



*El Quijote
y la poética de la novela*

Félix Martínez Bonati



EDITORIAL UNIVERSITARIA

EL SABER Y LA CULTURA

Capítulo I

CERVANTES Y LAS REGIONES DE LA IMAGINACIÓN

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

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

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

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

1. Las discontinuidades del mundo novelístico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de las regiones extrañas. Obsérvese que cuando termina el episodio de Marcela, y ésta se retira adentrándose en el bosque, don Quijote la sigue casi inmediatamente, pero no puede encontrarla. Esta imposibilidad, más que un obstáculo físico (muy casual aquí), traduce a la frontera absoluta y necesaria del estilo.

El emblema eminente de estas imposibilidades interregionales es la búsqueda de Dulcinea, búsqueda en un doble sentido necesariamente infructuosa. En el plano objetivo, el de lo representado en la obra, la imposibilidad es, por decirlo así, material: don Quijote quiere encontrar a una princesa que sólo existe en su loca imaginación (y *no quiere* encontrar a Aldonza Lorenzo). En el plano metanarrativo, el de la obra como representación poética, es imposible la confabulación de un personaje de la maravilla romancesca con uno del realismo cómico. Así, las tres apariciones fingidas o inauténticas de Dulcinea (como una de las tres labradoras del Toboso, como figura de la visión de don Quijote en la Cueva de Montesinos, y como sirviente disfrazado en la farándula del Duque), junto con herir la locura, que quiere transfigurar el mundo, de don Quijote (locura en estos momentos patética y, para algunos románticos, sublime), sugieren subterránea e insistentemente el tema de la fuerza de la ley de estilización. Aldonza Lorenzo es el otro-yo transregional de Dulcinea, y su, también mentida, aparición en el relato de Sancho a don Quijote (I.31) permanece en la región cómico-realista.

Cervantes marca las transiciones de mundo imaginario con una serie de anticipaciones temáticas y tonales, o con contrastes violentos. Hemos visto la transición progresivamente señalizada con que se introduce la historia de Marcela y Grisóstomo. A su término, tenemos, en cambio, el contraste grotesco, como modo de retorno al mundo cómico realista: la aventura de los Yangüeses (en que Rocinante quiere abordar a las yeguas de aquéllos, y termina tan apaleado como su amo) sigue inmediatamente a la historia de la adoración platónica de la belleza ideal encarnada en mujer. Acentúa el humor de esta transición, el que se inicie el capítulo de los yangüeses (I.15) con débiles ecos eglógicos en figura del *locus amoenus*.

En el capítulo 19 de la Segunda Parte, tenemos a don Quijote y Sancho de camino, en compañía de dos estudiantes aficionados a la esgrima; los cuales, en cierto momento, prueban fuerzas para dirimir un punto de doctrina bélico-deportiva. El bachiller Corchuelo es derrotado, y, de rabia y despecho, arroja lejos la espada, tan lejos —a “tres cuartos de legua”— que deciden enviar un sirviente a buscarla, y seguir camino sin esperarlo, por parecerles que tardará mucho. La imagen de este incidente nos sorprende por su exageración, que discrepa de las formas precedentes. Pero, precisamente, es, en su carácter de hipérbole, una señal anticipatoria con que Cervantes, de nuevo, prepara la transición de esfera imaginativa¹⁰. Pues lo que viene en el capítulo siguiente es la descripción de las

circunstancias culinarias de las bodas de Camacho, en que las ollas son tan grandes que encierran carneros enteros, "sin echarse de ver, como si fueran palominos", las gallinas que cuelgan preparadas no tienen número, los pájaros de caza son "infinitos", y los quesos, puestos como ladrillos enrejados, forman una muralla. Estamos, una vez más, en otra región imaginativa; y podemos decir que esta región es un país, de antiguo abolengo folklórico: el país de Cucania o Cucaña, risueña variación, incontinente y plebeya, de la Edad Dorada¹¹.

Cierto es que nuestro autor no mantiene muy consecuentemente, a lo largo del episodio de las bodas, esta ley de estilización (graciosa sólo en lo fugaz), y pronto da a la esfera creada un giro pastoril poco genuino. Lo cual debe indicarnos que no se trata necesariamente, como ya advertimos, en su designio estructural, de proyectar regiones o formas *puras* de la imaginación literaria. Parte de la obra narrativa de Cervantes se constituye formalmente mediante la superposición de principios de estilización diversos, la mezcla o el cruce, a veces disonante, de arquetipos de carácter opuesto. Lo dicho vale también para la estructura interna de los personajes, cuya riqueza tiene parte de su fundamento en la conjunción, dentro de la identidad del personaje, de arquetipos contrarios y hasta contradictorios. (Examinó la constitución de los personajes cervantinos en los capítulos segundo y tercero de este estudio.)

