El Quijote *y la poética de la novela*

Félix Martínez Bonati

EDITORIAL UNIVERSITARIA

EL SABER Y LA CULTURA

Introducción

CUESTIONES Y EQUÍVOCOS

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

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

1. Temas recurrentes en los estudios cervantistas

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

filológica e histórica recupera para el lector el significado referencial de palabras y alusiones. El análisis estilístico sensibiliza nuestra percepción de la textura verbal, los tonos y los ecos semánticos de las palabras. Las paráfrasis explicativas de personas y acciones, afinan nuestro entendimiento del acontecer ficticio. Y el esquema estructural proyecta las grandes perspectivas, las anticipaciones formales que ha de seguir, como sin verlas, nuestra imaginación, para construir los personajes, escenas y paisajes de su réplica interior del mundo. De los estudios críticos pueden obtenerse normas directrices para una recta lectura[1].

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

Poseemos, gracias a la labor histórico-filológica de los comentaristas, que culmina en las ediciones de Rodríguez Marín y de Schevill-Bonilla en la primera mitad del siglo y que prosigue en la tarea de establecer críticamente el texto y clarificar su vocabulario, gramática y alusiones, una parte primaria de las normas lectivas[3]. Y para los aspectos estilísticos, se cuenta con aportes de Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer, Enrique Moreno Báez, Dámaso Alonso, Ángel Rosenblat, Howard Mancing y otros, que han empezado a mostrar las varias metamorfosis de la dicción a lo largo del texto, la múltiple textura verbal de la obra[4]. Disponemos también de observaciones sobre su arquitectura (de Moreno Báez, Knud Togeby, Edmund de Chasca, Joaquín Casalduero, Edward Dudley, Juan Bautista Avalle Arce, Edward C. Riley, Cesare Segre, John J. Allen, Howard Mancing), si bien por lo general limitadas a algunos aspectos de la composición[5]. Y por cierto no faltan las manifestaciones más elementales de la crítica: aquéllas que (no sin su parte de razón) tratan a los objetos imaginarios como ejemplares de las correspondientes clases de objetos reales, y, consecuentemente, hacen la psicología de las personas, la geografía de sus andanzas, la sociología de sus relaciones, la historiografía de su horizonte secular y la evaluación filosófico-moral de sus acciones.

Pero la variedad de las interpretaciones respetables de la forma y la significación literarias de esta obra, es, a todas luces, excesiva, indicio de una confusa disparidad de las aproximaciones fundamentales[6]. Este desconcierto salta a la vista con sólo contemplar las varias ubicaciones que se da a la obra de Cervantes en el tradicional esquema de la secuencia histórica de los movimientos artísticos y literarios. Algunos tratadistas –como Ludwig Pfandl, Jean Cassou, o Stephen Gilman, éste último en su estudio sobre Cervantes y Avellaneda– la sitúan en las postrimerías maduras del Renacimiento; otros muchos, como Casalduero y Hatzfeld, en pleno "barroco jesuítico"; y no falta quien vea (como Knud Togeby, y no sin algunas razones, que indicaremos más adelante) en la Segunda Parte del *Quijote* la inauguración del Clasicismo, después del barroco de la primera mitad[7]. No es ésta una discrepancia típica, como las que a menudo llevan a los contestantes a empujar cierta obra discutida, en una y otra dirección, a través de una de las convencionales fronteras historiográficas. Por eso, no basta con señalar en este caso que los venerables conceptos periodificadores son imprecisos, que "Renacimiento" no corresponde puramente a una noción estilística, y que faltaría considerar, por otra parte, siguiendo la tesis de Camón Aznar sobre el *Quijote*, las tendencias manieristas[8]. A la vaguedad de las categorías parece sumarse aquí la incertidumbre, más elemental, con respecto a las características y naturaleza de la obra que se quiere clasificar[9].

La perplejidad es todavía mayor, como sabemos, con respecto a lo que se suele llamar "el pensamiento" de Cervantes. Es extraordinaria la disparidad de las conjeturas relativas a sus convicciones religiosas, filosóficas, políticas, morales, inclusive sus ideales estéticos y principios críticos. Sin salir de los comentarios de nuestro siglo, encontramos la tesis –sostenida por Cesare de Lollis, Hatzfeld, Casalduero, Moreno Báez, Paul Descouzis– de un Cervantes "contrarreformista" ("reaccionario", dice de Lollis), enteramente en consonancia con el espíritu de Trento y la lucha de España en pro de la hegemonía católica[10]. De otro lado, tenemos la tesis primera de Américo Castro, en *El pensamiento de Cervantes*: el Cervantes "hábil hipócrita", inspirado por la filosofía humanista y neoplatónica del Renacimiento italiano, y por el Erasmismo, y obligado al disimulo por el terror inquisitorial. Y, más tarde, el desplazamiento del énfasis de Castro hacia la circunstancia de las castas hispánicas y la supuesta condición de "cristianos nuevos" de la familia del cirujano Rodrigo de Cervantes. Hay algunos que conciben a Cervantes como "socialista utópico", otros, como crítico de los restos de la ideología feudal, y como espíritu liberal y "progresista". Pero baste con estos ejemplos para dejar evocado el desconcierto que reina en las concepciones acerca de su identidad intelectual, no poco sorprendente tratándose de un autor de semejante celebridad.

Análoga es la condición de las interpretaciones estéticas de su obra máxima, a cuya carencia de un básico consenso normativo ya aludí. Se elogia al *Quijote* por su realismo y por su simbolismo, como parábola cómica y como la tragedia del idealismo, como cuadro de la sociedad de la época y como alegoría de la condición humana. Unamuno ve un mito heroico donde Heine vio la sátira contra el entusiasmo[11]. ¿Es la primera novela moderna o es la suma y liquidación de la prehistoria de la novela?[12].

Gravita, además, encima de los intentos apreciativos, y los dificulta, el orgullo de la Hispanidad, que ve en esta obra la expresión más alta de su identidad espiritual. Ello induce a asociar al *Quijote* con los valores supremos y, naturalmente, también con las posturas doctrinarias propias: el Heroísmo, el Idealismo, la Fe, la Patria, la Bondad, la Justicia, la Verdad, la Libertad, el Progreso. Se termina elogiando a la obra por cualidades que comparte con muchas otras, o posee sólo en menor medida, o no posee en absoluto[13].

La verdad es que no sólo no tenemos una lectura canónica de los textos cervantinos. Carecemos de un sistema explícito de principios hermenéuticos que permita iniciarla y llevarla a cabo. No se sabe por dónde empezar para someter a orden la proliferación de las interpretaciones y llevarlas a un terreno menos equívoco, de diálogo y verificación[14].

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

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

del narrador: que ésta es una "historia verdadera". Américo Castro, siguiendo en esto a Giuseppe Toffanin, llega a proyectar en este giro de "historia verdadera" el concepto aristotélico de la verdad histórica, "particular", como opuesta a la verdad "universal", o ideal, de la poesía. Pese a la temprana y clara refutación de Ángel Sánchez Rivero, este juicio, difundido por *El pensamiento de Cervantes*, ha seguido repitiéndose en la crítica cervantista[15]. Lo que Aristóteles hace, en los lugares pertinentes de su *Poética*, es oponer la naturaleza de la obra histórica, esto es, historiográfica, a *todo* género de creación poética, sea ésta imitación de personas superiores, iguales o inferiores al espectador, y sea el carácter de su representación idealizador (como el de los que pintan a los hombres "mejor de lo que son") o no lo sea. Una obra como el *Quijote* no puede ser considerada "histórica" (esto es, dotada de la verdad "particular" de un registro de hechos reales), ni en el sentido aristotélico ni en ninguno imaginable. Que en tiempos de Cervantes se llame "historia" a un libro como el suyo, puede relacionarse, como ya se ha hecho, con un azar lingüístico: no había palabra para lo que hoy llamamos "novela"; la palabra "romance", como denominación de un género literario, designaba, y designa, preferentemente, en español, a las baladas tradicionales, y la palabra "novela", según una nomenclatura que se ha conservado en el italiano y en varias otras lenguas europeas, designaba a la narración literaria de extensión no mínima, pero limitada. Pero la precariedad lingüística no conlleva aquí una falta de discernimiento conceptual, y sería una extravagancia inmotivada suponer que los autores de entonces –o de cualquier período– hayan podido ignorar la diferencia entre la obra de ficción y el relato de hechos realmente acaecidos. El propio narrador del *Quijote* llama a la suya, en algún lugar, "imaginada historia" (I.22). También se da, en el *Quijote*, el término opuesto, es decir, el de "historia verdadera" aplicado a la auténtica narración historiográfica –en boca del Cura (I.32) y del propio don Quijote (II.58). En el prólogo al *Amadís de Gaula* –para dar aquí un ejemplo no ajeno a la materia– Garci Rodríguez de Montalvo distingue con toda seguridad la creación imaginaria (relato de "cosas fengidas" o "patrañas") de la narración historiográfica ("crónica"). Véase también al coetáneo de Cervantes, Mateo Alemán, que habla de su obra como de una "poética historia" y, en el "Prólogo al lector" de su Segunda Parte, llega a censurar la inclusión de nombres de figuras del presente histórico en "historias fabulosas"[16].

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

Fuentes de equívoco son también, claro está, el uso tradicional de la voz "historia" para designar el contenido u objeto de toda forma narrativa, y, sobre todo, el juego literario convencional con la palabra y el concepto de *historia* como pieza historiográfica, juego que emana de la ficción literaria básica: que se está ante un discurso narrativo real y "verdadero" –lo que da lugar, en la tradición literaria en que se pone Cervantes, a la postura paródica de "historiador" que asume el narrador ficticio. Ya los libros de caballerías se fingen "historias" y "crónicas". Por lo demás, la *Historia verdadera* de Luciano es obra bien conocida en tiempos de Cervantes[18].

En la *Poética* aristotélica se encuentran distinciones fundamentales para analizar la noción de "realismo" y también para determinar la diversidad de estilo imaginativo que queda ejemplificada en la oposición del *Quijote* y los libros de caballerías[19]. Pero no se trata en absoluto de la distinción de la verdad particular de la historia y la verdad universal de la poesía, sino, precisamente, de estilos. Permítaseme extenderme todavía algo más en este punto, ya que el fenómeno que esta confusión encubre es una materia fundamental, que trato de elucidar más adelante, en el capítulo primero.

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

> –Con todo eso –respondió el bachiller–, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.
>
> –Ahí entra la verdad de la historia –dijo Sancho.
>
> –También pudieran callarlos por equidad –dijo don Quijote–, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.
>
> –Así es –replicó Sansón–; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.

