ello, el tiempo fenoménico-estético adquiere en gran medida la irreversibilidad del tiempo de la historia; es decir: las unidades de aventura-conversación adquieren, unas con respecto a las otras, un sello de anterioridad o posterioridad; no son siempre intercambiables en su orden de sucesión –pese a que, como he señalado, no hay entre ellas nexo causal necesario ni probable. Uno, importantísimo, y que ya mencioné, de tales cambios es el siguiente: La oposición de fantástica alucinación quijotesca y visión realista de Sancho, es reemplazada por una percepción sensorial correcta de la realidad de parte de don Quijote, la cual es desvirtuada por un engaño ocasional de Sancho, y por engaños continuados de terceros (el Cura y Dorotea, Sansón Carrasco, los Duques, los caballeros catalanes), engaños de los cuales es también víctima Sancho. Ambos protagonistas se encuentran así cada vez más marcadamente unidos, enfrentándose a huéspedes maliciosos y barruntando paulatinamente la realidad del mundo. Las conversaciones “teóricas” de don Quijote y Sancho los unen al comienzo en la comunidad del disparate (por locura del uno y simpleza del otro) y tienen por tema la reinterpretación de la realidad, por parte de don Quijote, en términos de los libros de caballerías –interpretación a la cual Sancho se somete, lleno de dudas, por respeto a la superioridad espiritual y social de su amo. Estas conversaciones van dando lugar, cada vez más, a reflexiones éticas superiores, acompañadas de refranes sueltos y gracias varias. La iniciación de Sancho, por don Quijote, en el mundo de las caballerías, se trueca en una pedagogía general, y hasta, en grado menor, recíproca.

Decisiva es también la alteración del sistema constituido por el reclamo de la ínsula, por parte de Sancho, y la reiteración de la promesa, por parte de don Quijote. Cuando, en las posesiones de los Duques, llega por fin Sancho a vivir su gobernación, y a desilusionarse de ella, desaparece la posibilidad del repetido juego de motivos entre el reclamo de Sancho y la promesa de don Quijote. Pero, simultáneamente, introduce Cervantes el engaño, a ambos héroes, del posible desencanto de Dulcinea, por medio de los azotes que ha de sufrir, de su propia mano, Sancho. Con ello es ahora Sancho el que tiene la llave del bien deseado, y don Quijote, el que debe reclamar su fortuna. El juego es desde ese momento el inverso: don Quijote reclama y Sancho promete para más tarde. Esta inversión de uno de los sistemas del paradigma básico, marca un cambio fundamental en la obra. La estada en casa de los Duques, con la engañada satisfacción de los sueños de fama de don Quijote y de poder de Sancho, representa la crisis decisiva de la historia, la crisis interna de los protagonistas. Idos de la residencia palaciega, se acentúa el desánimo de don Quijote, y las insubordinaciones de Sancho reflejan la anarquía de un caminar ya sin meta.

■ Sufrimiento anímico, reflexión, madurez de juicio, de parte de don Quijote, adquieren prominencia en la Segunda Parte. Creo que sólo a partir de su capítulo 11 (donde, ante los de la carreta de las Cortes de la Muerte, “púsose a pensar de qué modo los acometería con menos peligro de su persona”) hay muestras de razonable temor y prudencia en don Quijote. Momentos de flaqueza de ánimo, hay ya dos capítulos antes. Los sonidos del Toboso nocturno, tiene el hidalgo “a mal agüero” (II.9). Luego del “encantamiento” de Dulcinea, se declara don Quijote “ejemplo de desdichados” y “el más desdichado de los hombres” (II.10). Se convierte en motivo recurrente el de la tristeza y “profunda melancolía” (II.16) de don Quijote. En la aventura del rebuzno (II.27), huye lleno de temor y a todo galope de Rocinante. Después del descabro de la aventura del barco encantado (II.29), pronuncia el tan citado “Yo no puedo más”. La nota patética ahondada se entrelaza, pues, en la Segunda Parte, con la de la impavidez heroica —la cual, por cierto, sigue emergiendo, hasta el final.

