



*El Quijote
y la poética de la novela*

Félix Martínez Bonati



EDITORIAL UNIVERSITARIA

EL SABER Y LA CULTURA

Capítulo III
EL QUIJOTE: SU JUEGO, SU GÉNERO Y
SUS PERSONAJES

The spirit of poetry, like all other living powers, must of necessity circumscribe itself by rules, were it only to unite power with beauty.

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, "Shakespeare's Judgment Equal to His Genius"
(ca. 1808)

1. ¿Qué clase de juego es la lectura llana del *Quijote*?

La realidad del género y las clases de juegos literarios. El género de una obra no es meramente una estructura objetiva (que se esconde en la presencia singular de la obra), sino a la vez un tipo de juego, una especie (entre otras, intuitivamente distintas) de actividad, a que se entrega el lector cuando disfruta de su lectura. Podemos postular que, en la lectura bien hecha, el tipo de actividad receptora se corresponde con la estructura objetiva. Mis consideraciones, que no pretenden tocar más que algunos aspectos de la estructura genérica de la complejísima obra, se situarán entre el movimiento activo-receptivo de la subjetividad lectora y las formas de la obra que objetivamente lo determinan.

El concepto de *juego* que nos guía aquí, no connota inmadurez ni livianidad, ni réplica burlona de una actividad seria, aunque, por cierto, no excluye la posibilidad de asumir esos rasgos. Juego significa aquí simplemente una acción autosuficiente y absoluta, es decir, cuyas determinaciones no se conectan con ningún hecho singular de nuestra vida fuera del juego. Los juegos tienen un comienzo y un final definidos y reglas características. Se "circunscriben" por reglas. Así comprendido, el concepto cubre un campo denotativo mucho más vasto que el del sentido corriente de la palabra. Ritos, deportes, disciplinas intelectuales, aparecen como diversos tipos de juegos. También, naturalmente, el arte y la literatura pueden ser vistos como sistemas que dan lugar a colecciones de variados juegos, a géneros de acciones absolutas. ¿En qué clase de actividad estamos absortos cuando gozamos de la lectura del *Quijote*?¹.

Al hablar del género literario a que pertenece el *Quijote*, pretendemos, claro está, visualizar una forma más determinada y significativa que la muy general noción de *novela*, vale decir, de narración ficcional en prosa y relativamente extensa (que no tendemos a consumir en una sola sesión de lectura). Es algo, pero no mucho, lo que averiguamos acerca de una obra literaria cuando vemos que pertenece a esta amplia clase de creaciones, dentro de la cual son posibles tantos tipos diversos de juegos imaginativos. Pero hay algo singularmente desconcertante en la empresa de determinar la forma genérica más próxima y significativa del *Quijote*. Por una parte, su estructura es tan compleja, incluyente y abigarrada, que hace prácticamente imposible describirla de manera completa; es fuerza limitarse a aspectos destacados del múltiple diseño. Por otra parte, esta misma complejidad de la estructura genérica creada por Cervantes en el *Quijote*, la hace inaprovechable para creaciones subsecuentes. El juego lectivo, con su combinación de diversas regiones imaginarias y de variadas formas de historias, su hibridación de arquetipos, sus transformaciones de la perspectiva narrativa, sus símbolos proteicos, no se presta para ser satisfactoriamente reproducido con otros elementos y materiales. Se trata, pues, de un género con un único ejemplar, de una obra rigurosamente *sui generis*. El *Quijote* (comparable tal vez en esto a la *Divina Comedia* de Dante), pese a haber creado una estructura genérica, en principio abstraíble y generalizable, no ha dado lugar a un género histórico —ni menos a la *novela moderna*. Otra cosa es que haya sido imitado en este o en aquel aspecto, y que de múltiples maneras haya influido en el desarrollo de las formas novelísticas².

Reflexionemos sobre algunos aspectos del fenómeno estético del género. En frecuentes experiencias del pasar ordinario, se manifiesta la realidad del género, muy destacadamente, como si se hubiera emancipado de su subordinación a la presencia singular de la obra. Así, hay días en que no estamos de ánimo para un espectáculo severo; otros, en que nos resulta demasiado ligera la comedia. Nuestro humor tiende, a veces, a predisponerse para determinado tipo de ejercicios contemplativos; las más, está en una atonía inelástica, que debemos forzar, en dirección al género de actividad espiritual y de placer propios de la obra que casualmente tenemos ante nosotros. La lectura literaria es una actividad que asume caracteres muy varios, aunque naturalmente emparentados y clasificables. Dos novelas policiales del mismo autor, pondrán en movimiento casi las mismas fibras; la lectura subsiguiente de una novela pastoril, nos hará sentir —por la pobreza de nuestra resonancia— cuánta cuerda atrofiada se arrumba en el pasado del alma, y cuán diverso de la imaginación detectivesca es el juego a que nuestro ser puede entregarse con el género bucólico. Hay, pues, *clases* reconocibles de juegos literarios, así como, por otra parte, cada obra superior impone una *singularización*

intensa del movimiento contemplativo. La tarea de la Poética ha sido, y es, la descripción de las mayores estructuras genéricas de los juegos literarios típicos. La tarea de la interpretación de una obra singular, por su parte, incluye la de determinar la disciplina única que nos ofrece. En estas páginas, nos dirigimos hacia la interpretación del *Quijote*, como obra singular, a través de la poética de algunos aspectos del género con él potencialmente creado.

Para poder penetrar más fácilmente en esta materia, tomemos el más trivial y generalizado de los juegos contemplativos como punto de partida: el de la "identificación" imaginaria con un héroe. En este caso, el protagonista de la historia que leemos posee virtudes que deseáramos para nosotros. Su vitalidad y ánimo parecen inagotables; sus minutos están llenos de luchas y triunfos; los bienes mayores —las bellezas supremas, el poder social, la paz del espíritu, la variedad y riqueza de la experiencia del mundo, la mirada de la admiración colectiva— se le rinden paso a paso. Dentro de su piel, nuestro sentimiento de vivir se expande. Esta magnificación de nuestro ser imaginario puede asumir, claro está, formas primitivas o superiores: se puede cabalgar con Amadís, pero también se puede seguir la senda interior del héroe de la *quest proustiana* de la memoria.

En sus versiones más elementales, la vida del héroe se despliega inequívocamente vectorializada: lo deseado por él es identificable, y es deseable de modo superlativo y sin ambigüedades. El adversario, por su parte, es la encarnación de un principio sencillamente destructivo. El amor y el odio (y aunque sea tan sólo el odio a Satanás o al tiempo aniquilador) pueden crecer sin el veneno de la duda, y llenarlo todo de sus flores blancas y negras. En la imaginación de la niñez, se vive no meramente el vértigo de la acción rauda, sino también la maravilla de los espacios extraños, de los mundos encantados. Estos juegos de acción y espacio se prolongan, más allá de la aventura romántica, en formas cada vez más ironizadas, en las cuales parece desdoblarse, el sujeto lector, en un alma joven y enajenada y una mirada recogida y risueña. El juego del *conocer*, a través de la imaginación, mundos posibles, adquiere mayor peso en las experiencias literarias más maduras. También el interés por la personalidad singular que *no* deseamos ser, será rara vez un deleite temprano.

¿A qué clase de juego nos invita Cervantes en el *Quijote*? Se nos presenta aquí a un "héroe" que cree tener metas inequívocas y enemigos definidos, pero no se nos dirige hacia una identificación con él. Sus metas se dan como irreales; sus adversarios, como inexistentes o como producto de sus malentendidos; su atributo más saliente, la locura, no es atractivo, ni lo son sus fracasos reiterados y el ridículo que padece. En vez de sumirnos y anonadarnos en su ser, nos apartamos de él para observarlo desde cierta distancia. Ironizamos al héroe.