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

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

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

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

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

Sin duda, el desarrollo histórico del drama y de la narrativa, desde la pureza de los géneros clásicos hacia el realismo más inclusivo, fue acercando el carácter de la imagen poética al de la historiográfica. Pero, dejando por ahora de lado que aun el realismo moderno estiliza, y crea imágenes esencialmente diferentes de las historiográficas (sobre esto diré algo en el capítulo quinto), Cervantes se encuentra lejos de abandonar estilizaciones marcadas y tradicionales (lo que hace es reconfigurarlas y adulterarlas). No es cabal y sostenidamente "realista", y no porque falle en ello, sino porque su designio de forma es otro[21].

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

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

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

de verosímil, el sentido del realismo moderno exige que el mundo creado tenga los rasgos del mundo de nuestra experiencia ordinaria. Es verosímil, por ejemplo, que un ángel o una diosa –una vez admitida su existencia en la visión del mundo del espectador– se lleve por los aires a un mortal y lo deposite sin demora en un lugar remoto. Nuestras expectativas de lo posible, probable y necesario dependen de nuestras creencias –y Aristóteles admite explícitamente este relativismo de la verosimilitud. Pero una obra en la cual seres sobrenaturales intervengan con acciones singulares, rompiendo la hermética trascendencia de su silencio y su distancia, no será considerada "realista" por el lector moderno –precisamente porque excedería de la esfera de su *experiencia* de la vida, aunque no exceda de la de sus creencias. Verosimilitud, esto es, consistencia con lo tenido por posible, probable y necesario, y, además, congruencia con la experiencia ordinaria, o sea, la *familiaridad* de la clase de objetos y acciones representados, son, pues, si no todos, dos de los rasgos fundamentales de la ficción realista.

Recordemos que los fundamentos de la división aristotélica de las artes, y de los géneros poéticos, son los conceptos de *objeto, medio* y *manera* de la imitación. Para nuestro análisis presente, podemos dejar de lado la categoría de medio (que comprende a los materiales de la imitación, y se reduce, en nuestro caso, al discurso imaginario), así como la de manera –que permite la distinción de las formas dramáticas (actuadas por dialogantes) y las épicas (narradas por una voz primordial). La categoría de objeto de la imitación (que se explicita en la distinción aristotélica de imitaciones de hombres superiores, iguales o inferiores a nosotros) pertenece, en cambio, centralmente a nuestro tema. Pues, extendiendo los conceptos aristotélicos más allá de su aplicación original, podemos decir que una imitación "realista" tiene como rasgo definitorio (entre otros) el ser imitación de hombres semejantes a nosotros –es decir, sujetos propios de la esfera de la experiencia cotidiana. Este criterio, que podemos llamar, como ya lo hicimos, de "familiaridad", es el que señalamos como segundo del de "verosimilitud" en el complejo concepto de realismo.

Pero de la *Poética* (Capítulo XV, 1454b) cabe extraer todavía un tercer criterio para dilucidar la problemática de nociones como la de realismo: el ya insinuado, al comenzar estas consideraciones, de la distinción entre los artistas que pintan a las personas mejor o peor de lo que son, o tal como son. Podemos llamar a esta categoría la del *carácter de la abstracción*, o el *principio de la estilización*. No se trata aquí de la clase de personas representadas (heroicos semidioses, hombres como nosotros, criaturas subhumanas), sino de la dirección en que opera la abstracción figurativa que las representa: hacia arriba (dirección que podemos llamar "idealizante"), hacia abajo ("caricaturizante") o nivelada con la experiencia ("objetiva"). (Luciano, por ejemplo, no pinta a los dioses como lo hace Home-

ro.) El principio de la estilización *objetiva* es, obviamente, el que corresponde al concepto de realismo.

No es necesario subrayar que estas tríadas aristotélicas –y mi explicación– son sólo un comienzo de la organización del tema de los estilos genéricos, y ya en lo que sigue deberemos movernos hacia afuera de este marco. Pero me parece claro que el concepto de realismo adquiere un relieve más nítido cuando se le atribuyen, al menos, los rasgos definitorios –desprendidos de la *Poética* o sugeridos por ella– que he llamado "verosimilitud", "familiaridad" y "objetividad".

¿Es el *Quijote* una ficción realista, en este sentido de la palabra? Me parece que no puede sostenerse que lo sea. Aunque el tema no puede ser tratado *in extenso* en mi contexto presente, sino sólo junto a otros, quisiera señalar que si la imaginación cervantina hubiese estado sometida al imperativo realista, muchos fundamentales aspectos de la obra que conocemos no habrían tomado forma. Lo altamente improbable, por ejemplo, se da con superabundancia en el amontonamiento de casuales anagnórisis y peripecias hacia el final de la Primera Parte. El episodio de Marcela y Grisóstomo nos introduce al mundo, ajeno a la experiencia cotidiana, de la utopía pastoril. La expansión de los personajes centrales a través del libro, rompe los límites de lo verosímil –y el propio narrador nos guiña el ojo para señalarlo (por ejemplo, cuando cita al traductor que declara apócrifo el capítulo en que Sancho asume maneras quijotescas en conversación con su mujer, II.5, o cuando consigna la admiración y perplejidad de quienes lo oyen hablar, como gobernador, tan elegantemente, II.49)[22]. La estilización objetiva de algunos personajes se entrelaza con la idealizante de otros (como las bellezas juveniles) y la caricaturesca de una Maritornes. Las paradojas temporales, finalmente, no cabrían en una ficción siquiera débilmente realista, pues exceden no ya sólo de lo improbable, sino aun del imposible meramente empírico, creando un marco cronológico *a priori* irresoluble, un laberinto del tiempo que puede hacer palidecer a Robbe-Grillet.

Y en cuanto a aquella repetida apreciación que atribuye a la gran obra el ser un cuadro de toda la sociedad española de su tiempo, pienso, con Auerbach, que basta examinar una visión historiográfica de los siglos XVI y XVII españoles para comprender que el severo, sombrío, múltiple rostro de la sociedad peninsular de entonces, no se *muestra* en el *Quijote*[23]. Cosa muy diferente es que puedan inferirse vínculos, inevitables en toda obra, entre la creación novelesca y el mundo real del autor –como lo ha hecho, por ejemplo, Américo Castro, en relación con el asunto de las castas y otros[24]. Lo que sugiere la impresión, alucinatoria, de un cuadro social completo, es la variedad pictórica de tipos sociales: duques, hidalgos, eclesiásticos, labriegos, soldados, estudiantes, peregrinos, criminales, etc. Pero los personajes que visten en la obra estas condiciones y oficios, no están

allí primordialmente para exponer, ejemplificándolo, el entramado de la organización social y sus relaciones vitales (como en las novelas decimonónicas de las llamadas por Wolfgang Kayser obras "de espacio")[25]. Los personajes del *Quijote* encarnan fundamentalmente figuras de la tradición de la comedia (me refiero al género arquetípico, definido por oposición a la tragedia, no a toda la gama de la *Comedia* española del Siglo de Oro): impostores, *milites gloriosi*, mediadores honestos, graciosos, rústicos, galanes, doncellas, etc. El universo completo que la obra nos ofrece, no es el de la sociedad histórica. Es el universo arquetípico de la literatura, cuya relación con la vida real es más indirecta y abstracta que la de un cuadro sociográfico, o que la de la literatura realista[26].

Un cuarto rasgo de la moderna noción de realismo literario –llamémoslo el de "revelación empírica", o simplemente el "empirismo", el interés por la novedad de zonas inexploradas o inéditas de lo humano– se relaciona con el espíritu moderno de la investigación científica, de la búsqueda sistemática de información que profundice y modifique las tipologías de la sabiduría tradicional. Debido a tal impulso, los personajes de la literatura realista se alejan de los arquetipos literarios y se acercan a los conceptos tipológicos de la historiografía, la medicina contemporánea, la etnografía y semejantes. En Cervantes, predomina todavía la visión "literaria", aunque él recompone asombrosamente sus moldes. Hay, por cierto, aspectos caracterológicos en los personajes cervantinos, aunque con frecuencia no exceden de la caracterología fisiognómica y humoral tradicional –dentro de cuyos límites se mantienen también las especulaciones protoempíricas de Huarte de San Juan[27]. Pero lo determinante es que estos elementos empíricos no constituyen la substancia de los personajes cervantinos. Es vana empresa buscarles exactitud psicológica integral[28].

Otros aspectos de la novela realista, de que el *Quijote*, por cierto, carece, se relacionan con la óptica espacial y el pulso temporal, la admisión del "detalle" y lo trivial como primer plano sostenido de la representación; y con el temple metafísico más bien grave que la determina. Induce a confusión el hecho de que la técnica cervantina es tan "escénica", pero no se trata en el *Quijote* tanto de la "escena" de la novela moderna como de la escena de la comedia tradicional[29]. Pero no podemos por ahora ir más allá en este tema.

Legitimidad del concepto de realismo literario. (Un paréntesis). ¿Es que puede hablarse con tanta confianza, hoy en día, de "realismo"? En las dos últimas décadas, muchos críticos han declarado que el llamado realismo literario no merece su nombre, o que no debe ser entendido como un estilo más cercano a la realidad que otros. Para algunos de estos críticos, no hay una realidad estable que pueda servir de referente al arte, o el arte nunca efectivamente intenta re-

ferirse a la realidad. Así, la diferencia entre el realismo y otras formas consistiría meramente en el uso de diferentes convenciones configurativas. La palabra "convención" asume en tales contextos la connotación de lo arbitrario, o la de lo que se ha engendrado históricamente en el medio de la ideología, es decir, sin una relación cognoscitiva directa con la realidad. El realismo sería la forma de expresión de algunos movimientos culturales, pero no tendría determinación cognoscitiva y objetiva. Otros críticos del realismo adoptan una posición escéptica y descartan la posibilidad de que el arte represente a la realidad como ella es verdaderamente.

Estas posturas, o son metafísicas (en el mal sentido de la palabra) o no enfocan bien el tema. Representar la realidad "como ella es verdaderamente", o sea, en una visión absoluta, no es una tarea que pueda ser asumida por el artista, ni puede el espectador esperar su ejecución. Lo más a que se puede aspirar es a un atisbo de esa inmensidad a través de imágenes (realistas *o fantásticas*) que tengan algún poder revelatorio. Si no, será tarea para un dios. Surge aquí alguna confusión, porque el tradicional narrador omnisciente de la novela tiene un halo de divinidad, clarividente como es de la vida privada, la mente y hasta las motivaciones inconscientes de terceros. (Claro que este privilegio no se limita al narrador del realismo.) Parece así un impostor. Pero ni el autor ni el lector desconocen que esta omnisciencia no es sino una técnica de la representación ficcionalizante. Además, esta translucidación sobrehumana de seres y acciones se aplica, en cada novela, a sólo un muy pequeño rincón imaginario del mundo.