■ Cuando se parte don Quijote de casa de los Duques, y topa con unos portadores de imágenes de santos (II.58), expresa por primera y única vez, aunque ambigualmente, el deseo de encontrar para sí algo mejor que la caballería andante: “...mejorándose mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo.” La imagen de San Pablo, cayendo del caballo, y acerca de cuya conversión instruye don Quijote a Sancho, es el sugestivo emblema de esta transformación del símbolo quijotesco y de su significado. La búsqueda de aventuras y fama, de posición y riqueza, se transforma en una búsqueda indefinida, abierta, desorientada, propicia a una reflexión sobre la vaciedad abismal de sentido que va asumiendo el mundo. La voluntad de don Quijote se ha consumido y su movimiento es ya inerte (sin fuerza alguna junto al dinamismo de Roque Guinart, por ejemplo). El hidalgo es ya anímicamente muy débil y vulnerable (mientras Sancho mantiene una salud plebeya, ajena a honduras metafísicas). Es la experiencia de toda una vida, desde la fogosidad e ilusiones de la juventud hasta el desengaño resignado de la vejez, lo que se verifica en el curso de estas pocas semanas de un hidalgo cincuentón³⁸. Esta inconmensurabilidad del proceso externo de las andanzas de don Quijote y del proceso espiritual de su visión del mundo, constituye la más honda paradoja temporal de la obra.

■ La unidad sintagmática no es aquí la de la acción, en sentido propio, aristotélico, sino la de un proceso interior, en el espíritu del protagonista. Podemos ver, sin embargo, que conceptos no del todo estrictos de *peripeteia* y *anagnórisis* son, aunque ambigualmente, aplicables a este proceso.

■ Por más que la repetición de la unidad de aventura y conversación dé a la obra una cohesión paradigmática (asociativa) y simbólica, esta cohesión sólo une

los miembros de una serie en principio interminable. A una quijotada puede unirse otra, y otra, pero esta unidad repetitiva no origina de sí una finalización orgánica, no crea el sentido de una totalidad determinada desde dentro. Tal serie no puede sin más concluirse definitivamente. Una obra cuya unidad sólo se funda en una serie paradigmática, nunca parece estar entera y completa. Así, los epitafios sobre la tumba de don Quijote, al fin de la obra de 1605, no impiden la continuación de la serie, ni a Cervantes ni a Avellaneda. Y es que la unidad puramente paradigmática es débil, yuxtapone y condensa, pero no cierra. Los libros de caballerías devanan según este principio de forma abierta, evidente también en las continuaciones y segundas partes de la picaresca³⁹. Ni siquiera la muerte del héroe es suficiente, para cerrar de mala manera la serie, allí donde la verosimilitud no es estricta y cabe aclarar después su presunta defunción como sólo aparente. No es difícil, desde estas consideraciones, comprender a Aristóteles cuando califica de inferiores a las tramas episódicas, y sostiene la superior perfección artística de las acciones que tienen, intrínsecamente, principio, medio y fin. Y por cierto que no sólo la autoridad, entonces, aunque no incontestada, suprema, de la *Poética* aristotélica, sino básicamente la visión y reflexión del artista, tiene que haber movido a Cervantes a honda preocupación sobre la arquitectura, proclive a la imperfección de la serie interminable, del *Quijote*⁴⁰. De la unidad artística, entre otros temas poetológicos, hablan sus personajes en más de un lugar⁴¹.

Pero el indicio más impresionante de su esfuerzo por dar a su obra una unidad superior, se encuentra en la construcción misma de la Primera Parte, esto es, del *Quijote* de 1605.

La obra de 1605 se desarrolla como serie de aventuras, en principio ilimitada, y es evidente que el fin dado a la serie por el Cura y el Barbero, al reducir a pasividad y volver a su aldea a don Quijote, es un corte externo, no un final orgánico. Sea porque proyectaba la continuación, sea porque no había apreciado todavía cabalmente los gérmenes de totalidad y conclusividad internas, presentes ya en esa Primera Parte, Cervantes no da a ésta una línea intrínseca de clausura. Con tanta más exuberancia construye lo que podríamos llamar un final rotundo por sugestión o contagio, o por desplazamiento "metonímico". Cuando se inicia el retorno de don Quijote a su aldea, llevado por el Cura y el Barbero, con la ayuda de Dorotea, y se aproxima, pues, la terminación de sus aventuras, vale decir, el final, que se anticipa amenazadoramente inconclusivo, del libro, empieza a ocurrir algo nuevo: el reencuentro con personajes de las pasadas aventuras. Aunque no los habíamos percibido antes como tales, surgen aquí cabos sueltos de las pasadas acciones, y se los empieza a atar y rematar, uno tras otro, en rápida sucesión. Reaparecen Ginés de Pasamonte y el rucio de