Otra región estética discernible en el *Quijote* es la presentada por la historia del Cautivo. El clima tiene aquí los aires de la Historia. Hay en este relato fragmentos cronicales con referencias a grandes acontecimientos del tiempo, heroísmo sobrio, serio aunque ambiguo tema religioso, tono autobiográfico (cosa aparte, irrelevante aquí, es la procedencia del asunto de la vida del autor). La narración no tiene aspectos cómicos, y sí una elevación de sencilla dignidad. Aunque no realista, en el sentido moderno, pues contiene maravillas, ajenas a la experiencia cotidiana, presenta un cuadro de heroísmo auténtico, sin excesos de idealización. También en esta parte del *Quijote* hay bien dispuestas transiciones, que median entre la región de comedia novelesca de Dorotea, Cardenio y compañía, y la región seria del Cautivo. Primero, es el "¡No, no Zoraida: María, María!" de la mora, inexplicado al comienzo en toda su significación, pero inequívoco en el tono. Y luego, el muy empírico elogio de las armas, matizado de alusiones a la historia contemporánea, que hace don Quijote en su discurso de las Armas y las Letras.

No puedo, ciertamente, trazar en detalle el diseño completo de la estructura transcendental del *Quijote*, su arquitectura de regiones imaginarias. Sólo puedo terminar de poner su existencia fuera de duda, señalando otras de sus partes, y evidenciando así, por sus frutos, la lúcida conciencia artística de Cervantes y la severa disciplina de su imaginación.

Hay dos o tres pasajes (I.21, I.50, II.22) en que el mundo de la imaginación caballeril es evocado muy bellamente, y de modo sucinto y esencial, por don Quijote. La pureza de la forma evocada es casi total. Casi, porque Cervantes no deja de poner en ella toques de ironía, que conectan la visión caballeril con la locura del hidalgo y con el básico realismo cómico —como aquello de que el héroe, luego de la maravillosa recepción y cena en el castillo, rodeado de bellísimas doncellas ricamente vestidas, es dejado solo, sentado a la mesa del banquete, “recostado sobre la silla y quizás mondándose los dientes, como es costumbre” (I.50). Esto de mondarse los dientes tras la comida, es, precisamente, un ejemplo de los tipos de hechos, las pequeñeces fastidiosas o triviales de la vida diaria, que no pertenecen a la región de la imaginación idealizadora —son cosas de otro “estilo”.

Al terminar la evocación romancesca del capítulo 21 de la Primera Parte, dice don Quijote “que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa”. Esto no es sólo un desinflamiento humorístico de la inspirada fantasía del hidalgo. Es una inconsistencia deliberada en la conducción del personaje, ya que no es su voz, sino la voz de la razón, vale decir, la de autor y lector, la que puede hacer ese comentario. No debemos confundir este fenómeno con el juego semirrealista en que la psique de don Quijote está siempre, constitutivamente, escindida entre locura y sensatez, su ser “loco entreverado”. En este ejemplo se trata de otra cosa. Quebranta Cervantes aquí no sólo la ilusión romancesca, sino también la “realista” o verosímil. Más aún: abre un orificio en el manto de la ficción misma, reportándonos, por un instante, a la realidad de veras, la nuestra. Estas usurpaciones de la voz del personaje por el punto de vista de la razón y el sentido de la realidad, no son raras en el *Quijote*¹². Veremos pronto otros ejemplos. Ellos muestran bien a las claras cuán otro que hermetismo realista es el designio de la obra.

Pero, además de estas gotas de un agua diferente que deja caer en la región caballeril, ya el autor ha procedido a construir un contraste global de esferas imaginativas en los capítulos 21 y 22 de la Primera Parte, pues luego de la imagen ideal y fantástica del capítulo 21, introduce en el siguiente, con los galeotes, el mundo de la picaresca, la sátira de la miserable condición humana, transpuesta por Cervantes, y aligerada así, a la clave humorística de la comedia.