El escritor realista presenta imágenes *aspectualmente* imposibles, modalmente fantásticas, de acontecimientos que, en sí, son enteramente posibles y aun probables en la esfera de la experiencia ordinaria –según puede juzgarlo nuestro sentido de la realidad. Dicho brevemente: la ficción presenta bajo la forma, o en la modalidad, de percepción, lo que sólo puede ser conocido realmente en la modalidad de inferencia. Más aún, todo arte representativo exhibe la fantasía de una observación que no induce reacción alguna de parte de los sujetos observados. Tampoco la figura retratada en pose de mirar al espectador está mirando a los espectadores reales, ni reacciona a su inquisitiva, impertinente presencia. La ficción es un esfuerzo de la imaginación por *ver* la vida como ella es para sí –como ella es cuando no se la observa.

Lo que ocurre en novelas realistas es posible en nuestro mundo real, pero el modo de experimentarlo es una fantasía de inmediatez. Precisamente, la búsqueda de la más directa representación de las formas de la realidad ha llevado a la progresiva subjetivización de la imagen de la vida (el retroceso de enfoque que va de la objetividad representada al proceso contingente de la conciencia individual) y al desarrollo de técnicas de focalización tales como el estilo in-

directo libre y el *stream of consciousness*. En el *Quijote* encontramos sólo herramientas elementales de este tipo. Cervantes no produce imágenes novelísticas de la inmediatez dramatizada de la experiencia subjetiva. En comparación con formas realistas de representación, su modo narrativo es todavía clasificatorio y distante, y sus diálogos, estilizados y generalmente desprovistos de contingencias irrelevantes. (El detalle casual no es un mero signo convencional de "realidad", un "efecto de realidad", como se lo llama ambiguamente, siguiendo a Roland Barthes, sino un rasgo efectivo, esencial, de esa experiencia inmediata que quiere representar el novelista moderno.)

El que las novelas realistas estén construidas mediante ciertas formas típicas de representación (la fantástica conciencia central, el alternar de sumario y escena, la dramatización de la inmediatez subjetiva de la experiencia, la mención de detalles ajenos a la lógica argumental, y otras características más o menos generales y más o menos exclusivas del género) es consecuencia de la adecuación de estas técnicas composicionales para la finalidad de una visión imaginaria de la experiencia humana. Si ellas son "convenciones", nada hay de arbitrario en ellas, ni que corrompa necesariamente el sentido de la realidad.

Pero ¿no son estas formas artísticas, como todas, productos histórico-ideológicos, de aparición fechable, usados durante cierto tiempo y desechados por escritores posteriores? ¿No constriñen, como todo estilo genérico, la imagen de la vida, imponiéndole líneas de *sentido*, que más que estructuras de la realidad son los surcos del mito (líneas de sentido que la novela moderna comparte con el *Quijote* y con historias de todos los tiempos, tales como la del crecimiento personal y purificación por medio de la experiencia y el sufrimiento, las consecuencias destructivas de las ilusiones, etc.)? Es discutible el si tales líneas de sentido son o no modelos válidos de las posibilidades reales de la vida. Pero también esa cuestión es irrelevante cuando se trata de la validez referencial distintiva del realismo. La pregunta pertinente es: Son los acontecimientos representados tales que, para nuestro sentido de la realidad, parecen parte posible del mundo de la experiencia ordinaria? Las acciones de Raskolnikov lo son. Las de Superman o Amadís, no. Y, pese a tener, en todo sentido, el significado opuesto a las de éstos, tampoco lo son las de don Quijote.

La cuestión del "pensamiento" de Cervantes. Son previsibles varias objeciones a estas afirmaciones mías. ¿Pretendo decir que la obra que satirizó y, supuestamente, destruyó el género de las fantásticas e inverosímiles caballerías, precisamente contraponiendo la mentira libresca a la realidad cotidiana, no refleja esa realidad cotidiana? ¿No significa nada, entonces, el símbolo de las caídas y los golpes que don Quijote sufre una y otra vez por causa de su locura romancesca? ¿No es

el choque de ideal ilusorio y realidad, la médula temática del libro? ¿Y cómo podría Cervantes presentar tal choque, si no desplegara, como plano básico, el del mundo de la experiencia ordinaria? ¿He olvidado lo que dice Ortega en las *Meditaciones del "Quijote"*? ¿Y qué explicación puedo dar, por otro lado, de la reiteración del tema realista en las referencias irónicas a las novelas pastoriles, contrastadas con la verdadera existencia de los cabreros, en el coloquio de Cipión y Berganza?

Pero (y con esto empezamos a acercarnos al tema del pensamiento o la filosofía, y especialmente la doctrina poetológica, del escritor), si Cervantes de veras condenaba las utopías pastoriles, ¿por qué incluye al menos una en el *Quijote*? ¿Por qué mantiene hasta su muerte el propósito de completar *La Galatea*? Si quería instaurar el realismo literario, ¿por qué escribe en sus años últimos, y con tanto entusiasmo, el fantástico *Persiles*? ¿Y por qué, después de todo, pone la tesis que condena las fantasías literarias justamente en boca de dos perros que conversan de literatura? Me parece que el conjunto de la obra de Cervantes nos obliga a desestimar la suposición de que la crítica de la literatura no realista, en tanto que argumento explícito, haya sido en su obra otra cosa que un tópico literario, ya entonces tradicional, que él repite con ese grado menor de convicción con que la literatura de su época reproduce ritualmente lugares comunes venerables (disciplina de ironía que puede alcanzar el soberano cinismo de la voz gongorina que hace, en la "Soledad Primera", el elogio de ¡la sencillez!). Cuando el Cura lleva a cabo el escrutinio de los libros del hidalgo –por lo que pueda valer este indicio– se salvan los que están bien escritos, aunque sean novelas pastoriles y libros de caballerías. ¿Acaso podemos pensar que Cervantes no entendía que el género pastoril, que él mismo cultivaba, estaba al servicio, precisamente, del esfuerzo de concretizar una imaginación utópica, y que resultaba, por ende, un despropósito criticarlo por no ser realista?

Dejando de lado las críticas dirigidas en diversos lugares de su obra contra la vulgaridad y el desatino de producciones artísticamente inferiores, el sentido de las sátiras literarias cervantinas –así como, en general, las verdaderas actitudes espirituales del autor– se descubre, no por lo que se *dice* en sus obras, ni siquiera tanto por lo que *ocurre* en sus mundos imaginarios, sino substancialmente por lo que estas obras efectivamente *son*, como creaciones poéticas. La hechura de las obras es el signo que no puede engañar, la huella reveladora del designio fundamental. El carácter del gesto vital del creador *qua* creador, queda impreso en la forma constitutiva de sus creaciones; ella nos señala la naturaleza de la matriz imaginativa, origen de las leyes que ordenan el universo ficticio. (El presente estudio persigue esa huella tratando de reconstruir los designios básicos, en su mayor parte no verbalizados, y presumiblemente semiconscientes, de la hechura del *Quijote*.)

La crítica moral y literaria de los libros de caballerías era ya asunto tradicional, y presumiblemente ajeno a las preocupaciones intelectuales más importantes, cuando Cervantes comenzó a escribir el *Quijote*. La popularidad máxima del género, así como el auge de los ataques de críticos y moralistas ortodojos y heterodojos, ya habían pasado[30]. Siendo, pues, prácticamente innecesaria la polémica contra estos libros, y no originales los argumentos condenatorios (además de, por lo que muestra su carrera de autor, inauténtica la convicción aparente de Cervantes, de que era preciso desterrar las formas de la imaginación irrealista), el tema explícito de la maldad de los libros de caballerías, en el *Quijote*, queda a la vista como un motivo superficial. Su justificación y significado, como veremos, emanan de una empresa incomparablemente más profunda, que confronta realidad y literatura en todas sus formas –y cuestiona todo tipo de imaginación institucionalizada.

Se habla mucho de literatura en el *Quijote* (así como en otras de las obras de Cervantes)[31]. Y la verdad es que, en comparación con lo que el escritor de hecho realizó, no se dice mucho que sea teóricamente significativo. Se repiten lugares comunes de la crítica renacentista, en especial de su fase neoaristotélica-tridentina; se mezclan, a veces incongruentemente, diversos principios críticos, no restando al final sino un repertorio de temas poetológicos, los cuales pueden indicar la dirección y algunas de las fuentes de las preocupaciones críticas cervantinas, pero nada profundo con respecto a su arte, ni a los verdaderos dilemas creativos que enfrentó y resolvió, ni a la inaudita empresa literaria que acometió y ejecutó en el *Quijote* –pues todo ello está fuera del alcance de la teoría crítica de su tiempo. Cervantes debe de haber sufrido –y hay fundamentos para conjeturarlo en ciertos aspectos de la construcción de la Primera Parte– por esa ausencia de orientación conceptual. Tiene que haber sentido intensamente la insuficiencia de la teoría literaria a su mano, en particular la inadecuación de la teoría aristotélica de la unidad (dramática) de la acción (norma, aunque no incuestionada, de autoridad y prestigio supremos entonces) para la mayor parte de las formas épicas, y, sobre todo, para la unidad de la épica *de personaje*, en el término de Wolfgang Kayser (categoría genérica ésta, aplicable provechosamente al *Quijote* para iluminar sus cuestiones de unidad y estructura, como señalaré más adelante). Puede verse en la obra cervantina un ejemplo eminente de ese divorcio de teoría y práctica literarias que René Wellek, en su *Historia de la Crítica Moderna*, considera característico de algunos siglos de dogmatización doctrinal de ideas aristotélicas y horacianas[32].

Por todo eso, y porque, según puede conjeturarse, es la vocación intelectual de Cervantes, de un extremo al otro, una vocación de poeta, de creador de ficciones literarias (alguien para quien el lenguaje es ante todo el instrumento

de la imagen, y no el de la formulación del pensamiento conceptual), su uso de discursos teóricos es ancilar, bastante convencional y, finalmente, contradictorio, de modo que la teoría introducida en el mundo ficticio se suspende a sí misma, y queda allí desvirtuada, convertida en conversación cortés y culta, y más bien ritual. Dentro del mundo cervantino, parece estar sometida, pues, la teoría, al imperativo artístico, subrayado por Croce en su *Estética*, de convertirse en parte de la imagen creada, y de perder su relación, impertinente aquí, con el mundo real. En suma, se haría "intrascendente", según el término de Ortega, no quebraría lo que este pensador ha llamado también el "hermetismo" del mundo imaginario[33]. Ninguno de los temas neoaristotélicos logra desarrollo significativo en los textos cervantinos; más bien se tiene la impresión de que el autor los confunde deliberadamente. El texto más importante en este respecto, la conversación del Cura, el Canónigo y, luego, don Quijote, que comienza en el capítulo 47 de la Primera Parte, repite equívocamente los ecos de Aristóteles, Horacio y sus continuadores renacentistas. La insuficiencia teórica de estos discursos parecería ser, más que irrelevante, adecuada, en el plano artístico de su mundo imaginario, en que son pláticas de eclesiásticos viandantes[34].