Sancho; Andrés, el criado de Juan Haldudo; el barbero de la bacía tomada por yelmo de Mambrino; y las consecuencias de la liberación de los galeotes en figura de los cuadrilleros de la Santa Hermandad. Se vuelve a la misma venta (la segunda), donde reencontramos al ventero y su familia, y a Maritornes (ésta, eso sí, un tanto cambiada en su carácter). Es como si se quisiese que los hilos de las varias aventuras se unieran finalmente, dando a éstas una comunidad de acción. Pero, sensiblemente, la conjunción de los cabos sueltos es puramente externa e inverosímilmente casual.

A esta vinculación superficialísima de varias aventuras de don Quijote, agrega Cervantes allí mismo una acumulación sorprendente de historias paralelas, que contrastan, en su simultaneidad, con el curso hasta entonces predominantemente unilineal del libro. Dos de estas historias están entrelazadas y ya han sido introducidas antes de iniciado el regreso: las de Cardenio y Dorotea. A ellas se agrega la narrada del Cautivo, que tiene una coda escénica en la venta; la leída del Curioso Impertinente; y la, en buena parte escénicamente presentada, de doña Clara y don Luis. Todas estas historias tienen estructura dramática, sea cómica, sea trágica, y todas se resuelven, casi a un tiempo, de la manera más contundente: la aristotélica conjunción de anagnórisis y peripecia. Reconocimientos varios, súbita dicha, o abrupta caída y muerte, generales reconciliaciones, bodas múltiples—todo tiene carácter de gran final en esta parte, densamente trenzada y anudada, del *Quijote* de 1605. Y sin embargo, el hecho simple de que este remate a toda orquesta no sale de la melodía de don Quijote, sino de líneas de destino ajenas, lo hace, pese a toda la sugestión terminal acumulada, inconclusivo para la obra. Y, resueltas las historias ajenas, vemos a don Quijote y los suyos retomar, todavía por algunos capítulos, el camino y la serie «aún carente de término intrínseco» de incidentes y aventuras. No deja de ser, pues, una de las más finas ironías del autoironista Cervantes, el que sea en estos últimos capítulos de la Primera Parte donde el Cura y el Canónigo discuten acerca de la literatura, y critican, cuasiaristotélicamente, la falta de unidad y perfección de las obras literarias de la época. Significativamente, empero, ponderan al mismo tiempo los ocasionales estetas las posibilidades de los libros de tipo romanesco: la amplitud del campo imaginario, la variedad y multiplicidad de las formas y los elementos, la universalidad enciclopédica. El tema de la posible riqueza desintegradora de la creación novelística, se hace valer aquí junto al de la arquitectura perfecta del ideal clásico. Son convencionales e inconsistentes los argumentos de los clérigos, pero sus temas conciden perfectamente con su ubicación en este lugar de la obra, y tanto, que emblematizan abstractamente, si así puede decirse, este dilema artístico de la novela cervantina, dilema que, como digo, adquiere su máxima agudización precisamente en estos capítulos finales.