Esta postura nos resulta fácil, pues tenemos, para ella, un cómplice eminente: el narrador. Ya antes de que veamos actuar al personaje, se nos ha congradado con el narrador-autor. Su tono autoirónico y finamente alegre; el que nos introduzca con humor liviano en una comunidad de subentendidos, alusiones tácitas, ambigüedades un tanto enigmáticas —nos ganan desde un comienzo para su persona. Nos disponemos, pues, a reír o sonreír, con él, a propósito de “nuestro” héroe. Hacemos del protagonista un objeto. El sujeto de la obra es inicialmente nuestro mirar irónico.

Esta articulación inicial del juego del *Quijote* se irá diferenciando en la medida en que el héroe vaya tomando distancia de su propia empresa, y de su proyectada identidad personal, interiorizando así en sí mismo la dimensión irónica. En esa medida nos acercamos a él, y palidece la presencia de la persona que narra. Pero el juego esencial del *Quijote* no llega nunca a ser de identificación con el protagonista (como lo desearía Unamuno). Básicamente, es un mirar lo que le va ocurriendo en sus previsibles *colisiones* con el mundo que lo rodea. La discrepancia entre su visión enloquecida y las determinaciones semi-realistas que definen el plano básico de la obra, funda la expectativa cómica del choque, tanto intelectual como drásticamente físico. Esta comicidad a veces gruesa es parte, ineliminable, de la creación cervantina, y el *Quijote* comparte ese resorte con obras tan menores como el “Entremés de los romances”³.

Pero Cervantes da al resorte cómico de la colisión, un refinamiento y una profundidad que lo transponen de modo múltiple, y lo extienden a las más diversas dimensiones de la obra. La categoría que está en la médula de este juego de choques, es la del *encuentro*, la de la yuxtaposición de lo diverso y lo heterogéneo, y de lo incongruente⁴. No hay sólo el encuentro de las fantasías de don Quijote con duras “realidades”, sino también el encuentro de la multitud de seres, condiciones, oficios y destinos, en el plano mimético de la ficción; y, metapoéticamente, la contigüidad e interpenetración de estilos de dicción, arquetipos figurales, regiones imaginarias y visiones del mundo.

Entre otras proyecciones, esta radical universalización del encuentro tiene por efecto la yuxtaposición e igualación de variadas ilusiones y locuras. El acumularse, uno junto al otro, de los códigos deliberados e insensatos de la mente, revela la *hybris* de las concepciones construidas del mundo. En la visión cervantina, esta pluralidad de creaciones de la mitomanía humana (así las instituciones genéricas de la literatura como las doctrinas racionalizantes) es varia y vana flora sobre un suelo real en que se está. Este suelo real no es el plano “realista” del mundo de la obra (el cual obviamente obedece a una estilización cómica y es, por lo tanto, él mismo, resultado de una codificación imaginativa), sino el plano real de autor y lector, el mundo en que de veras estamos, que no

está organizado estilísticamente ni se sujeta a código formulable. (Volveremos a este esencial tema más adelante.)

Con la figura misma de don Quijote, se yergue la yuxtaposición inconciliable de la edad del protagonista y su modelo juvenil. Esta discordancia, como tantas otras, es llevada a través de toda la obra y nunca se resuelve. Se yuxtaponen también, en el ser del protagonista, el gesto arcaico de libre individualismo heroico, y la circunstancia civil (de justicia institucionalizada) del presente histórico evocado en la ficción; asimismo, la romancesca visión del mundo de los libros de caballerías y la idealización cómica de la vida cotidiana. Se trata de contraposiciones insuperables, y nuestro quehacer de lectores no tiende a sobrepasarlas, sino, por el contrario, a contemplar su irreductible diversidad. Con la introducción de Sancho, se enriquece el cuadro de los antagonismos equilibrados (que ya indiqué, en parte, en el capítulo anterior, y examinaré algo más en el segundo apartado del presente). El caminar y conversar de don Quijote y Sancho, va reiterando el encuentro de la dispar pareja, sacando a luz nuevas facetas de sus personas. Aunque hay, como vimos, una crisis en el carácter de los dos personajes (especialmente en el de don Quijote), crisis que se vincula a la estada donde los Duques, la mayor parte de la obra consiste en el encuentro de sus identidades inmutables, que sólo van desplegando su inagotable riqueza estática. No hay qui jotización de Sancho ni sanchificación de don Quijote: tal posibilidad me parece ajena al diseño cervantino. (Por contraste, piénsese en la evolución de la personalidad de figuras de la novela moderna, o las interacciones y transformaciones recíprocas de los personajes dentro de estructuras dramáticas, etc.)⁵

Tampoco tienden a fusionarse las diversas regiones de la imaginación que la obra despliega (como mostré en el capítulo primero). Sus entrecruces o contactos tangenciales subrayan irónicamente su heterogeneidad. La obra nos invita a admirar la diversidad de lo diverso, y a admirar, en el contraste, la riqueza de cada ser estático. El movimiento, pues, no está dentro de las figuras, sino en el cambio del aspecto con que se nos muestran. Es nuestra mirada la que se mueve de un fenómeno a otro, verificando sus reflejos recíprocos. El dinamismo mayor del *Quijote* es el de la inteligencia lectora implícita en la obra. Por ello, uno de los trazos fundamentales del libro consiste en poner a don Quijote y Sancho en un gran número de circunstancias diferentes, para que las diversas situaciones les saquen nuevos destellos. No hay, en cambio, como acabo de insinuar, un proceso de metamorfosis interior que una *dramáticamente* la serie de las situaciones (salvo en una medida restringida, que presenté en el capítulo segundo como transformación sintagmática del paradigma central de la obra). No se siente el empuje de una dinámica direccional psicológica o dramática. Falta casi del todo

el suspenso o la tensión nerviosa del “qué va a pasar ahora”. No es ése el juego de la lectura de esta obra. En las “aventuras” de don Quijote, no es el dinamismo de la aventura lo que nos subyuga; es el encuentro que conllevan: don Quijote y el zafio mundo de las ventas, don Quijote y los burgueses del camino real, don Quijote y la agreste paz de los cabreros, don Quijote y la idealidad pastoril, don Quijote y los criminales cautivos, los hidalgos cultos, los nobles, las doncellas que le parecen estar enamoradas de él, etc. Sancho, igualmente, va desplegando sus posibilidades de personaje en las variadas situaciones de ese caminar sin rumbo: el simple y apocado sirviente se expande como autoritario jefe de familia ante su mujer, como gracioso rústico en palacio, como sabio gobernador en la “ínsula”. Uno y otro vibran en nuevo tono cuando se los pone en la gran ciudad, o (maravilloso momento) parados frente al mar, “hasta entonces dellos no visto” (II.61). Siempre estamos anticipando la colisión entre las imaginaciones de ambos y las varias circunstancias con que topan. Y la variedad de éstas saca a luz nuevas versiones de sus locuras, promueve la inagotable creatividad de sus explicaciones disparatadas, en que se yuxtaponen (en un encuentro más) raciocinios plausibles y fantasías de mentecato.

Hay placer lúdico en ver estas conjunciones de lo dispar en congruencias realmente imposibles, pero artísticamente logradas. Una rara imaginación va sobreponiendo, en sutil *collage*, no las piezas, sino los moldes usuales de nuestras fantasías del mundo. “Raro inventor” se llama Cervantes a sí mismo en el *Viaje del Parnaso* (pasaje que sirve de epígrafe al prólogo de este libro).