Pero creo necesario reconsiderar estos últimos puntos. ¿No he sido inducido aquí a una interpretación superficial por la autoridad de Croce y Ortega, y por la fuerza del ideal estético modernista, *sensu lato*, que alienta en sus doctrinas? En verdad, el paradigma del riguroso hermetismo del mundo novelístico no es pertinente para el *Quijote*, cuyo diseño obedece a una ley más flexible[35]. Más aún, creo que el carácter parcialmente abierto de su horizonte imaginario, es otra de las manifestaciones de la diferencia genérica que separa al *Quijote* de la novela moderna propiamente tal –tema éste que discuto más adelante. Me parece también innegable que los más o menos extensos "discursos" de don Quijote (sobre la Edad Dorada, las Armas y las Letras, los principios de gobierno y justicia –a Sancho–, la paz –a los de la batalla del rebuzno–, la poesía –a don Lorenzo de Miranda–, y otros menores), lejos de ser expresiones consistentes de la personalidad de quien los dice, son poco menos que unidades citadas, y conceptualmente incompatibles unas con otras, del género doctrinal; tienen algo de piezas de *collage*, y algo de la discontinuidad arcaica que se encuentra en ciertas obras medievales. Es un prodigio del arte cervantino, el que podamos, pese a todo, aceptarlos como manifestaciones del espíritu del hidalgo loco.

Con todo, es notable la traza cervantina de mantener el carácter de conversación verosímil del citado intercambio poetológico. La motivación del tema no puede ser más convincente, pues responde al asombro del Canónigo ante la extraña locura de don Quijote, efecto, según se le explica, de sus muchas lecturas caballeriles. Luego, entre la conversación de los dos clérigos

y la que tienen en seguida con don Quijote, hay un intermedio de marcada cotidianeidad, en que se empieza por mencionar detalles muy menores, tan raros en el libro (en este caso, instrucciones que da el Canónigo a sus criados para el pienso de las cabalgaduras). Ya inmediatamente antes de que aparezca el Canónigo, ha habido, como para enmarcar el coloquio teórico en irrelevancias triviales (o "efectos de realidad"), un pasaje relativo también a alternativas de la comodidad viandante (I.47).

Pero ¿puedo seguir sosteniendo que Cervantes sacrifica la consistencia poetológica de estos pasajes en aras de una imagen doctrinalmente no unilateralizada y en la cual el saber discursivo deviene ingrávido?

Los trabajos de Edward Riley y Alban Forcione han propuesto síntesis de la concepción estética de Cervantes, extraídas de las dispersas expresiones poetológicas que se encuentran en el corpus cervantino, y confirmadas con las doctrinas críticas que se debatían en el siglo XVI –cuyos ecos en este corpus son indudables[36]. Tales pasajes teórico-novelísticos constituirían, según estos autores, una versión juiciosa, y hasta en parte original, de los ideales estéticos de su tiempo, y, lo que reviste mayor importancia, representarían una conceptualización adecuada por lo menos de ciertos aspectos de la práctica creadora del autor.

Mis reservas son las siguientes: primero, creo justificado insistir en las intencionadas liviandad e inconsistencia con que Cervantes trata las expresiones doctrinales, en ésta como en otras materias; segundo, la descripción del diseño artístico del *Quijote*, según la intento en este estudio, hace evidente la fundamental inadecuación de la poetología renacentista (tanto en sus manifestaciones neoaristotélicas más ortodojas como en sus alternativas pro romancescas y aun antiaristotélicas) para la comprensión de su forma. Este segundo aserto, naturalmente, cae o se sostiene con las ideas desarrolladas a lo largo de todo este libro. En cuanto al primero, valgan las consideraciones que siguen.

Ante todo, es preciso tener presente (y en esto estamos en deuda con Riley y Forcione) que es fácil errar en la apreciación de los discursos del Canónigo y el Cura, si no se considera debidamente el trasfondo doctrinal de la época. Pues pueden parecernos argumentos incongruentes algunos que, en el entendimiento de entonces, no lo son. Así, parece a primera vista despropósito que el Canónigo censure como ofensivos contra el principio de la "proporción de partes con el todo, y del todo con las partes", casos, no de desunidad compositiva, sino de hiperbólica inverosimilitud (I.47). Con cierta plausibilidad, Forcione interpreta como razonable esta subsunción, en virtud de un concepto muy amplio de proporción, documentable en la crítica quinientista[37]. Otra falsa apariencia de ilogicidad puede encontrarse, según pienso, en la relación que establece el Cura entre el principio de verosimilitud y la unidad de tiempo –cuando censura que en la primera es-

cena salga un niño en mantillas que en la segunda ya es hombre barbado (1.48). Hoy no llamaríamos a éste un disparate contra la verosimilitud, pero en la poética neoaristotélica de entonces, así como en la tradición clasicista hasta fines del siglo XVIII, la justificación de la unidad de tiempo no es primariamente estético-formal, sino función del ideal de ilusión mimética. Se pensaba que las discontinuidades temporales, en la acción representada, destruían la ilusión de estar presenciando vida genuina. (Puede verse esta postura en autores quinientistas como Vincenzo Maggi, Lodovico Castelvetro, Francesco Bonciani, Alessandro Piccolomini, y Francesco Buonamici; luego, en la poética clasicista de Pierre Corneille. Todavía en la segunda mitad del siglo XVIII, en Inglaterra, el Dr. Johnson cree necesario argumentar contra este dogma dramatúrgico[38]. En España, tiene aún vigencia a comienzos del siglo XIX, pero, por cierto, no ininterrumpidamente. Ya los apologistas de Lope, en el siglo XVII, razonan, como los "modernos" italianos del XVI, contra las unidades.) Tampoco es ilógica la crítica del Cura a cambios de lugar, de una jornada de comedia a la siguiente, como falta a la observancia de "los tiempos", pues se refiere a desplazamientos de un continente a otro, que no pueden menos que implicar saltos temporales mayores.

Pero hay una inconsistencia, a mi ver, irreductible, en la doble posición que toma el Canónigo en su parlamento inicial. No me refiero al hecho de que empieza por censurar los libros de caballerías ya existentes, para elogiar en seguida las posibilidades del género. (Ello nada tiene de contradictorio; y sugiere, por otra parte, la ambigua actitud cervantina ante las suertes irrealistas de literatura, a que ya he hecho referencia.) Lo que es incoherente es que, para condenar los libros de caballerías, el Canónigo tome el punto de vista de los "antiguos" de las polémicas del siglo XVI, exigiendo rigurosa unidad de acción en la obra narrativa, verosimilitud estricta y provecho moral –mientras que en el elogio de las posibilidades del género, que sigue casi de inmediato, asume la posición de los "modernos" de ese siglo, defensores de Ariosto y del *romanzo*, de la acción múltiple, la variedad del estilo, la imaginación fantástica de lo maravilloso y (aunque esto no inequívocamente) la justificación de la obra poética por el placer de la audiencia. ¿Puede dudarse que Cervantes bien sabría la incompatibilidad de estos puntos de vista? ¿Puedo, pues, legítimamente, sostener que Cervantes confunde con deliberación las doctrinas poetológicas de su tiempo; y que la más o menos sutil introducción de inconsistencias en los parlamentos teóricos de sus personajes, junto con asegurar la verosimilitud novelística del diálogo y la subordinación de la teoría a la imagen, subraya la distancia irónica del narrador y, *a fortiori*, del autor?[39]

Si entendemos por filosofía una expresión en último término explícitamente conceptual y abstracta del conocimiento, la filosofía (incluida la teoría literaria) presente en la obra cervantina es insignificante, y su procedencia ha sido ya bien

determinada. Los consejos de don Quijote a Sancho para su gobernación, por ejemplo, son admirables, pero ciertamente no por su valor filosófico original, ya que representan una selección de conocidos motivos éticos (muy difundidos en aquellos años, como señala Martín de Riquer)[40]. Lo asombroso es que pueda decirlos con insuperable propiedad y desde la entraña de su persona, sin que se destruya, pues, la unidad imaginaria del personaje, el mismo sujeto que hemos visto hacer cosas tales como acometer molinos de viento, sosteniendo que son gigantes, o buscar batalla con un león, para pedir luego al testigo de su locura un testimonio escrito de su valentía.

La aventura espiritual de Cervantes no va dirigida hacia las ideas y abstracciones de la inteligencia teórica[41]. Las maneja con soltura y distancia, como meros materiales menores de su exploración imaginaria, pero no les confía nada substancial. Por eso, la tarea de determinar cuál fuera su "pensamiento", en el sentido de sus convicciones teóricas, no sólo es punto menos que inabordable, por falta de expresiones propiamente doctrinarias del autor, sino que, a la vez, finalmente irrelevante. No está allí lo que Cervantes nos ha dado. Que él conocía las doctrinas fundamentales de su tiempo, ha sido mostrado por Marcelino Menéndez Pelayo, Marcel Bataillon, Américo Castro, Martín de Riquer, Jean-François Canavaggio, Enrique Moreno Báez, Edward Riley, Francisco Márquez Villanueva, Ciriaco Morón Arroyo y otros[42]. El intento, en cambio, de averiguar cuál era, en relación a ellas, su posición, no ha logrado producir un consenso siquiera mínimo –y esto, a mi ver, porque se insiste en comprenderlo como sujeto de *una* concepción consistente y definida. Este presupuesto queda explícito en el aserto de Helmut Hatzfeld de que un Cervantes con dos ideologías es una "insostenible concepción"[43]. Pero no sólo es posible que una misma persona asuma, en situaciones y estadios varios de su existir, visiones diversas de la vida; es altamente probable que un escritor, en su esfuerzo de creación, se interne por concepciones diferentes y axiologías enemigas entre sí[44]. Y agreguemos que aun si cupiese fijar la ideología del hombre Cervantes, la que se plasma en sus obras bien podría ser harina de otro costal. La relación de autor real y autor implícito en la obra, como se sabe, no es la de una reproducción imperturbada.