La Primera Parte del *Quijote* tiene un principio muy marcado —la enajenación del protagonista—, pero no tiene final interno. Sólo la Segunda Parte revela el germen de curva parabólica que yace en la Primera, y lo lleva a su despliegue pleno, dando así una unidad sintagmática a toda la obra. Esta línea de desarrollo coherente y completo no es —lo he repetido— la de la acción. Es la progresión de cambios en la esencia de la unidad paradigmática, cuyo centro es, a su vez, la transformación de don Quijote. Se trata de transformaciones que escapan a una verosimilitud concreta de la imagen, pues condensan en semanas, edades —personales e históricas— de la mente, y presentan, como si fuesen cambios psíquicos del héroe, desplazamientos “metonímicos” en el campo semántico-simbólico, que tienen una plausibilidad puramente formal. Me refiero a la conexión sistemática de nociones afines, que Cervantes usa como ducto subterráneo para hacer convincente la metamorfosis de don Quijote; en este caso, la siguiente serie de símbolos e ideales culturales: las letras, el libro, el saber, la espiritualidad, la lúcida conciencia moral, la humanidad plena. Igualmente, la noción arquetípica de la privación y el sufrimiento como fuentes de purificación y elevación espirituales. Así, don Quijote se inicia como devoto de malos libros de caballerías, impostor de un rango social (“don”) que no tiene y de un inexistente pasado de hazañas, y como loco alucinado y agresivo. Las alucinaciones desaparecen casi por completo en la Segunda Parte; la agresividad disminuye, y ya en el camino a Barcelona es nula; del adicto a los libros específicamente de caballerías, se pasa al genérico lector asiduo (aspecto de su tácito pasado que se actualiza de modo creciente por medio de sus eruditos discursos); del hombre muy bien leído y culto, se llega finalmente al ingenio preclaro y sabio (sin que, gracias a la maravillosa conducción cervantina de tales desplazamientos y cruces arquetípicos, deje don Quijote, hasta el final, de estar sensiblemente loco). De la soberbia insensata, ha llegado a la dignidad madura. De un agresor, ha resultado un sufriente. De una figura cómica, y distanciada de narrador y lector, se ha convertido en un símbolo de la experiencia humana, que se acerca a la intimidad del contemplador. Esta transformación no es, como dije, ni psicológica ni lógicamente consistente. Su coherencia se funda en las susodichas contigüidades del campo simbólico de nuestra cultura tradicional. Otra vertiente de este mismo artificio de contigüidad y desplazamiento, es la de la dicción del personaje. Pues una vez que se tiene a un sujeto que, aunque diga locuras, habla con frases bien hechas y hasta retóricamente gallardas, se puede hacer que llegue a decir —si bien no de modo realista, por lo menos verosímilmente— agudezas y cosas sabias.

Por todo esto es convincente y “natural”, más allá de toda duda, que al fin de esta búsqueda de sí mismo y de la verdad de la vida, don Quijote recupere la razón y vuelva en sí como Alonso Quijano, el Bueno, que ahora es, además de

bueno, sabio. Su sabiduría es la del desengaño de las vanidades del mundo —lo que Juan Luis Vives llamaba el estimar a cada cosa por su valor real. Por eso, es también consecuente que allí, en esa meta del saber, muera. Y esta muerte del héroe no es de aquéllas que pueden ser suspendidas para agregar continuaciones. Toda la parábola del libro se ha convertido en inamovible lápida de esa muerte. La exclamación final de Cide Hamete subraya esta evidente determinación estructural de la obra acabada.

Esta configuración que he llamado la unidad sintagmática del *Quijote*, tiene (como lo tiene la forma transcendental de las múltiples e impuras regiones imaginarias descrita en el capítulo anterior) el valor de un significante literario. Constituye éste, en su abstracción reflexiva, una parábola que ilustra la experiencia humana. Podemos ver que aquí el sintagma (el proceso interior del sujeto de las tres salidas) coincide, en cierta parte de su figura y significado, con la repetida unidad paradigmática de la obra: la de la aventura o quijotada. Ambas líneas ejemplifican el destino real de la imaginación doctrinaria y sistemática (o de lo que Georg Lukács, en su *Teoría de la novela*, llamaba “el idealismo abstracto”), pero ambas son, en último término, ambivalentes, pues hacen contrastar la elevación enfebrecida y bien trazada del loco, con lo pedestre mostrenco y difuso de los sensatos, y así no nos fuerzan a decidírnos por una de esas conductas, sino más bien a encarar la disyuntiva ética como problema. No se nos enseña simplemente que el iluso aprende a golpes, que la desilusión del mundo es sabiduría, y que la verdad nos espera desde siempre en el espíritu paterno y las creencias comunes. Pues nuestro loco se nos ha tornado ya simpático, y hasta admirable, antes de su reconversión a la salud habitual. La caballería le ha mostrado (y nos ha mostrado) valores y metas *impracticables así*, pero no falsos. El retorno a la salud no es, pues —y así lo vemos en los capítulos finales— pura alegría y perfección, sino también pérdida, melancolía, resignación. Es verdad que tal ambivalencia no se nota ante cada aventura (especialmente no ante las primeras, que parecen no admitir rasgos de ejemplaridad positiva), pero sí cuando contemplamos la historia en su conjunto.