La racionalización de la imaginación insensata, *el encuentro de razón y locura*, es, en un nivel menos superficial, una figura principalísima del juego del *Quijote*. Hay un humor particular en el hecho de que las colisiones de la imaginación quijotesca con el mundo circundante, no quiebren la testaruda locura del hidalgo, pese a la racionalidad discursiva de éste y a su (cuando lúcido) honesta subordinación a la verdad. Sólo hay un mínimo de repetición mecánica en esta obcecación, pues el que se mantenga incólume la visión del mundo del enajenado, resulta *verosímil* por series de aparentes confirmaciones: lo confirman en su visión sus alucinaciones y sus interpretaciones erróneas de los signos reales (a veces, por coincidencias fortuitas, pero no improbables, como el cuerno del porquerizo que suena, junto a la venta, cuando deberían haber sonado los clarines del castillo, I.2). Lo confirma en su locura el engaño adecuado a ella que otros le hacen. Y también la credulidad de los simples que lo tratan como caballero andante: Sancho, el “primo”, y en cierta medida don Diego, el del Verde Gabán. Para don Quijote, la incongruencia de su propio comportamiento queda muchas veces oculta bajo el viso de la más natural adecuación. Y, con ello, la conducta disparatada parece establecerse de manera

definitiva y legítima, con plenos derechos, codo a codo con los caminantes del sentido común, en el ancho mundo.

Sobre eso, la hipótesis de encantadores y genios malignos con poderes sobrenaturales, permite a don Quijote dar cuenta impecablemente lógica de su mundo perceptual y semiótico⁶. (Raras excepciones a la logicidad de los discursos de los personajes centrales son las sartas de refranes de Sancho y algún parlamento de don Quijote, como aquél con Maese Pedro sobre los muñecos rotos.) Cervantes juega así, y nos hace jugar, con la arbitrariedad y la variedad de las teorías con que podemos explicar los fenómenos de la vida. La yuxtaposición de los supuestos del sentido común, por una parte, y los de una visión fantástica, por otra, en un medio de una coherencia discursiva casi permanente, constituye el encuentro de dos códigos cosmológicos, antagónicos e irreductibles, que sostienen su equilibrio precario a través de toda la obra. De ello resulta la ironización humorística (es decir: no seria) de nuestra visión ordinaria de las cosas. Como sonriendo, se nos sugiere que la locura es sólo otra forma de racionalidad. Pero, insisto, no se nos sugiere eso seriamente; este juego es abiertamente humorístico, pues la validez del sentido común tradicional, no sólo no es puesta en duda por el *Quijote*, sino que está presupuesta como fundamento de toda la construcción irónica. No es la realidad cotidiana de autor y lector reales, ni el sentido común que los une, lo que Cervantes desfonda y relativiza, sino que lo son las formas artificiales (en primera línea las artísticas) de la imaginación, y las construcciones teóricas de la mente. Se podría decir que el suyo es un escepticismo restringido, que se conjuga con un sentimiento absoluto de estar en el suelo de la verdad, de una verdad compartida por los hombres de buen sentido.

El mundo ficticio del *Quijote*, pues, se levanta sobre un solidísimo *sentido de la realidad*, común al autor y sus lectores, y evocado en la obra desde un comienzo. La realidad de la vida funciona, en el trasfondo ya no ficticio del libro, como materia de consenso firme e incuestionado. En virtud de esa conciencia común de una realidad compartida y presente, las construcciones irónicas y no realistas del *Quijote* asumen un aire juguetón, gozoso y amargo a la vez, pero sin transcendencia metafísica; no son juegos angustiosos de una imaginación autonomizada y de una razón sin suelo firme bajo sus pies. Lo que producen estos encuentros de inconciliables sistemas de interpretar la experiencia, es, como estoy sosteniendo, una relativización, no del sentido de la realidad, sino de los códigos conceptuales y artísticos, de las formas con que queremos articular —ya discursivamente, ya en imágenes— la conciencia de lo real.

Ejemplo de la sugerencia puramente humorística de la invalidez de nuestro sentido común, y a la vez de la exposición de la fragilidad de los campos semánticos, es el juego con la propia noción de locura. Nadie puede estar más lejos

de ser loco, ni más cerca del suelo de lo real, que la gente normal del mundo de la obra: el Cura, el Barbero, el Ama, la Sobrina, arrieros, venteros, etc. Estos personajes parecen encarnar la sensatez común, a través de cuyo medio se comunican sonrientes autor y lector ideales. Pero ya Sancho recibe, más de una vez, el apelativo de “loco”, y lo merece, si damos ese nombre a la simplicidad mentecata que es la mitad de su persona. A esta locura de primer grado de Sancho, se sobrepone, naturalmente, la más avanzada (y, en rigor, cualitativamente diferente) de don Quijote. Pero ésta no lo es tanto que no permita ser superpuesta: dentro de su locura habitual, don Quijote decide en cierto momento, en Sierra Morena, que hará penitencia, en imitación de Amadís, ejecutando “locuras”, no “furiosas” como las de Roldán, sino “melancólicas” como las de aquél (I.25). (Reflexiona allí don Quijote, muy lógicamente, sobre el hecho de que Roldán perdió el juicio, porque tenía causa y ocasión para ello —la traición de Angélica con el moro—, pero que él, don Quijote, no puede “imitalle en las locuras”, o sea, hacer locuras de ese estilo, porque no tiene tales razones —I.26). Si estas locuras (digamos, de tercer grado) que don Quijote fingirá, no movieren a Dulcinea a bien responderle, él, según declara, espera volverse, de despecho y pesar, “loco de veras” (I.25) —lo que sería ya locura de cuarto grado. Pero allí, en la Sierra, don Quijote y Sancho han encontrado a Cardenio, a quien ellos, luego de verlo actuar, compadecen y tienen por “desdichado loco” (I.23) —quinto peldaño del desatino. Y, en la venta (I.32), es, junto a Dorotea, precisamente Cardenio quien, oyendo al ventero sostener que son verdaderas las historias de los libros de caballerías, lo tiene por loco. Con esta locura de sexto grado que se le reputa al ventero, estamos de vuelta, como en un edificio de Escher, en el terreno raso de quienes encarnan la sensatez común. Lo que parecía una escala, resulta ser un círculo. (Para remate, lee a continuación el Cura la novela de la locura trágica de Anselmo.) Es indudable que el campo conceptual con que tratamos de articular la insensatez humana, queda, con este ciclo de encuentros de locuras, herido de ironía. Pero no obstante, no logra este juego irónico conmover la certeza de la distinción que el sentido común, evocado en el *Quijote*, hace entre sensatez y locura, distinción que pertenece a un plano mucho más fundamental de la obra. Sin la certeza y claridad de esta distinción “natural”, no serían posibles ni la figura ni el destino del protagonista, ni el significado alegórico de la obra.

En los encuentros de las varias sensateces y locuras, opera también otro principio esencial del juego del *Quijote*: el de las *reduplicaciones* y *transferencias* de planos y funciones. Lo que aparece como locura en relación a un plano precedente de sensatez, resulta sensatez para un grado superior de locura. La transformación es sutilísima: cuando se dispone a arrojarse a la metalocura de

imitar las locuras de Amadís o Roldán, asume la locura básica de don Quijote un matiz de sensatez relativa. Precisamente en ese punto, reconoce don Quijote ante Sancho que Dulcinea es una ficción suya.