La distinción que estoy haciendo entre el hombre Cervantes y la consciencia objetivada en su obra, puede parecer un desconocimiento, muy a la moda, de la unidad del sujeto individual. Más bien, es una invitación a asumir algunas consecuencias de la complejidad de este ente. En los modestos límites de nuestra propia experiencia espiritual, ya podemos encontrar evidencias de estas escisiones de convicción e imagen del mundo. ¿Acaso no vivimos siempre mayormente desde principios de juicio y acción que son mostrencos, y que debemos a la tradición de nuestra cultura, ya indoctrinada, ya subconsciente, y que sólo en menor

medida juzgamos y actuamos siguiendo descubrimientos genuinos de nuestro propio meditar? Y los abismos éticos que se abren a nuestra reflexión son del todo diferentes de la "moral provisional" que nos guía –no por un cierto tiempo, como presumía Descartes, sino por vida. A diario vemos al hombre de ciencia sosteniendo principios políticos y éticos simplistas y hasta pueriles, cuya falta de discriminación conceptual y estudio lo indignarían si tales encontrase en los trabajos de su disciplina. No es tan otra la indagación del novelista en la imagen de la vida, que no pueda crear a su vez discontinuidades con su conciencia cotidiana. El ideal socrático de vivir *una vida examinada*, o el cartesiano de revisar la totalidad de nuestras convicciones y reconstruir nuestro pensamiento y nuestra ética por entero, son metas a las que sólo en parte muy menor nos acercamos, y *por eso* queda nuestra consciencia escindida entre el "saber" de urgencia que nos exige el día, y el saber a penas entrevisto en momentos de alta tensión reflexiva. Una gran novela, como una gran obra filosófica, es la cristalización de esos momentos de alta tensión, y así no es maravilla que su visión se aleje de los principios de acuerdo a los cuales su autor convive honestamente con sus prójimos.

Muy contrapuestas opiniones son sostenidas o insinuadas en algún lugar de la obra de Cervantes –a veces dentro de un mismo período verbal– y resulta un ejercicio vano, por carente de método, el ponerse a buscar aquellos lugares en que puede encontrarse, y sin duda de algún modo siempre se encuentra, la expresión del pensamiento que se quiere atribuir al autor. No existe principio hermenéutico alguno que permita determinar, con sólo el conjunto de las aseveraciones presentadas dentro de la ficción, cuáles son atribuibles al autor como expresión de sus convicciones. Y en el caso de Cervantes, tenemos de su mano muy poco más que sus obras de creación imaginaria.

Tómese un caso relativamente simple: ¿estaba Cervantes en contra de la expulsión de los moriscos? Américo Castro cree que sí. Marcel Bataillon, que no. Y hay, para ambas hipótesis, lugares en las obras cervantinas que pueden ser –bajo esta hermenéutica sin principios en que nos debatimos– aducidos en favor[45]. El catálogo de pasajes del *Quijote* con que Helmut Hatzfeld documenta ecos de los textos tridentinos, es flaca prueba de la ortodoxia del autor si se ha establecido a la vez, como lo hace Hatzfeld, explícitamente, que la ironía domina toda la obra[46]. Que algunos de estos apotegmas estén puestos en boca de un personaje definido por su locura, o de otro definido por su crédula ignorancia, no mejora el argumento. Sorprende, en verdad, encontrar todavía hoy, a cada paso, estudios en que se pretende establecer la ideología de Cervantes demostrando la de alguno de sus personajes. Los mismos críticos que tal hacen, suelen acreditar a Cervantes la invención del espacio irónico de la novela moderna –sin advertir contradicción entre estas dos posiciones, que son del todo inconciliables.

También me parece insuficiente el recurso, más crítico, de Riley, de considerar preferentemente los dichos de aquellos personajes que aparecen rodeados de respeto y dotados de autoridad espiritual. ¿Son tales Cipión y Berganza? ¿Y qué del Licenciado Vidriera? ¿No es de la substancia del propio don Quijote la unidad inextricable de sabiduría y desatino? Lo que hace convincente el estudio de Riley sobre el pensamiento crítico de Cervantes, es que reinterpreta los lugares comunes poetológicos, que éste ha puesto en boca de sus personajes, a la luz de la práctica misma del novelista, vale decir, según lo que éste en efecto hace en sus obras. Con ello da a esas generalidades teóricas un sentido específico que en algo es adecuado a la creación. Pero, como trataré de evidenciar, aún así queda esa teoría de la novela muy lejos de reflejar la complejidad y el alcance del diseño artístico de la obra.

El expediente, formulado y utilizado por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, de averiguar lo que "pensaba" el autor, no por lo que se dice, sino por lo que ocurre en sus obras, como si hiciera prevalecer en su mundo imaginario una justicia inmanente, tampoco sirve de mucho. ¿Significa –para dar el ejemplo más importante– el retorno de don Quijote a la sanidad y su abjuración de la caballería andante, que Cervantes quiere sugerirnos que en la misión caballeresca no había sino locura, y que toda la sabiduría estaba en las convicciones domésticas de la aldea patria?[47].

No sin razón ha surgido el tópico de la ambigüedad cervantina (que han analizado muy especialmente Ángel del Río y Manuel Durán)[48]. Y sobre él habría que decir que presenta al menos dos aspectos: por una parte, se llama ambigüedad al "perspectivismo" (equívoca palabra acerca de la cual tendré que decir algunas cosas más adelante), o a la objetividad, con que diversas actitudes políticas, religiosas, éticas –y literarias– son representadas en el mundo de su ficción, sin que se advierta una tendencia del autor en la imagen que nos entrega. No se suscitan simpatías marcadas ni antipatías totales. La voz del narrador es distanciada, irónica, y pocas veces juzga de modo inequívoco. Por otro lado, hay la ambigüedad directa de Cervantes en sus escasas declaraciones a título personal: las dedicatorias y, sólo parcialmente, los prólogos. Es notorio que tiende a ficcionalizar hasta estos mismos trozos (si bien esto correspondería, de acuerdo a Porqueras Mayo, a la tendencia manierista de la época)[49]. Pero cuando el tono de ellos es serio, la autocontradicción, en el breve espacio de pocas líneas, resulta desconcertante. Es como si el autor no quisiese hablar, como si rehuyese el uso primario y directo del lenguaje, el compromiso de un discurso real que representará su posición, que será *su* palabra. Llega a tanto esto que, como se sabe, la breve dedicatoria de la Primera Parte del *Quijote* está hecha, en lo principal, con frases tomadas al pie de la letra de la dedicatoria de Fernando

de Herrera en su edición de Garcilaso. Es, en efecto, como si el autor pensara que nada significativo puede *decirse*, que sólo la *imagen* puede darnos a conocer lo substancial de la vida. (Tal vez el Licenciado Vidriera sea, en parte, la imagen satírica de las pretensiones y vanidades del discurso teórico.) Parece, pues, que estamos ante una vocación exclusivamente poética, literaria en el sentido estrecho de la palabra. El poeta, en cuanto tal, es el que calla, para dejar oír voces imaginarias que despliegan mundos interiores. Calla, porque no tiene nada que decirnos, porque lo que tiene que comunicarnos no es del orden de lo que puede ser dicho. Por ello, si la tarea de buscar el "pensamiento" de un autor limitándonos al examen de su obra de creación imaginaria, es siempre en cierto sentido un imposible metodológico (a menos que se trate de un escritor inferior, que usa esta forma literaria para hacernos saber sus opiniones)[50], en el caso de Cervantes, parece ser, por la exclusividad de su vocación espiritual, una tarea no sólo ciega de método, sino privada de objeto: no hay tal "pensamiento" de Cervantes. El conocido estudio de Américo Castro, en substancia, no se contrapone a este aserto. Castro muestra las preclaras fuentes humanistas de que se ha nutrido el espíritu del autor, desechando así la noción de un Cervantes "ingenio lego", pero no llega a reconstruir, me parece, una concepción cervantina coherentemente perfilada. El pensamiento del poeta Cervantes no es un sistema discernible, excluyente de otros. Es un conglomerado de concepciones inconciliables, cuya articulación tiene lugar, no en el espacio de una lógica aquí imposible, sino en el de una imagen que desborda y consume discursividades. Su obra trasunta la múltiple esquizofrenia doctrinal de las formas supremas del arte. Creo que, precisamente, la errónea interpretación de la función artística de los pasajes filosóficos en los diálogos de la obra cervantina, pudo dar lugar a tomar en serio aquello del "ingenio lego".

Reconsideremos estas aseveraciones. ¿Estoy sugiriendo que Cervantes no tenía convicciones –ni fe religiosa de un matiz determinado ni descreimiento escéptico, ni moralidad ascética ni ética epicúrea, ni visión platónica del orden natural ni empirismo pragmático, ni ninguna posición de este orden? ¿Es posible acaso vivir sin creencias y nociones del universo, sin ideales y preferencias? No, por cierto. Aunque los tránsitos de su vida tienen que haber sacudido el presumiblemente frondoso conjunto de sus convicciones juveniles, no parece razonable dudar que el hombre Cervantes, en su madurez, habrá dispuesto de una sabiduría grande y articulada, con sus pertinentes creencias y valoraciones. Pero el Cervantes objetivado en su obra de creación, el espíritu que se realiza a sí mismo en la ficción poética, tiene que ser concebido como un poder que desborda su mente cotidiana, transmuta sus materiales de experiencia y se constituye en una presencia nueva y esencialmente diversa. Y esto que el *Quijote*

hace realidad, no es un "pensamiento", sino una visión poética. Es la irrupción de un crecimiento liberador en la historia de la imaginación.

Si se apunta, cuando se habla del "pensamiento" de Cervantes, a un conjunto coherente de doctrinas o convicciones ideológicas, formulables en términos de la filosofía, de la teología y de la crítica literaria de su tiempo, como constitutivas de una visión que se expresa a través de la obra, esto es, como un fundamento que determina a la obra cervantina en su contenido y en su configuración –pues, repito, no hay tal pensamiento de Cervantes. Que una obra como ésta vaya a estar artísticamente sustentada por el orden de visión común a los teólogos tridentinos, o por el de los españoles de espíritu superior que venían de familia de conversos, o por la tradición del cristianismo interior de inspiración erasmista, o por cualquiera mezcla de éstas y otras "moradas históricas" (en el feliz término de Castro) o ideologías, es una de esas ideas que se disuelven en cuanto les prestamos atención. Llevada mi tesis a su expresión más extrema: la hipótesis (por cierto, no indudable) de un Cervantes sinceramente contrarreformista, convencido sostenedor de la dogmática católico-tridentina, es del todo *conciliable* con el hecho de que Cervantes, como creador del espacio irónico de la novela moderna (no del género definitivo; sí de una de sus estructuras formales básicas), inaugura una forma de imaginar la vida humana que pulveriza toda unanimidad dogmática.