La ambivalencia del símbolo quijotesco. La existencia de esta línea (sintagmática) esencial de la arquitectura del *Quijote*, ha sido establecida (de modo definitivo, a mi ver) por John Jay Allen en su *Don Quixote: Hero or Fool?*, que ya he citado antes. Muestra Allen cómo, tanto en virtud de la técnica presentativa como de la transfiguración del personaje, el lector pasa, de una reacción de risa y burla respecto de un sujeto a quien ve desde una distancia irónica marcada, a una de simpatía y proximidad. Howard Mancing, en su libro también ya mencionado, ha proseguido este estudio mediante un cuidadoso examen léxico y estilístico,

que permite determinar con gran precisión las etapas evolutivas de la figura de don Quijote, la declinación de su agresividad y postura caballeril⁴². La evidenciación de estos cambios de carácter y valor en el personaje central, constituye el fundamento de la superación de la disyuntiva de las interpretaciones “dura” y “blanda” de la obra. Así lo ve el propio Allen⁴³. Por mi parte, trato en este libro de presentar otros argumentos en favor de este avance crítico.

Sin embargo, no sólo es importante recordar que la fuerza de la irreversible línea sintagmática está limitada por la constante reiteración de la unidad paradigmática. También debemos considerar que la evolución de don Quijote dista de ser consistente y no satisfaría las exigencias de un “Bildungsroman”. Hay retrocesos (que parecen incongruentes si olvidamos su función paradigmática y repetitiva) como la aventura del barco encantado y las locas certezas de don Quijote respecto de Dulcinea, que persisten hasta el final de la obra. Por otra parte, el paradigma contiene en sí *in nuce* la parábola del sintagma. Pues la quijotada algo tiene de experiencia aleccionadora, aunque don Quijote frustre esa posibilidad con su hermenéutica de encantadores. Las aventuras de los batanes y del cuerpo muerto, por ejemplo, terminan en lucidez y corrimiento. Y un capítulo como el dieciocho de la Primera Parte, el de las manadas de ovejas, sintetiza prodigiosamente el periplo de todo el libro, yendo de la locura más extrema (que transforma en la batalla arquetípica de la historia universal, la coincidencia de unos rebaños y pastores en polvorienta soledad) hasta la cristiana compasión por el dolor del prójimo, y la sensata y realista aserción de que “en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante”. Hacia el fin de este capítulo (I.18), con la dentadura destrozada y cubierto de vómitos, se acerca don Quijote a consolar a Sancho con una sentencia cuya verdad es inextinguible: “Sábetse, Sancho, que no es un hombre más que otro si no hace más que otro.” ¿No es ésta una imagen de conmovedora ridiculez y, al mismo tiempo, de sublimidad? He aquí un emblema de la significación de toda la obra, y de su unión, irónica y ambivalente, de (“dura”) comicidad satírica y elegíaca evocación (“blanda”) de lo heroico. (Con el avance de la obra es sólo más notorio que en ella el espíritu de la sátira se deja penetrar por el de la elegía, si damos a estas palabras el sentido de modos fundamentales de la literatura que les da Schiller.)

Equivalente a ésta (pero dentro de las coordinadas propias de la Segunda Parte, en que el ridículo no proviene de error de don Quijote, sino de burlas de otros) es la escena de la despedida del héroe de la corte ducal (II.57). Se lo detiene para acusarlo grotescamente de un latrocinio de ligas, y el Duque lleva la burla al punto de formular un desafío a don Quijote. Responde éste con una frase de insuperable dignidad y caballerosidad, mesurado, sin temor ni arrogancia, con una serenidad perfecta, conciliando la (para su punto de vista)

debida gratitud con el firme rechazo de sugerencias ofensivas y ruines: "No quiera Dios —respondió don Quijote— que yo desenvaine mi espada contra vuestra ilustrísima persona, de quien tantas mercedes he recibido...". No quiera Dios... pues si el honor lo exige, no podrá él, don Quijote, evitarlo. Con máxima consideración hacia lo que, desde su perspectiva, es el torpe atolondramiento del Duque, indica finamente don Quijote, *sólo por implicación*, que, si aquél insiste en su ceguera, el reto será aceptado. Búsquese en la literatura heroica, o de cualquier tipo, un ejemplo semejante de inteligente circunspección, fortaleza segura de sí, sensibilidad moral y oportuna elocuencia. ¡Cuán ridícula posición y cuán admirable actitud!