El plano sostenido asume las cualidades del que lo sostiene, cada vez que, a su turno, se convierte en sostenedor de otro. La reduplicación más abarcadora es la del texto de la historia. Contamos de ellos, supuestamente, tres: el arábigo de Cide Hamete, su versión, no del todo fiel (como se nos indica en II.18 y II.44), por el traductor anónimo de Toledo, y, finalmente, la paráfrasis de ésta que nos presenta el narrador-autor. Los privilegios de la narración original se transfieren a la que tenemos ante nosotros: ella es tan inmediata a los hechos narrados como podría serlo la de Cide Hamete (y, si queremos prolongar el juego, presumiblemente aún más, pues Hamete es "historiador" y, como tal, no debería permitirse privilegios de testigo invisible con acceso ilimitado a mentes ajenas y otras fuentes de información inexplicadas).

Otra reduplicación, que sugiere un juego de espejos hacia el infinito, es la de las ficciones literarias leídas o contadas por los personajes de la ficción cervantina, en especial, la inclusión de la Primera Parte como objeto dentro de la Segunda⁷. Se duplican también, como fantasmas transmigrantes, las figuras abstractas de los personajes: Sancho y Teresa se transfiguran estilísticamente en don Quijote y Sancho, en su escena del capítulo 5 de la Segunda Parte⁸. También, puede decirse que Roque Guinart (II.60) asume la figura de don Quijote, su gesto caballeresco y autoritario, y deja a éste transitoriamente sin substancia personal, inerte y marginado (y, en la lógica metapoética del personaje literario, herido de muerte).

Si la introducción de ficciones (de segundo grado) dentro del plano básico de la ficción, da a éste, como ya recordamos, un acentuado cariz de realidad, juega también Cervantes ocasionalmente en sentido opuesto, marcando, con la introducción de realidades en la ficción, el carácter de ficciones de sus personajes y su historia. Las menciones del autor Cervantes como amigo del Cura, o como "un tal de Saavedra", en la historia del Cautivo, así como las personas y hechos históricos que son objeto de referencia incidental, abren paso, por debajo del plano básico de la ficción, desfondándolo, a la presencia del horizonte real del lector. Se reduplican así, en lo imaginario, los planos de lo real, transfiriéndose de uno a otro el carácter de la autenticidad verdadera.

Variaciones en otra clave son también historias como la del loco de Sevilla, que cuenta el Barbero, en referencia a la sanidad sólo aparente de don Quijote; y las de Grisóstomo y Marcela, de Leandra y compañía, y de la fingida Arcadia, en tanto hacen eco a la imitación de modelos literarios de don Quijote. Como indica Francisco Márquez Villanueva, la historia inventada por Dorotea para

reducir a don Quijote (la de la princesa Micomicona), transpone a otra clave estilística la propia historia de aquélla⁹. Los ecos estilísticos en la dicción, subrayan, por otra parte, el diseño reduplicativo que estamos examinando. La voz narrativa, por ejemplo, adopta a veces la manera de hablar de otros narradores y de personajes. En I.29, el narrador da cuenta, en estilo indirecto, de la reproducción que Sancho hace de un discurso de don Quijote, con sus característicos arcaísmos fonéticos. En II.10, Sancho habla como don Quijote. En II.28, es el narrador quien parodia la dicción del hidalgo. En II.52, en tardío eco, adopta brevemente el narrador el estilo rapsódico del Trujamán del Retablo de Maese Pedro ("Véis aquí que entran...").

Una notable reduplicación de planos, que recuerda la de alguna comedia shakespeareana, tiene lugar en la novela del Curioso Impertinente. Me refiero a la acción del fingimiento. Lotario, para satisfacer a Anselmo, debe fingir ante Camila que la ama y desea. Cuando la pasión fingida se ha convertido en real, debe fingir, ante Anselmo, que la finge ante Camila. En la escena del puñal, finge Lotario ante Anselmo que finge ante Camila, en primer grado (esto es, sin saberlo ella), lo que de veras está fingiendo en segundo grado (en complicidad con Camila). Y Camila, para seguir engañando a Anselmo, finge que actúa sinceramente, habiéndole advertido a Lotario que deberá éste reaccionar como si la conducta de ella fuese auténtica. Finge Camila tan bien, que Lotario llega a dudar si ella finge o no, y, por un momento, vacila todo el castillo de naipes de estas posturas. Lo inestable e incierto, en esta historia como en todo el *Quijote* —no me cansaré de repetirlo, aunque temo cansar a mi lector con esta insistencia—, son los mundos de la loca imaginación y del extraviado discurso de quienes abandonan el sereno sentido de la realidad. La novela del Curioso —que me atrevo a calificar de pieza esencial del *Quijote*— nos muestra, de modo enfático, trágicamente, la sólida realidad de la naturaleza y el mundo.

Una especial "novela de personaje". Las observaciones que he presentado hasta aquí, en este capítulo, sobre algunos aspectos de la estructura genérica del *Quijote*, pueden ser criticadas como estrechamente sometidas a las preferencias sistemáticas y paradigmáticas de la mentalidad estructuralista. Habríase descuidado la orientación más sintagmática de la visión literaria tradicional, y héchose, en suma, un esfuerzo demasiado débil por expandir nuestro horizonte histórico hacia las formas de experiencia del tiempo de Cervantes¹⁰.

No estoy seguro de que tal objeción sea válida, pero no me parece irrelevante. Verdad es que algunas tendencias metodológicas (y aun literarias) contemporáneas, nos sensibilizan especialmente para relaciones analógicas; con ello, puede parecer inevitable que se reproduzcan las correspondientes de-

formaciones y cegueras de la época intelectual. Pero creo que hay evidencias descriptivas (que he tratado de presentar en el capítulo segundo) en apoyo de la tesis de que la dimensión sintagmática del *Quijote* es mucho más débil que la paradigmática. Agregaré el argumento siguiente. La idea de *locura* (no se negará esto) es central en la obra. Ahora bien, locura es un fenómeno de una esfera intrínseca y esencialmente sistemática: es la ruptura del orden mental tenido por racional y sano, la irrupción de un código extraño de la intelección y la conducta. No se puede pensar la locura (ciertamente no la quijotesca) sin pensar el paralelismo de dos sistemas, cuyas relaciones paradigmáticas resultan, precisamente, chocantes. Tal locura es un encuentro disonante de dos códigos, una forzada conjunción de lo inconciliable.

El motivo inicial de la obra: que nos interese por un individuo curioso y riamos de su locura vetada de agudeza, establece ya el carácter del juego lectivo. Deberemos gozar la comicidad de sus salidas del orden de la sensatez. El disparate, que es en sí el desvío fuera del código pertinente a la ocasión dada, resulta liberador en los casos en que, como en el campo inofensivo de la ficción, carece a todas luces de consecuencias para nuestra vida. En la carcajada, disfrutamos de un escape fuera del círculo de hierro de la realidad natural e institucional, es decir, fuera de la densidad continua y tiránica de las normas de la sensatez¹¹. Riendo de don Quijote, gozamos nuestra superioridad de personas razonables, y, a la vez, la liberación que es el disparate, sin sus resultados penosos.

Es el prodigio de ese sostenido entrechoque de sistemas inconciliables (del disparate, asumiendo perdurabilidad y consistencia, junto y unido a la idealización cómica de los supuestos del sentido común) lo que, por mantenerse estático en un precario equilibrio, desata el movimiento de la mente del lector. La yuxtaposición de los sistemas inasimilables, que sólo marginal y sutilmente pueden interactuar y compenetrarse, nos hace recorrer subliminalmente sus implicaciones y connotaciones, vale decir, activa en nosotros la oscura visión de los grandes órdenes de la imaginación y el pensamiento. Por cierto que todo ello tiene lugar sin que el primer plano de la conciencia deje de estar ocupado por las figuras singulares de los personajes y sus acciones. (No es un modelo cartesiano, ni husserliano, del sujeto, el que puede explicarnos la operación de la lectura.)