Wolfgang Kayser ha destacado la creación cervantina de la distancia entre la visión del mundo del narrador y las de los personajes[51]. Agreguemos que el narrador mismo resulta ironizado en su manera de ver y juzgar. El espacio intelectual pierde su ordenación jerárquica, y la carga del juzgar cae sobre el lector (ése al que el Cervantes prologuista de la Primera Parte dice "....tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto, al rey mato."). Por eso, digo que Cervantes crea una forma artística que disuelve la unanimidad, y da lugar a lo que se ha llamado su "perspectivismo", y también "ironía" u "objetividad" narrativas.

2. La significación de la forma

Historias de ejemplaridad equívoca y socavada. En años recientes, Francisco Márquez Villanueva ha renovado algunas de las tesis de Américo Castro sobre el pensamiento de Cervantes. No intento cuestionar la reconstrucción que hace Márquez Villanueva de la circunstancia política y espiritual de la época[52]. Más bien, me inclino a dar por válidas, heurísticamente, sus descripciones del contexto

histórico. Sólo pondero el efecto que esa información produce al ser proyectada, como supuesto y alusión, en la lectura del *Quijote*. Ensayo, pues, esas posibles claves en el cuerpo de la obra, y veo si son o no vivificantes.

Cree Márquez Villanueva que es perceptible un perfil intelectual bastante definido del escritor Cervantes, y, más aún, que puede verse cómo emana de esas "raíces intelectuales" su obra literaria (p. 175). Sus conclusiones en esta materia lo llevan a tomar una posición semejante a la de Castro en varios asuntos controvertidos, en especial sobre la actitud de Cervantes ante la expulsión de los moriscos y sobre las ideas erasmistas de un epicureísmo cristiano. Tengo algunas objeciones a estos puntos de vista. La primera, que ya he indicado arriba, es que la plausibilidad de una tesis acerca de una postura política e ideológica del hombre Cervantes, no implica que esta postura sea su única y permanente concepción del objeto, ni que ella informe el significado de su obra. A lo sumo, emana de la conjetura biográfica (que, además, en este caso se basa, en gran parte, en un uso selectivo del texto mismo de las obras) una indicación de valor heurístico para la interpretación de las novelas, indicación que debe ser probada en el terreno de la lectura literaria, que es el decisivo. Tanto más en este caso, por cuanto los datos biográficos son pobres, mientras que la obra se nos presenta en toda su vasta integridad textual, escrita en un estado de la lengua que nos es muy próximo, y dentro de una cultura que, en mucho, es todavía la nuestra. Así, las referidas hipótesis de biografía espiritual deberán ser aceptadas, o no, en último término, según el valor de la interpretación que inducen de determinados pasajes de la obra de ficción. (Centrales en el asunto presente son las figuras e historias de Ricote y de don Diego de Miranda.) Esta es una de las maneras típicamente circulares que, según Schleiermacher y Dilthey, son propias de toda hermenéutica: la plenitud y coherencia de significado que puede brindar tal interpretación literaria, es fuerte argumento en favor de la validez de las suposiciones histórico-biográficas en que se funda, o de las que procede. Es, pues, al fin, nuestro ponderar las posibles lecturas, y sus respectivas coherencia, riqueza y profundidad, lo que puede permitir una decisión bien fundada sobre la significación preferible –que es la que, *eo ipso*, atribuiremos a la intención creadora del autor. Esta "intención creadora" equivale, poco más o menos, a "el autor en cuanto tal", el objetivado en su obra. Ella incluye designios que, como parece muy probable, no fueron explícita y deliberadamente conscientes, pues un gran volumen de connotaciones irreflectas, significados habituales a los que ya no se atiende, implicaciones subentendidas de las formas genéricas tradicionales que se pone en uso, y semejantes (amén de los sentidos reprimidos de símbolos sólo a medias elucidados), pasa como sombras por el delgado ducto de la pluma. Todo esto hace tanto más fuerte la suposición de que el espíritu

objetivado en la obra no corresponderá nunca por entero a las convicciones ordinarias de quien se dispone a inclinarse sobre el papel.

Pero la lectura de estos pasajes, como de tantos otros de Cervantes, que parece muy simple a primera vista, nos envuelve en numerosas dudas y posibles ambivalencias, que poco tienen que ver con el contexto histórico. El texto es, y ha sido en estos debates, el campo central de batalla de las interpretaciones, y Márquez Villanueva, por cierto, lo lee con gran perspicacia. No obstante, creo que hay aspectos de la configuración literaria de estos episodios que no favorecen su interpretación. Los mencionaré en seguida.

Otro punto que creo necesario considerar es éste: hay pocas diferencias acerca de hechos en estas disputas. Es más que nada la configuración particular que dan los estudiosos a unos mismos materiales, que todos manejan, lo que determina sus posiciones. Y estas posiciones consisten con mucha frecuencia en la atribución a Cervantes de una ideología afín a la del crítico. Castro quería un Cervantes liberal y tolerante, cristiano a su manera, y distanciado de la sociedad oficial y mayoritaria de su tiempo. Otros lo han querido católico ortodojo y militante, y sostenedor sin reservas de la política imperial. Pero la persistencia del debate, entre estudiosos honestos y eruditos, debe hacernos concebir la posibilidad de que la obra cervantina sea la concretización positiva de una forma superior de indiferencia ante estas alternativas –indiferencia a cuyo nivel es preciso, entonces, alzar las interpretaciones.

La llamada ambigüedad de Cervantes es a menudo la objetividad serena de sus imágenes de vida, que quedan abiertas a plurales alternativas de estimación por carecer de signos de orientación doctrinal o conceptualizable. Tales historias y personas dan lugar a la proyección, sobre ellas, como sobre un conjunto de datos sin orden definitivo, de la visión del mundo particular del lector. No la resisten, la contienen sin dificultad, pero tampoco la confirman rotundamente, y, a más atenta lectura, la dejan como flotando en incertidumbre. Dice Helena Percas de Ponseti, considerando, creo, este mismo fenómeno, que el lector se ve reflejado en la obra cervantina "como en un espejo"[53]. Tal vez ocurre esto con toda obra suprema del arte literario, pues no es otra cosa que lo que ocurre con la experiencia de la vida de cada uno –la cual, en su inmensidad, es capaz de validar, aparente y subjetivamente, las más dispares y aun disparatadas ideologías (verdad no ajena, obviamente, a la polisémica parábola del *Quijote*). Estoy dispuesto a aceptar que estas afirmaciones implican atribuir a la visión cervantina un factor de nihilismo, y que ello tiene un sabor bastante anacrónico. Habrá algo más que decir sobre esto.

En todo caso, parece ser tarea primordial de la crítica de una obra como ésta, fijar los puntos, anteriores a la proyección de las inclinaciones éticas del lector,

que pueden documentarse como objetivamente dados. Y las excepcionales dificultades que para esto presenta el *Quijote*, además de las que acabo de señalar, residen en las (queridas) inconsistencias de diseño y las quebraduras constitutivas de una obra irónica, descomponedora de la imagen directa. De esto trata buena parte de este libro mío.

Saca Márquez Villanueva del episodio del encuentro con don Diego de Miranda conclusiones tajantes sobre la axiología cervantina. Cervantes pondría en ridículo, con medios más o menos sutiles, la figura de don Diego (que ha parecido ejemplar a tantos críticos, y que Oscar Mandel[54] ha llegado a postular como emblema de la norma ética de la obra), como cifra de las limitaciones del epicureísmo cristiano y sus prudencias. Inversamente, sería ejemplar la acción temeraria de don Quijote provocando al león del rey. Es, creo, el sentir del crítico, llevado aquí por lo que parece ser una máxima ejecución del ideal de una vida expuesta, y contrario a una prudencia que llama "burguesa", lo que inclina su interpretación de un dilema que, a mi juicio, Cervantes se limita a presentar. Y a presentar aquí algo oblicuamente, pues ni es don Diego un perfecto ejemplar de sabiduría cristiana (se lo pinta, de entrada, aunque considerado y fino, no poco vanidoso y sobremanera ingenuo), ni es la aventura del león –acaso la más vacía, moralmente, de todas las de don Quijote– un ejemplo de grandeza heroica. Ambos ideales aparecen, pues, ironizados. El dilema ético de activismo heroico frente a recogimiento epicúreo, que se refleja momentáneamente en este encuentro con el del Verde Gabán, subyace, por cierto, a toda la obra, y es, *como dilema*, una de sus mayores significaciones, simbolizada en gran escala en el contraste de don Quijote y Alonso Quijano, el Bueno[55].

En las *Meditaciones del "Quijote"*, insiste Ortega en la profundidad y el carácter enigmático del pensamiento objetivado en el libro. "No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación. Por eso, confrontado con Cervantes, parece Shakespeare un ideólogo". Pero en otra página sugiere –en el fondo, estoy cierto, sin contradicción– cuál es la naturaleza de la visión cervantina, y mi interpretación corresponde a la suya: "Unos, con encantadora previsión, nos proponen que no seamos Quijotes; y otros, según la moda más reciente, nos invitan a una existencia absurda, llena de ademanes congestionados. Para unos y para otros, por lo visto, Cervantes no ha existido. Pues a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo, vino sobre la tierra Cervantes"[56]. No hay aquí contradicción, pues se trata, como veremos en un capítulo posterior, de dos planos diferentes del significado: el plano fundamental de este pensamiento poético es una negación, la negación de las supuestas verdades doctrinales. Sobre

este plano de vacío y apertura, surgen positividades que el lector presiente, pero que no es posible formular.

Tras el episodio de Ricote, encuentra Márquez Villanueva un Cervantes afín a su propio sentido de la humanidad y de la responsabilidad política. Su argumento es complejo, y no se le puede hacer justicia en breve espacio. Me limitaré a señalar dos fenómenos de la forma literaria del pasaje (dos de las fundamentales discontinuidades de estilo que estudio en este libro) que, en mi opinión, obligan a poner en duda que Cervantes se objetive aquí como ese sujeto de pensamiento político "moderado", "liberal instintivo", humanista cristiano, antimaquiavélico, y de un optimismo ilusionado acerca de la naturaleza humana, que ve en él el crítico. Indirectamente, Márquez Villanueva concede este punto, pues al declarar insinceros, de parte de Cervantes, los elogios, puestos en boca de Ricote, a la política de expulsión, queda la objetividad literaria separada del hipotético pensamiento del hombre Cervantes. La obra literaria, en cuanto tal, no conoce esta forma de insinceridad.