Correspondencia de historia y estilo. Corresponde a esta ambivalencia de la línea sintagmática, la ambivalencia que encontramos en el capítulo anterior: La ironización y exposición de las formas de estilización, significa una crítica de la imaginación literaria, como imaginación sistemática e institucionalizada, y a la vez su celebración superlativa. La línea sintagmática y la heterogeneidad estilística son, pues, dos significantes mayores de la obra que están relacionados. Pero la ambigua significación de ambos no es del todo idéntica. Son vectores en un complejísimo movimiento de la mente⁴⁴.

La somera descripción de las unidades paradigmática y sintagmática de la acción del *Quijote*, sugiere ya una explicación psicológico-genética de la tradicional alternativa crítica de interpretaciones "duras" y "blandas". Pues quien preste más atención a la unidad paradigmática de la obra, se verá inclinado a leerla como esencialmente cómica y satírica del ideal caballeresco. Quien siga más atentamente la evolución sintagmática, encontrará una suerte de elegía de ese mismo ideal. Como ya hemos señalado, ambas lecturas son unilaterales e insuficientes. La superación de la disyuntiva racionalista-romántica en la interpretación del *Quijote*, es consecuencia inevitable, creo, de estudios como los que he citado hace un momento.

El símbolo como unidad temática. La unidad temática del *Quijote* no reside en una "idea", un postulado filosófico, una verdad conceptual. Reside en un complejo símbolo que se articula en torno a la transfiguración del protagonista. Como todo símbolo —según entienden este fenómeno Goethe, Schelling y la tradición romántica—, también éste, en vez de expresar un pensamiento, da origen a un pensar inacabable. La idea barroca y cristiana del desengaño del mundo —si bien, por todo lo que vemos, esencial en el *Quijote*— no llega a cubrir el campo de reflexión que éste nos abre. Pues esta radical suspensión cervantina del valor de la acción humana, así como de la tradición literaria, de la institución del libro,

y de las formas de la imaginación y del conocimiento, este trascender crítico y escéptico de la verdad de la circunstancia, van unidos, en vida y obra, a una afirmación a la vez melancólica y gozosa de la existencia, y a una utilización completa y suprema de esa misma tradición, de esas mismas formas imaginativas, y de la institución del libro.

Es la paradoja de un desengañado feliz. Por eso, si hubiera que encontrar en el fondo de la obra, siguiendo la concepción del arte de Benedetto Croce, una unidad en último término lírica, un sentimiento, fuente de esta visión intuitiva, nos hallaríamos ante un sentimiento tan fuerte como complejo e indefinible, raíz del gesto cervantino fundamental: una indibujable sonrisa.



Este somero análisis nos hace ver cuán compleja, y cuán substancial, es la cuestión de la unidad de una obra como el *Quijote*. En la perspectiva dada por este concepto teórico, obtenemos un atisbo parcial de la grandiosa empresa constructiva de la imaginación de Cervantes. La unidad de esta obra es singular, y ajena a la perfección simple de las estructuras genéricas unívocas. Las múltiples fuerzas críticas y disolventes, liberadoras y destructoras a la vez, y la expansión centrífuga hacia la totalidad enciclopédica del mundo y de la literatura, son contrapesadas por el reiterado y creciente símbolo central; así como, en otro plano, el sentimiento del desengaño es contenido por un aliento de esperanza a la vez irónica y primitiva.

Finalmente, y como anotación metodológica, no pasemos por alto el hecho de que nos hemos servido —como es usual en la crítica literaria— de metáforas como “fuerzas disolventes”, “funciones”, “organización”, “contrapeso”, “construcción”, etc. (una mezcla típica de nociones orgánicas y mecánicas), para designar las innominadas formas y relaciones de lo imaginario. La metáfora muestra y revela, pero no sin falsificar, pues impone al nuevo fenómeno categorías ajenas. Acerca de cuáles sean las leyes constitutivas propias de esta objetividad imaginaria (diversa de la realidad psíquica en que, ciertamente, se funda), no sabemos mucho todavía —ni siquiera hasta qué punto falsifican su intelección estas metáforas de origen más jurídico (“leyes”, “constitución”, “normas” y semejantes). Un vasto campo se presenta allí a la investigación crítica de nuestro tiempo.