No veo contradicción entre estas consideraciones y la afirmación, ya citada, de Wolfgang Kayser, de que el *Quijote* es genéricamente una novela "de personaje"¹². Pues aunque "novela de personaje" es un género más próximo que simplemente "novela", y algo más sabemos acerca de la obra con tal caracterización (por ejemplo, que es allí apropiada la estructura episódica de la acción, e irrelevante que falte a la unidad de acción aristotélica de las formas dramáticas), sigue siendo esta determinación demasiado general y poco significativa para una comprensión del

juego específico del *Quijote*. Lo que estamos proponiendo es, precisamente, una diferenciación mayor de un tipo de novela de personaje. El personaje central es aquí un portador de un código ostensible y anómalo de visión y de conducta, con lo cual entra en escena, desde la partida, como la encarnación de un conflicto *sistemático*. Pero en vez de dar esta premisa lugar a un desarrollo trágico (en un sentido hegeliano de la tragedia, como el necesario y superable antagonismo dialéctico de los principios), a un choque único con resolución relativamente pronta en la caída del protagonista, este personaje central prolonga el conflicto sistemático en una serie virtualmente interminable de encuentros. (Que la serie al fin se hace concluyente, se debe, como vimos en el capítulo segundo, a la sutil transfiguración del personaje y su apenas perceptible desprenderse del código conflictivo. Pero esta declinación final es sólo una modulación del paradigma básico y unificante de la obra, el cual se sostiene como repetición sistemática del conflicto de los códigos.) Como centro de la arquitectura de la obra, don Quijote constituye la figura permanente a la cual se yuxtaponen las variadas encarnaciones del realismo cómico y de otros sistemas de la imaginación.

Observemos en este punto que la prolongación indefinida del conflicto sistemático entre el protagonista y su mundo, sólo es posible en el clima de la comedia, es decir, en el de un "realismo" muy atenuado, idealizado en dirección hacia el sobrevivir y la buena fortuna. La comedia debilita a su manera las leyes de lo real, y permite así la conciliación de estas leyes pseudorealistas con una visión y conducta incongruentes. Lo inmovible del código de la realidad en el clima trágico, o en el del realismo moderno, no permitiría muchas aventuras a don Quijote. Ya eso tan sólo evidencia la necesidad estructural, en el *Quijote*, de rehuir el realismo como plano básico, y adoptar, en cambio, una matriz imaginativa de carácter ambiguo¹³. Pues, para suscitar el conflicto sistemático, debe ponerse al sistema enajenado del loco en confrontación con el de la sensatez realista, pero, para poder mantener la confrontación, es necesario modificar el sistema realista, atenuándolo e idealizándolo cómicamente.

Cervantes despierta en el lector el sentido de la realidad inmediata y cotidiana, para someter en seguida las imágenes a una sutil transformación irrealista. Por eso, se asoma la realidad histórica en el mundo del *Quijote*, pero muy marginal y débilmente, para no obstaculizar la idealización cómica de su ficcionalización.

Ya la primera frase del libro evidencia este doble movimiento: "En un lugar de la Mancha...", es decir, en nuestro mundo real y familiar; "de cuyo nombre no quiero acordarme", es decir, en una parte imprecisada de lo real, tocada de la vaguedad de lo inasible, y escamoteada así al control realista. (Las arquetípicas imprecisiones iniciales del cuento de hadas resuenan todavía aquí remotamente.) La contemporaneidad de don Quijote, introducida con el "no

ha mucho tiempo que vivía”, y acentuada con posteriores referencias a hechos de la época, es, a la vez, contradicha con la recurrente mención de las fuentes y cronistas de su historia, y con algunos pasajes que sugieren que el pasado en que existió es remoto. La tipicidad contemporánea de “un hidalgo de los de...” es atenuada en seguida por la caracterización de su locura “extraña” (en verdad, inverosímil, y claramente invención literaria). Abre Cervantes su libro hacia el horizonte de la realidad histórica, pero lo recoge al mismo tiempo en un semi-hermetismo cómico. Podemos decir, en consecuencia, que ya el plano básico del *Quijote* entreteje tres visiones del mundo: la de la locura de don Quijote; la de la tradición de la literatura cómica (que es una de las locuras institucionalizadas de la imaginación humana); y la del buen sentido, del vivir cotidiano, abierto al horizonte histórico, del autor y el lector reales. El principio de la idealización cómica de lo cotidiano, predomina, claro, en el espacio imaginario de esta novela. Pero el sentido común de la realidad permanece como base infranarrativa de todo el juego del *Quijote*. Por ello, le es posible a Cervantes ironizar el propio plano imaginario básico de la obra, el del realismo cómico, y con él toda la imaginación literaria. Por ello también, la comicidad del *Quijote* tiene una profundidad melancólica: la comedia feliz es sólo imaginación, y la vida, seria. Ironizar la imagen literaria en cuanto tal, es como soplar sobre la superficie quieta del agua, despertando a la realidad de que aquello es sólo reflejo, y que nosotros estamos acá, en lo indiseñable de nuestra vida.

El doble movimiento de estilo y verdad ¿No sería posible sostener que, tal vez más débilmente, se da también, en el *Quijote*, el movimiento opuesto al que acabo de describir? ¿No hay, junto a la retracción del sentimiento y de la imagen, desde el sentido de la realidad hacia la ilusión feliz de la comedia, un curso subterráneo de retorno a la cruda verdad —un retorno menos plástico, y más sugerido y conceptual? Sin duda puede encontrarse tal movimiento, semi-oculto, por ejemplo, en la historia de Dorotea, don Fernando, Luscinda y Cardenio. Pues los dos matrimonios del final feliz de comedia son, por lo que sabemos del carácter de don Fernando y de Cardenio, radicalmente infelices. En la Introducción, invoqué el *dictum* de Schiller de que la forma artística anonada, o consume y neutraliza, a la materia incorporada en la obra —en cuyo sentido he sostenido que la forma novelística ironiza todo discurso doctrinal expuesto en la novela¹⁴. Ahora podemos ver que también un principio opuesto tiene validez. La *materia* de esta doble historia de Cardenio y Dorotea (en particular, la personalidad de los protagonistas masculinos) ironiza y desvirtúa a su forma (el “happy ending” de la convención genérica). Un elemento empírico suspende a la ideología inherente al género.

Asimismo, el esplendor de la corte ducal (trajes, adornos y tramoya) y sus regocijos, son socavados por un gran número de breves insinuaciones de la miseria mundana: las deudas del Duque, su insensibilidad y frivolidad, la pobreza de atuendo de don Quijote, las manifestaciones de la caducidad del cuerpo (que incluyen la mala dentadura de doña Rodríguez y las piernas supurantes de la Duquesa), y otras. Hay, a través de todo el *Quijote*, signos, un tanto más que inofensiva y felizmente cómicos, de la vulnerabilidad del cuerpo (palizas, heridas, sangre, deformidad, fealdades), y acaso pueda decirse que estos signos parecen más intensos, precisamente, en la desusada atmósfera de lujo de la residencia ducal. Tenemos varios símbolos aquí de la materialidad autónoma, recalcitrante, de la vida, además de los que acabo de mencionar: las “delicadas” posaderas de Sancho se convierten ahora en tópico de conversaciones y disputas; la Trifaldi y sus dueñas pretenden sufrir el castigo de espesas barbas; queda embarazada la princesa Antonomasia de la mentida historia; la nariz de don Quijote es estropeada por los gatos, al tiempo que ha empezado a temer amenazas nocturnas a su virginidad; descripciones patológicas extremas distinguen la mentida historia del labrador de Miguel Turra (II.47); Sancho sufre, como nunca, del hambre; etc. Esta dispersa simbología de la naturaleza, la corrupción y la muerte, se relaciona con el hecho, único en la obra, de que figuras como los duques, que, por su rango social, debieran, de acuerdo a las convenciones genéricas, aparecer en regiones poéticas más idealizadas, son aquí parte central de la esfera del realismo cómico. Este rebajamiento metapoético contribuye a la sátira (y permite que ésta sea sonriente y de aparente inocuidad) de sus existencias, no sólo obviamente ociosas y vacías, sino también (lo que es sugerido más recónditamente) a veces crueles y nocivas. Por cierto, está a la mano que éstos y otros aspectos sombríos constituyen el trasfondo, y no el primer plano sostenido, del *Quijote*. (¿Y no es relevante y apropiado a este diseño estilístico el que varias de estas deformidades y accidentes físicos aparezcan sólo en narraciones falsas de personajes, y así quede privada de pleno peso mimético la evocada corrupción?) La ilusión feliz cubre el universo poético de la obra —pero es una ilusión semitransparente. Puede, pues, decirse que Cervantes *disimula* la hondura de su imagen de la vida, y genera así una incesante oscilación (entre el polo del naturalismo y el de la fantasía beatífica, aunque sin llegar a tocarlos) ya dentro del modo de estilización básico, es decir, dentro de la región imaginaria del realismo cómico. Volveremos sobre este asunto¹⁵.