Pero estos elogios de Ricote a la política de sus enemigos, en particular su último parlamento en II.65 –a primera vista, una excepcional inconsecuencia, un raro despropósito, en términos de verosimilitud, que parece abonar la conjetura de que es un pasaje de hipocresía cervantina forzada por las circunstancias– calzan, por su forma, bastante bien con diseños que Cervantes usa en otros lugares, y que son parte regular de la modalidad irónica de la obra. Así, me parece que la perplejidad del lector ante los dichos de Ricote se disipa si se usa la clave de lectura apropiada. Si se los lee "normalmente", son, sin duda, anómalos. Pues son tan enfáticos que no pueden parecer insinceros de parte de Ricote, pero a la vez son inconcebibles como propios de quien los dice, pues éste, autocondenándose, lleva al absurdo su posición. No nos es posible a los intérpretes, me parece, construir, en persistente busca de verosimilitud psicológica, los dichos de Ricote como lapsos involuntarios, y menos como ingeniosidades irónicas. Verlos como franquezas de un simple o como astutas estratagemas de una *captatio benevolentiae* son especulaciones sin base textual convincente, incapaces de transformar y dar la consistencia de la verosimilitud a nuestra imagen de lo narrado. Y esta falta de verosimilitud priva de fuerza patética al personaje –lo que reduciría radicalmente el efecto humanitario y compasivo, si ése fuese el sentido del pasaje; no sería muy feliz, si le atribuimos tal intención, este trazado de Cervantes. Pero no basta decir que las palabras de Ricote carecen de verosimilitud, y que esta suerte de agramaticalidad puede ser un signo del autor para que percibamos el sentido crítico del episodio.

Pues éste es uno de los numerosos pasajes del libro (y de la obra cervantina en general) en que encontramos el fenómeno de la transitoria y abrupta usurpación

de la voz de un personaje por un discurso ajeno, impersonal, del todo impropio de su psicología y circunstancias. Daré de ello, en los capítulos que siguen, bastantes ejemplos. Por ahora sólo señalaré que hay un pasaje, de contenido algo diferente, pero formalmente idéntico, en *La gitanilla*, donde hace discurso el gitano viejo en apología de su nación, discurso que se torna súbitamente declaración de criminalidad profesional, así ironizando e invalidando sorpresivamente lo que parecía una convincente autocelebración utópica. Tampoco en este ejemplo de *La gitanilla* cabe construcción interpretativa que salve la verosimilitud psicológica del pasaje; y el posible efecto de simpatía en favor del gitano queda suspendido en una atmósfera de sarcasmo. Hay algo como *collage* de retazos discursivos ideológicos en este procedimiento cervantino. En rigor, el discurso de Ricote, como el del gitano, no es, desde el personaje, ni sincero ni insincero: se dispara fuera de la figura. El efecto, literario, de estas estrategias discursivas de Cervantes es distanciar el complejo temático en cuestión, y desfondar, por un instante decisivo, la ilusoria humanidad de las figuras –con lo cual la apelación patética se neutraliza y, cuasiaristotélicamente, se dispensa al lector de una compasión sostenida, se le libera para una reflexión serena sobre el dilema moral[57].

Ricote, pues, queda, dentro de la región estilística básica del *Quijote*, la del realismo cómico, reducido a una inverosimilitud neutralizante, y así privado de genuino patetismo[58]. ¿Y qué ocurre, en la esfera metamimética que estoy examinando, con la bella hija de Ricote? ¿Es ésta al menos objeto *inequívoco* de nuestra compasión? La verdad es que lo es menos que su padre, pues Ana Félix ni siquiera ingresa del todo a la región del realismo cómico. Por el contrario, la pone Cervantes en un marco de género romancesco y bizantino ironizado, de disfraces, viajes, peligros y peripecias, viéndola dentro del cual, el lector, pese a que no se le dará la resolución completa de esta historia, tiene que sentirla perfectamente a salvo –*por la sola fuerza de la forma genérica* en que la figura navega y deambula.

La visión del novelista incluye, pero desborda, me parece, todo inmediato sentir humanitario –así como también lo opuesto, las durezas de una razón de estado a largo futuro. Cervantes muestra en efigies lo uno y lo otro, con luces y sombras, uniendo en su extraño pesimismo sereno, las proyecciones éticas de un humanismo cristiano y de una razón maquiavélica[59]. Hay algo aquí de esa visión que, según Hegel, se manifiesta de modo preclaro en la tragedia clásica, y que, por lo demás, es rasgo constitutivo de la comprensión dialéctica de la historia universal de este filósofo: lo más terrible no es lo conmovedor de una injusticia, sino la fatalidad de un conflicto en que las dos partes tienen razón.

Esta y varias otras historias del *Quijote*, si no todas (las de Marcela y Grisóstomo, Dorotea y compañía, el Cautivo, el encuentro con "el de lo Verde",

las bodas de Camacho, y aun la mayor: la de la locura del propio don Quijote) son ambivalentes. Ejemplaridad, exceso y caída van entreverados, y los finales felices nunca lo son inequívocamente. Los valores encarnados por los personajes se tornan dudosos: la libertad de Marcela, la felicidad matrimonial de Dorotea y Luscinda, la religiosidad de Zoraida, el epicureísmo cristiano de don Diego, el carácter moral de los novios engañadores de Camacho... y, cifra de todas las ambivalencias cervantinas, la caballería de don Quijote.

Dos clases de retórica. Concedo que las distinciones que acabo de hacer, y las preferencias que conllevan, son tópicas. Pero no se trata de un mero resabio del *New Criticism*, del formalismo crítico de este siglo, o del esteticismo decimonónico, ni aun sólo de la tradición del pensamiento idealista y romántico, aunque haya sido allí, en la obra de Kant, Goethe, Schiller, Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Schelling y sus sucesores, donde la vieja intuición de la autonomía del arte frente al pensamiento sistemático y a las doctrinas éticas y valores establecidos encontró su conceptualización adecuada. Se trata de un motivo persistente, complejo y profundo, del pensamiento estético y filosófico en general, el cual, aunque contradictoriamente, ya se manifiesta en los ataques de Platón contra la retórica, de Locke contra la elocuencia, de Kant contra la oratoria.

La resistencia a la persuasión doctrinal por medios imaginativos o retóricos, no se limita a la defensa de la autonomía del arte frente al dogma. Se ha visto desde antiguo que la sujeción del pensamiento a las sugestiones apasionadas de un lenguaje imaginativo, es contraria al buen discurso de la razón. A la vez, la postura romántica de que la sujeción de la imaginación a doctrinas explícitas inhibe las potencias de aquélla, ha llegado a ser más que una mera protesta antirracionalista. Estos dos conceptos (perfectamente conciliables, en verdad: complementarios) viven en nuestra tradición intelectual. Kant, como muchos otros filósofos, ve, en el arte persuasivo, un medio de engaño y ofuscación de la facultad de conocer del prójimo, una violencia emocional (por seducción o intimidación) que perturba el proceso de la inteligencia, y una infracción, contraria a los mandatos éticos, de la libertad del destinatario para razonar y elegir serenamente (*Crítica del juicio*, Libro Primero, LIII). Y, en su teoría estética, desprende a la belleza y lo sublime de todo contenido cognoscitivo o ético (aunque no de relaciones de enorme significación con esas esferas). Platón, en su condenación de la poesía, la acusa de estimular las pasiones, vale decir, de irracionalidad, de modo que la pone junto a la retórica como enemiga del conocimiento, no obstante admitir que hay tipos de arte que son afines a la racionalidad y preparan su camino. Pero ya Aristóteles clarifica la relación del arte superior y las pasiones en su teoría de la catarsis. Las pasiones son parte fundamental de la experiencia artística, pero su

efecto es neutralizarlas, purificar al alma de la opresión de aquéllas. La final distancia del espectador frente a las fuerzas emotivas, postulada por Aristóteles, anticipa ya la noción de la ironía romántica, y traduce la común experiencia estética de serenidad y elevación libre del ánimo, términos con que siempre se ha descrito el efecto de la contemplación del arte. También los teóricos de lo sublime, en el siglo XVIII, y hasta llegar a las ideas que sobre este fenómeno nos presentan Kant, Schiller y Schopenhauer, insisten en el momento liberador y serenador de esta vivencia. No hay duda, a mi ver, de que se puede generalizar este rasgo para toda una magna clase de creaciones del arte, a la cual pertenece el *Quijote*.

Hoy, como es sabido, se extrae de la obra de Nietzsche un rechazo de la distinción que he recordado. Se afirma la inevitabilidad y universalidad de la retórica como instrumento y forma de la voluntad de poder, y se la reivindica así ante los clásicos ataques. Nos señala, por ejemplo, Paul de Man, cuán elocuente es la condenación que hace Locke de la elocuencia, y también que no faltan en el discurso filosófico de éste, como en el de Kant, metáforas fundamentales para sus argumentos[60]. Y qué duda cabe acerca de que Platón use profusamente los encantos de la imaginación literaria para persuadirnos de la verdad de su pensamiento (aunque indique que ello no sería el modo verdaderamente *divino* de tratar de sus temas).

Pero estas aparentes contradicciones de los autores no implican que la tesis contra la retórica sea necesariamente inválida. Pueden significar solamente que es humano caer en el apasionarse contra el apasionamiento, o en el uso de contraengaños contra los engañadores. No está decidido, con objeciones como las de De Man, que sea imposible un argumento en lenguaje llano, voz baja y entonación indiferente, que sólo puede convencer si es racional. Por otra parte, el uso de metáforas e imágenes en el discurso filosófico presenta por cierto dificilísimas cuestiones sobre las posibilidades cognoscitivas insitas en el lenguaje, pero no supone que el discurso en que aparecen estas figuras sea substancialmente de naturaleza persuasivo-retórica, y no argumentativo-racional. Como solía decir Josef König, se puede hacer uso de imágenes *con exactitud*[61].

Pero ¿no es toda comunicación necesariamente persuasiva, "apelativa"? ¿No hay, como sostiene Bertrand Russell, un imperativo involucrado aun en la más fría de las aserciones científicas –el imperativo "Sabed que...", o bien "Observad esta demostración que creo válida..."?[62]. Podemos conceder esto redefiniendo la distinción tradicional de discursos retóricos y teóricos como una que es de grado o especie, más que radicalmente de esencia. Pero ello no quita un ápice a la importancia de la distinción. El hecho de que nuestras relaciones con el prójimo sean siempre "interesadas", no nos permite anular la diferencia entre una relación respetuosa de la máxima libertad posible del otro, y una de dominio y sujeción, en que el prójimo es degradado a mero instrumento de una voluntad ajena[63].