2. Los personajes centrales: intimidad inexplicita, tipicidad empírica, arquetipicidad literaria

La estructura del personaje. Nuestra experiencia literaria no podría, me parece, abarcar juegos tan abstractos y subliminales como los que he descrito en el apartado precedente, si no tuviese para ello un fundamento de reacciones afectivas. La atención del lector se sostiene por un interés “humano” en los protagonistas: curiosidad, observación irónica, simpatía, compasión, admiración. Pero, para que tales sentimientos se generen en nosotros, tiene ante todo que estar allí su objeto: el personaje tiene que ser más que un nombre y una caracterización sumaria, más que un conjunto de predicados o una multitud de frases; en suma: más y otra cosa que una entidad verbal. El personaje, la persona imaginaria, debe ser una presencia viva, consistente e imprevisible a la vez, familiar y dotado de hondura inescrutable —algo “humano”. ¿Cómo explicarnos este poder de la imaginación poética, cómo entender la conmovedora, intensa *realidad* de don Quijote en nuestra mente? A las consideraciones que expuse en el capítulo segundo acerca de la constitución de los personajes centrales, quiero agregar ahora las siguientes.

Sólo hay presencia personal estéticamente eficaz, cuando la multitud de las acciones de un sujeto va repitiendo un carácter único, sosteniendo una identidad por medio de la recurrencia de rasgos reconocibles. Las formas literarias más elementales de la constitución de la identidad personal son el nombre propio, el epíteto épico, el motivo de caracterización (la descripción reiterada de un gesto, un rasgo, un decir peculiares). Pero estas suertes de ayuda-memorias formales no bastan para erigir un personaje “vivo”. La impresión del carácter se genera cuando la múltiple conducta del sujeto parece emanar de un número reducido de disposiciones o tendencias recurrentes, o, dicho de otra manera, cuando las muchas acciones pueden ser entendidas como productos de fuerzas personales permanentes. El carácter, claro, sólo se manifiesta allí donde la acción implica *elegir* entre diversas posibilidades objetivas, es decir, cuando ninguna de ellas fuerza con necesidad, y, por ello, la acción sólo puede determinarse por causas internas al sujeto, y, así, revela lo que Aristóteles llama una elección o decisión (*Poética*, 1454a). El carácter es el conjunto individualizado de los principios de la conducta, el sistema singular que determina la serie abierta de los actos de un sujeto.

La hondura y vitalidad de un personaje literario no es ni más ni menos misteriosa, creo, que la de una persona real, y parece fundarse, al menos en parte, en principios idénticos. La fuerte *nitidez*, lo inconfundible de una personalidad (literaria o real), es el efecto de acciones cuyo sistema latente es singular, pero simple y sostenido. La impresión de *profundidad*, en cambio, surge de manifestaciones a la vez *sistemáticas*

e improbables, de “sorpresas convincentes”¹⁶. La aporía de la personalidad reside, pues, en que, para ser acusada, tiende a ser simple y plana; y, si profunda, tiende a ser confusa o sin perfil definido. Una organización personal muy compleja dará lugar a conductas variadísimas en su determinación estilística, y hasta aparentemente contradictorias en carácter. Si no llegan a hacerse perceptibles los fundamentos de tales conductas, la persona parecerá, tanto para la impresión del trato ordinario como a la mirada estética del lector, literalmente irreconocible, identificable sólo por su presencia física o por su nombre. Parafraseando a Aristóteles, podemos decir que tal es el caso de los personajes inconsistentemente inconsistentes; carecen de unidad y de presencia eficaz. Una persona real de semejante constitución impresionará como *desconcertante*, inquietante (*unheimlich*) o simplemente caótica; pero, a diferencia de la persona ficticia, la real conservará, al menos, ininterrumpidamente su identidad física.

La identidad de un personaje literario, en cuanto tal, es, claro, un fenómeno del orden de la intuición imaginativa del lector, y no de una supuesta substancia íntima (transcendente a la conciencia lectiva) de la persona ficticia. Carece de sentido válido decir que un personaje literario tiene unidad y carácter, pero que ellos no son accesibles al buen lector. Sí tiene sentido decir de una persona real (aunque ello sea una aseveración implausible) que ella posee una sólida estructura personal (detectable, digamos, en pruebas experimentales), pero que tal estructura no es perceptible para quienes la tratan. Hay, pues, diferencias radicales entre la estructura de la personalidad de la persona real y la del personaje literario. La ficticidad del personaje permite, además, que su sistema de conducta sea (original o convencionalmente) fantástico, y no sólo inverosímil, sino imposible *a priori*, pues puede estar basado en una combinación de sistemas lógicamente inconciliables y de diversa naturaleza.

Las acciones tanto de don Quijote como de Sancho no emanan de un solo sistema de carácter, sino de un compuesto fantástico de varios, empíricos unos, estrictamente literarios o convencionales los otros. Tenemos así una complejidad específicamente literaria del carácter, remotamente análoga a la de una personalidad escindida, pero carente de sugerencias patológicas. Muy otra cosa es que don Quijote sea, además, un loco, y, como tal, sujeto de conducta consistentemente inconsistente. Su locura es sólo uno de los sistemas que determinan su comportamiento.

En el *Quijote*, la aporía de identidad versus complejidad, en el ser del personaje, está resuelta de un modo pasmoso. La identidad de las personas de don Quijote y Sancho es continua y, a la vez, es radicalmente cambiante. La armonización artística de los varios sistemas combinados en sus complejas personalidades, es tan obvia en sus resultados como indescriptible en su maravillosa ejecución. Trataré, en lo que resta de este capítulo, de ensayar algunas explicaciones adicionales de este singular fenómeno literario.

Un mecanismo que subyace a nuestra experiencia de personajes de ficción. Cabe, por cierto, preguntarse si en verdad el personaje literario está necesariamente sometido a ley alguna, siquiera a la lógica de consistencia de que habla Aristóteles en la *Poética*. Pero, al menos en obras de índole tradicional, el personaje tiene que poseer unidad y continuidad, identidad de presencia estética, si es que ha de producir los efectos artísticos que son sus potencialidades propias, las virtudes que justifican su existencia imaginaria: interesar y emocionar al lector.

¿Cómo llega el personaje literario a imponer a los lectores en corto tiempo la evidencia del sistema (o del conjunto de sistemas) que define su carácter, y a afincarse así, a poco andar, como entidad estética discernible, reconocible y eficaz? Y, supuesto que el sistema del personaje queda patentizado desde un comienzo, ¿cómo pueden subsecuentes acciones del mismo sujeto sorprendernos como revelaciones de una hondura hasta ahí oculta de la personalidad? Las únicas respuestas que encuentro para estas cuestiones son 1) que los sistemas del carácter del personaje son esquemas ya previamente conocidos por el lector, y activados en su conciencia por las primeras determinaciones pertinentes de la obra; y 2) que el personaje hondo está constituido por más de un sistema, de modo que cada vez que entra en juego, en su conducta, otro de ellos, se produce una ruptura sorprendente que, no obstante, puede ser interpretada de inmediato como consecuente y sistemática —a saber, dentro del otro sistema que ha sido alternativamente activado. En la conducta de don Quijote, nos sorprende el sabio sentencioso, cuando hemos estado pendientes del insensato fanfarrón y alucinado; el hidalgo gentil, cuando seguíamos al caballero anacrónico. En la conducta de Sancho, nos sacude el realista agudo, cuando estábamos riendo del rústico mentecato.

El aire de familiaridad, esa configuración reconocible, esa idéntica esencia del personaje en todas sus apariciones, no puede fundarse, me parece, sino en un esquema preestablecido (o en un conjunto de tales esquemas), que el autor activa en nuestra imaginación con los predicados que atribuye inicialmente a su criatura. El caso más notorio de este procedimiento es el de los *tipos* de la comedia, cuya sola prestancia física ya basta para abrir una esfera de expectativas, las cuales deberán ser confirmadas en gran medida por la serie de sus actos. Precisamente porque tanto estos atributos básicos, iniciales, del personaje (explícitamente dichos de él, o implícitos en las actitudes que se le ven), como el resto de sus gestos y acciones, se articulan natural y congruentemente en una organización conocida, la totalidad del personaje nos parece “convinciente” —lo cual quiere decir, no otra cosa, que ella corresponde a uno de nuestros esquemas cognoscitivos disponibles. El individuo imaginario que es, pues, consistente y reconocible, a poco de entrar en escena, lo es porque encarna obviamente un universal atesorado en nuestro saber pasivo.

¿De qué universales se trata en estos esquemas preestablecidos de los personajes literarios? ¿Qué tipos son éstos, que duermen en nuestra imaginación y pueden ser activados por la actualización de unos pocos de los rasgos que los constituyen? Creo que conviene distinguir, en este campo, los tipos empíricos (predominantemente empíricos) de los tipos literarios (más remotamente empíricos). Los tipos empíricos son producto relativamente directo de nuestra experiencia cotidiana. Los literarios son parte de una tradición artística, ya muy vieja, ya más reciente. Entre los tipos empíricos, podemos considerar los caracterológicos y los sociológicos. Entre los literarios, los de la comedia, los del “romance”, los del cuento de hadas, etc.

Composición heterogénea y unidad intuitiva de los personajes cervantinos. La caracterización inicial de don Quijote evoca inmediatamente determinados esquemas de orden sociológico y caracterológico. Cervantes lo presenta como “un hidalgo de los de...”, fijando así su tipo social, y como hombre de físico enjuto y (antes de su locura) de costumbres algo solitarias, bastante pedante y un poco excéntrico. Por más que haya dado siempre base a plasmaciones literarias, este tipo caracterológico es empírico, y la lectura de la obra clásica de Kretschmer lo confirma hasta en el detalle. (Es el tipo llamado, por el psiquiatra alemán, leptosomático esquizotímico)¹⁷. En cuanto a la determinación social, parece indudable que se trata también de una configuración empírica —en este caso, histórica: el hidalgo castellano relativamente pobre y ocioso, surgido en la paz de la península reconquistada e imperial. Demás está decir que este tipo empírico sociológico ya tiene, en tiempos de Cervantes, como el caracterológico desde antiguo, plasmaciones literarias. Baste mencionar la conocida figura a que sirve en una de sus ocupaciones el Lazarillo de Tormes¹⁸.

Reconocemos, en Sancho, al gordo dicharachero y de humor cambiante y ligero; en don Quijote, al flaco introvertido, grave y perseverante. Pero ¿cómo podemos reconocer al “hidalgo de los de...”, si tal tipo histórico decididamente no pertenece a nuestra experiencia cotidiana? Aquí tendríamos tal vez un caso que aparentemente ilustraría la llamada fusión de horizontes históricos que, según Gadamer, es parte esencial del proceso hermenéutico. El hidalgo español a que alude Cervantes, no es parte de nuestro horizonte histórico, y no puede ser, en consecuencia, para nosotros, un tipo de directa procedencia empírica. Pero, en nuestro horizonte cotidiano, hay figuras semejantes que nos permiten reconstruir aquélla: el caballero ocioso de familia empobrecida, o el usufructuario de una jubilación prematura. Y, sobre esta base de experiencia contemporánea, proyectamos las experiencias literarias que hemos tenido del tipo genérico, inclusive las que derivan del anecdotario oral, de la gracia del conversador satírico, etc. Con

leve toque, despierta Cervantes en nosotros un complejo imaginario cargado de potencia burlona, que estalla en carcajada cuando leemos, de los ratos de ocio del hidalgo, que "eran los más del año" (I.1).

La activación de los arquetipos literarios pertinentes es análoga a la de los tipos empíricos. Con el anticipado canto de fama que va regalándose don Quijote, apenas ha salido en busca de aventuras, surge la imagen del fanfarrón de hazañas no hechas, la imagen arquetípica y literaria del *miles gloriosus* de la comedia. Las primeras referencias a Sancho (además de tipificarlo, en el registro empírico, como labriego, hombre del pueblo y, más tarde, como pícnico ciclo-tímico) lo organizan, en el repertorio de la comedia, como el "rústico" simple; y, en seguida, se insinúa el "gracioso".

La evocación de estos sistemas literarios crea, sin dilación, expectativas cómicas específicas: la caída estruendosa del fanfarrón frente a la ocasión de hazaña real, los ridículos tropiezos del simple crédulo, las salidas agudas del gracioso. Por cierto que el *Quijote* satisface estas expectativas, si bien las excede enormemente. Algo más tarde, introduce Cervantes, en la organización de don Quijote, el sistema arquetípico del *sabio sentencioso*.

Dada la complejidad típica y arquetípica de estos dos personajes, no es extraño que sugieran analogías variadísimas y sorprendentes, como la que, supongo, habrá sido percibida siempre entre la pareja de don Quijote y Sancho y la evangélica de Cristo y San Pedro. En tal comunidad arquetípica parcial (la del sabio itinerante y misionario y su seguidor rústico y vacilante) tiene su fundamento la visión unamuniana de don Quijote como Cristo español. Efectivamente, hasta el gesto lingüístico de don Quijote se acerca a veces al de Jesús¹⁹. Pero esta misma consideración de la pluralidad de sistemas en la personalidad de don Quijote, nos hace ver cuán disparatado es leer la obra, por ejemplo, como una parodia del Evangelio. En general, la crítica arquetípica y analógica tiene allí su precipicio: interpretar una obra al hilo de un solo sistema arquetípico, cuando ella se sostiene sobre la organización de varios de ellos, es falsificarla.