Si te persuado a ser libre, a tomar conciencia de ello, a hacerte cargo, responsable y racionalmente, de tus alternativas y decisiones, podrá ser que mi discurso deba ser llamado retórico, y que exprese mi voluntad de poder –si no sobre ti, sobre el curso de las cosas. Aun puede ser que, sabiéndote liberado de prejuicios y apasionamiento, yo espere que llegarás a tomar una posición semejante a la mía, porque he de confiar en la razón humana cuando opera serenamente. Pero no puedo hacerte fuerza en dirección alguna doctrinal, pues ello pervertiría y anularía todo mi intento, que se ajusta al ideal regulativo de una unanimidad racional. Mi discurso puede, pues, en tal caso, ser llamado retórico, y debe ser llamado didáctico, pero en un sentido *toto coelo* diferente de la indoctrinación y la inculcación prerracionales. El postulado de la racionalidad es que, en la ideal comunidad educada, no nos unen doctrinas, sino sólo una cierta práctica del diálogo: ésa en que cada uno está con la mente abierta para el meollo no emocional del argumento del otro. La distinción, bastante común, de "convencer" mediante argumento y "persuadir" mediante presiones retórico-emocionales, apunta a la substancia de lo que estamos examinando.

(No ignoro que, en el pensamiento contemporáneo –por ejemplo, en la obra de Emmanuel Lévinas–, la fenomenología, como método de objetividad, y la lógica misma, han sido consideradas formas de violencia, y que se ha buscado una relación con el prójimo que escape a la limitación posesiva y dominatoria de estos gestos cognoscitivos. Hay en ello tal vez la utopía de un encuentro imposible. Pero el impulso ético que lleva a esta pretendida superación de la actitud teórica es el mismo que empieza por rechazar a la intimidación dogmática y a la persuasión, en nombre de la libre crítica racional y la objetividad. No es tema para este lugar. Me basta indicar aquí la persistencia de una voluntad que busca, en las formas de la vida intelectual y su comunicación, el máximo *respeto* a la libertad del destinatario, y el ideal de una verdad que se imponga sola, sin énfasis; o aun sin formulación, en virtud del puro activar la imagen del mundo que duerme en lo profundo de la experiencia de cada uno.)

Es posible, pues, como lo estoy haciendo, trazar una analogía, a mi ver fructífera, entre, por un lado, la relación del discurso de la razón con el de la persuasión, y, por el otro, la relación de un arte imaginativo y simbólico con un arte didáctico y alegórico. La imaginación que busca símbolos sin preconceptos conclusivos, pues los sabe insuficientes para la inexhaustibilidad de visión del símbolo, sigue a la espontaneidad de la imagen y su lógica propia, imprevisible, creadora de mundos alternativos. El símbolo alentará al pensar, pero no podrá fijarlo. Lo dejará en relativa libertad. Tanto más si el símbolo es ambiguo, o si en la obra los hay plurales y contradictorios. Este didactismo de la imaginación libre de doctrina, es, pues, semejante, al de la argumentación puramente racional, en que no constriñe

emocionalmente al receptor, sino que, por el contrario, desata en él la espontaneidad de la mente. Se hermanan así un ideal clásico y uno romántico.

El *Quijote* puede ser considerado como una vasta y sutil operación retórico-didáctica, en el sentido segundo que he distinguido. Seduce primero al lector con los goces de la comicidad y sus resortes, o con apariencias convencionalmente romancescas que ocultan la hondura problemática, para irlo llevando luego a inseguridades crecientes, a perplejidades del juicio ético y a símbolos de inagotable significado, que suspenderán transitoriamente la vigencia de sus convicciones, activando a la vez su sensibilidad y su inteligencia.

Que el entretenerse con ficciones es, en todo caso, una diferición de toda acción, es cosa obvia. Igual efecto tienen la meditación y la reflexión. Pero las formas de experiencia intelectual e imaginativa que estoy destacando, van más allá de la suspensión momentánea de la acción, pues inducen una suspensión de los *principios* del juicio. La tradición filosófica, desde Sócrates y pasando, entre muchos otros, por Descartes y Husserl, ha visto en ello el gesto fundador de la sabiduría. La correspondiente operación estética es ese apartarse por un tiempo de la vida "real" y de sus convicciones, en el espacio secluso, absoluto, del "juego", en que la materia de pasiones, doctrinas e ideales es neutralizada y, como dice Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética*, anonadada por la forma artística[64].

Ante el mismo fenómeno, Kant había ya separado la esfera estética tanto de la positivamente cognoscitiva como de la ética. La estética es una experiencia sin conceptos determinados del objeto. No es una pura alegoría ni la ejecución de un modelo preestablecido. No obstante, como se hace evidente a través de las consideraciones que hemos ido haciendo, no se trata, en la concepción que deriva de Kant, de un "esteticismo" o de un "formalismo" intranscendentes. El arte *es* intranscendente, pero en el sentido en que Ortega usa esta palabra: sólo puede vivir en un espacio absoluto, hermético. Pero el espectador, al fin, sale de ese espacio, y sale de allí convertido en otro. Es un escape con retorno, una alienación productiva. Así, en la estética de Kant, tanto la belleza como lo sublime son experiencias que abren el camino a una percepción superior de la dignidad óntica y la responsabilidad moral del sujeto humano. Nos dan a sentir, con el vislumbre de nuestra sobrenaturalidad, nuestra racionalidad y libertad. Se da, pues, para Kant, en el horizonte de la experiencia estética, un atisbo de transcendencia metafísica y religiosa, pero de un modo no conceptual. Para Schiller, la proyección de esta experiencia es terrena, educacional, política, pero, igualmente, ajena a toda doctrina. Se trata de una forma de sensibilización y transformación del sujeto que lo entrega a su libertad y perfectibilidad[65].

El discurso de la razón y la libre imaginación artística son procederes radicalmente diversos y que sólo pueden prosperar separadamente, pero, sin

embargo, son bienes gemelos que nos depara nuestra cultura, entre cuyos usos está, precisamente, la liberación espiritual ante la opresión dogmática, el prejuicio inveterado y las sugestiones tendenciosas del poder ajeno.

Creo que he mostrado suficientemente la diferencia que es preciso reconocer entre dos tipos *toto coelo* diversos de "retórica" y "didáctica", y cómo una tradición que se extiende desde la Antigüedad hasta nuestros días ha entendido las formas mayores del arte en este respecto. Tal arte es una educación del contemplador, de su sensibilidad intelectual y moral, vale decir de las *fuentes* del conocimiento y la ética. Se trata, pues, de una experiencia que debe ser definida como pre-ética y, con respecto a un conocimiento conceptual, como pre-cognoscitiva a la vez que meta-conceptual.

El concepto de "intuición" en las filosofías de Bergson y Croce, el de la "apertura" en la de Heidegger, el del dialogismo subversivo en el pensamiento de Bakhtin, el del "extrañamiento" en la teoría de los formalistas, el de la objetivación crítica de los supuestos axiológicos, en la de Wolfgang Iser, y otros muchos, apuntan, todos ellos, desde muy varias vertientes a una forma común de nuestra vida espiritual. Ella alcanza en el *Quijote* una cumbre de complejidad, riqueza y audacia.

Método. He sostenido que no podemos definir el espíritu objetivado en la obra cervantina por lo que en ella se dice de modo doctrinal, ni por lo que en ella ocurre ejemplarmente, sino sólo por lo que ella es. Cervantes nada nos dice en su obra; la *hace* para nosotros. ¿Queremos comprender qué nos comunica Cervantes, qué dones nos ofrece ahí? Pues veamos qué hace, y qué rehacemos, en ella. La tarea de entender reflexivamente su significado puede abordarse mediante su descripción en cuanto obra poética: la caracterización de sus elementos constitutivos y de la organización que los une. Indico así mi metodología. La única expresión sin reservas fidedigna de lo que solía llamarse la inspiración poética de un autor, es la forma constitutiva de su obra, el trazado radical de sus imágenes: su "estilo" –en un sentido de la palabra que no privilegia a las peculiaridades lingüísticas de su dicción, sino que define el carácter fundador de su imaginación toda, la tendencia estilizadora de su visión ficcionalizante del mundo. Lo que se nos da, en el *Quijote*, es una visión imaginada, cuyas intimaciones de sentido son múltiples y no pueden ser objetivadas en un sistema de pensamiento –sino enfocadas y mostradas, para su mejor captación intuitiva, mediante la descripción de la matriz del diseño de esa visión. El bosquejo de la compleja *poética* del *Quijote* ha de orientar nuestra reflexión sobre el significado que vivimos en su lectura.

El grado de certeza de la reflexión crítica es máximo en su nivel descriptivo primario, donde las generalizaciones pueden ser verificadas inmediatamente con

referencias al texto. Menor es ya la precisión de las conceptualizaciones interpretativas con que se simplifica y resume el sentido captado en la descripción de la forma. Sigue disminuyendo la exactitud cuando pasamos a generalizaciones sobre la obra cervantina en su conjunto, y más, cuando referimos la visión poética a la conjeturable experiencia personal del hombre Cervantes. Es, naturalmente, legítimo relacionar obra y autor. Pero es necesario tener presentes las limitaciones de tal operación intelectual. Lo que aquí tratamos de captar con claridad es la visión del autor del *Quijote* en cuanto tal. Ella procede, a todas luces, de la persona y la vida de Cervantes. Pero es el producto de la enajenación de su experiencia vivida, por medio de las formas de la tradición literaria, en *una* entre las varias constelaciones de estilo que ensayó para redimir su vida en imágenes perdurables y felices.

Esclarecido en alguna medida el confuso tema del "pensamiento" de Cervantes, y hechas las distinciones de rigor entre, por una parte, las convicciones cotidianas de la persona, y, por otra, el espíritu autorrealizado en la obra y por medio de ella, parecería que hemos de retornar a los tradicionales temas: Cervantes, creador de las figuras míticas de don Quijote y Sancho; Cervantes, creador de la novela moderna; y Cervantes, realista e ironizador de la imaginación romancesca[66]. Se piensa comúnmente que, junto con la creación de sus personajes y mundo singular, ésta es la hazaña literaria del manco de Lepanto: inaugurar el género mayor de la época moderna, y establecer la visión realista en la ficción, destruyendo a la vez burlonamente el imperio de la fantasía idealizante. No poca autoridad hay tras estas ideas, bien proclamadas por Menéndez Pelayo en sus discursos conmemorativos de la aparición del *Quijote*[67]. Pero, sin embargo, hemos visto ya que la obra cervantina no es conciliable con una voluntad de estilo estrictamente realista, y que no sólo no destruye, sino que usa y afina las formas idealizadoras de la fantasía. En cuanto a la presunta invención de la forma genérica de la novela moderna, así como también lo que de válido hay en percibir en su obra una sátira en pro del realismo, veremos que estos impulsos emanan de una acción más profunda, que consiste en las simultáneas y omnímodas ironización y encarnación de la institución literaria. Su momento fundamental es el descubrimiento cervantino de lo que llamaré el sistema de las regiones de la imaginación.