La confluencia, en don Quijote, entre otros, de los arquetipos del *miles gloriosus* y de Jesucristo (!), a la vez que manifiesta la inmensidad de esta figura literaria (y su carácter no realista o metarrealista), nos provee de un argumento más para la superación de la antítesis interpretativa de libro cómico versus libro sublime (argumento paralelo al que deriva de la articulación de las unidades de acción paradigmática y sintagmática, ya expuesto en el capítulo anterior). Reímos del *miles gloriosus*, pero nunca de Jesucristo, persona que sólo puede inducir emociones serias, como las de respeto, admiración y veneración, especialmente en la audiencia cervantina. Pero un cristo que es a la vez un héroe, falso y fanfarrón, de la violencia... nos pone en una situación interpretativa tal que parece poco

llamarla insólita o desconcertante. Este personaje cervantino es, como símbolo de la vida humana, un significante literario de la más extraordinaria ambigüedad y plurivalencia, uno que desata interminables y profundas sugerencias. Por todo ello, ver en don Quijote el símbolo del idealismo y del altruismo (frente al materialismo y egoísmo de Sancho), así como verlo símbolo de la vida activa y heroica (frente al epicureísmo cristiano de don Diego de Miranda), son vagas verdades parciales, que se convierten en falsedades en cuanto se las absolutiza.

El buen lector del *Quijote* no se encuentra, sin embargo, ante un aglomerado de tipos y arquetipos (unos y otros operan subconscientemente, como esquemas transparentes), sino ante la imagen de personas vivas. Debemos tratar de explicarnos cómo pueden, los semi-mecanismos de esos sistemas, articularse en una unidad personal que, pese a las transformaciones que sufre con los cambios de un sistema al otro, mantiene una identidad continua y sensible.

En el capítulo segundo, propuse algunas ideas para explicar la convincente pseudológica con que tienen lugar, en el *Quijote*, los cambios inverosímiles de los personajes centrales: insinué allí el efecto de asociaciones dentro de los campos conceptuales de nuestra cultura tradicional. Pero hay también, en otro plano (el más inmediato de la comprensión existencial de la persona ficticia) una suerte de pseudopsicología que autoriza la combinación de figuras inconciliables. En este punto es útil recordar lo que enseña Américo Castro respecto de la estructura de don Quijote como personaje. En su prólogo a la edición del *Quijote* de la editorial Porrúa, destaca Castro la dinámica interna del protagonista: la tensión entre el que es y el que quiere ser, entre lo dado y el proyecto —tensión que anticipa una visión existencial y no esencialista del ser del sujeto²⁰. Asistimos al hacerse de la personalidad, a su movilidad y a su dualidad o multiplicidad intrínseca. Ciertamente es que puede caer aquí en un anacronismo impertinente, dando a esta analogía con la idea orteguiana de la vida una pretensión excesiva de exactitud²¹. No debemos confundir la historia de la imaginación con la de los sistemas conceptuales. Lo que importa retener de estas observaciones de Américo Castro es la nota de la inestabilidad constitutiva de la personalidad de don Quijote (y, en la medida en que imita a su amo, de Sancho): lucha por ser uno que no es, y con ello, necesariamente, se transforma a sí mismo. Así, los desplazamientos de tipos y arquetipos dominantes en su conducta, aunque no dejan de ser inverosímiles para la reflexión, resultan aceptables para la intuición lectora, pues se producen en el marco de una consistente inconsistencia.

En otro sentido, puede decirse que lo que ocurre con esta figura es, en un particular aspecto, semejante a lo que ocurre con la figura de Guzmán de Alfarache. En el héroe picaresco, se renueva, con epocal travesura, el paradigma subjetivo

agustiniano: la dimensión interna del sujeto que, al confesar su vida, se divide en el yo confesante y el yo confesado. Así también, don Quijote crea, con su proyecto de transfiguración, la tensión de su yo habitual y su yo proyectado. Lo que de esta manera surge es espacio interior y pluralidad íntima del sujeto.

La clave más profunda de la armonización de las incongruencias de los sistemas, en la unidad del carácter imaginario, reside en la modalidad singular de la locura de don Quijote, y su reflejo en Sancho. Esta locura mezcla indisolublemente el querer ser con el querer fingir, es al mismo tiempo imitación recta y fingimiento. Don Quijote quiere ser caballero andante, pero se conforma también con fingir que lo es. El incidente de la prueba de la celada, al comienzo de la obra, ya establece esa duplicidad: don Quijote quiere tener una celada resistente, pero, tras el fracaso de sus esfuerzos pseudoartesanales, se conforma con una que —bien lo sabe— sólo lo parece. Dulcinea es como la celada de encaje: también aquí se contenta con Aldonza y con tenerla por dama altísima. Cree don Quijote que es, y sabe que finge ser; la incoherencia íntima es constitutiva de su empresa de ser otro. La conciencia soterrada de estar fingiendo, hace natural la aceptación del obvio fingir de los otros, que quieren engañarlo siguiéndole el juego. Resultan así convincentes también las credulidades excesivas de don Quijote y Sancho. Y también resultan convincentes sus agudezas y sabiduría, pues la doble conciencia de sus locuras —creer ser y saber que se finge— contiene, precisamente, esa mitad de saber, el saber que se finge; en otras palabras: es una conciencia no encerrada herméticamente en la locura, sino parcialmente abierta a la realidad y a la sensatez. En constitutiva contradicción, se engaña don Quijote a sí mismo y no se engaña. Sobre esta formal constitución contradictoria, se levantan armoniosamente todas las demás contradicciones e incongruencias: el sabio insensato, el simple sutil, el conocedor de su época que vive como un anacronismo ingenuo —en suma: el oxímoron de la lucidez alucinada. El carácter constitutivamente contradictorio posibilita, pues, la aparente congruencia de lo incongruente en la conducta de los protagonistas, la riqueza de su organización sistemática, la continuidad y a la vez alteración permanente de sus identidades²².

Anotemos finalmente que la impresión de hondura de la personalidad, deriva también de rasgos esenciales inexplicados y ocultos. Hay raíces de la conducta de don Quijote que el lector intuye oscuramente (porque los indicios delatores son escasos y quedan en segundo plano), pero que son como la sombra que da constante relieve a la figura. En una obra como la cervantina, y la de tantos otros, nada es menos explícito que la sexualidad. El pudor que allí limita su *mimesis*, pone en lo insondable esas intimidades, pero la anchura fundamental

de su visión no puede dejar de presentarnos las huellas y señales de las encubiertas fuerzas primigenias. A través de ellas proyecta el lector, acaso sin clara conciencia de esto, honduras virtuales. La impotencia sexual del hidalgo es un rasgo oculto-presente de su ser. Se nos dice que anduvo enamorado de una moza de un lugar vecino, pero que ella no llegó a saberlo. La timidez erótica, así insinuada, se une a otros signos equivalentes: su soltería, sus hábitos solitarios, su vivir con una sobrina que, por su presencia en casa, no puede sino ser obstáculo para una posible relación sexual con el Ama. Se le declara casto, lo que no va con sus modelos caballerescos, pero, además, se le sugiere virgen. Más aún, tal se declara el propio hidalgo, en uno de sus monólogos interiores (II.48). La invención de Dulcinea es, pues, la autoprotección del hidalgo ante la única aventura caballeresca que teme: la aventura erótica (pues el triunfo no es allí cosa de fuerza de voluntad). Al prometer su fidelidad a una dama inalcanzable, tiene la justificación para rehuir el encuentro sexual, sin perder la apostura del heroico galán. En la Segunda Parte, hay una leve insinuación de búsqueda real de la mujer, en la visita al Toboso, pero eso mismo va ya neutralizado e imposibilitado desde la partida por las deformaciones del simulacro fantástico: don Quijote sabe que Dulcinea es una moza campesina, pero la busca en un palacio y como princesa²³.

En tales trasfondos, apenas insinuados, de la psicología más penetrante y realista, se articula la compleja y en parte inverosímil construcción literaria del personaje. Al analizarla, no logramos agotar sus secretos, pero aprendemos a admirar el poder de la imaginación cervantina, que, ilimitadamente serena y transparente, erige en obra las formas de una cultura.