Y después de la aventura, finalmente cómico-realista, de los galeotes, nuestros héroes huyen del camino y se internan por el bosque. El cambio de lugar es aquí cambio del tipo de paisaje, y preludia al cambio de región estética que traen consigo Cardenio y Dorotea, quienes aparecen por primera vez en el ambiente natural, y como si estilísticamente neutral, del monte. La región de Cardenio, Dorotea, Luscinda y don Fernando es la de la intriga novelesca de

amor, honra y engaño. Se trata de una esfera de *idealización parcial*, en que los galanes son gallardos y las doncellas, de superlativa belleza; pero el carácter moral de los protagonistas es defectuoso y dista de los términos absolutos de la esfera pastoril (o de la bizantina). Sin embargo, la idealización formal de esta región novelesca se muestra también en la tendencia a perfilar los caracteres hacia una sola cualidad dominante. Así, como ha enseñado Salvador de Madariaga, Dorothea es la listeza, y Cardenio, la cobardía¹³. Puede agregarse que don Fernando es la amoralidad soberbia, y Luscinda, la confusión¹⁴. El principio más general que rige en esta esfera es también un principio de la comedia: el azar, por medio de maravillosas coincidencias, resuelve los entuertos y conduce a un final feliz de matrimonios múltiples, en el que los protagonistas parecen haber sido depurados, por tácitas transmutaciones misteriosas, de sus considerables defectos morales, y tornados en la pura estampa, plana y transparente, de la gallardía y la belleza extremadas.

Señalemos brevemente que todas las regiones estéticas parecen tener algún punto débil en su estructura, algo así como el lugar en que se delata la violencia de la estilización, la demasía transcendental de *la forma*. Y es común a las regiones en que rige la ley de la belleza superlativa de la doncella protagonista (como en la región pastoril y en la novelesca-cortesana), el problema que surge en historias con más de una heroína, especialmente cuando se topan en la misma escena dos o más bellezas supremas. Cervantes, que se encuentra a menudo en este conflicto, lo resuelve, de buen humor, haciendo que los admirados circuns-tantes queden en la suspendida perplejidad de no saber a cuál considerar más bella. Alternativamente, suele mantener una jerarquía, en favor de la heroína principal, poniendo en los maravillados caballeros, o pastores, la reflexión de que, si no hubiesen visto a ésta, la otra les habría parecido la más bella del mundo. Es evidente en tales pasajes la ironización de las convenciones literarias. Pero en el contexto de la obra de Cervantes, el alcance de esta ironía es, como voy mostrando, excepcionalmente profundo, pues se enlaza con la exposición de los principios de la imaginación literaria toda.

Ya en el interior de cada una de las regiones, pues, surgen necesariamente —de modo análogo a las paradojas que fluyen de una axiomática y revelan su imperfección oculta— tales inconsistencias de la arquitectura estilística, que trizan la imagen produciendo un efecto desilusionante, e involuntariamente (mejor: mecánicamente) irónico. En vista de ello ¿qué de dificultades supone la empresa cervantina de articular en un solo diseño el conjunto heterogéneo de las regiones imaginativas! Los puntos de contacto de regiones heterogéneas traen consigo el riesgo de la fuerza destructora de lo amorfo, en que la imagen se deshace sin línea dominante, como el perfil de un cuerpo que distendieran osamentas

contradictorias. Precisamente en tales puntos tangenciales percibimos el tacto virtuoso de Cervantes. Ya he indicado la variedad y sutileza de las transiciones de región a región, el juego de anticipaciones progresivas y contrastes violentos. Pero hay, además, la audacia extrema de poner en una situación común a personajes de universos estéticos diferentes. A veces (como en el entierro de Grisóstomo, el encuentro con Roque Guinart y la presencia de los protagonistas en la peripecia de Ana Félix), la aproximación de don Quijote y Sancho a las regiones extrañas (de lo pastoril, el romanesco bandolerismo caballeresco y lo bizantino) los encapsula y enajena. Los aires extranjeros reducen allí a nuestros peregrinos a la pasividad marginal del segundo plano: callan y miran. Pero en otros lugares, Cervantes extrae, de la colisión de las regiones, intensidades máximas de la significación. Recuérdese el encuentro, en la neutralidad natural de la sierra, de don Quijote y Cardenio —el hidalgo loco del realismo cómico y el galán loco de la idealizada intriga de amor y honra. El abrazo estrecho que se dan y el largo intercambio de miradas de admiración que pasan en silencio del uno al otro, y con las cuales termina el capítulo (23 de la Primera Parte), son un momento cargado de humor, múltiple ironía y profunda significación. No sólo está allí el hecho, de primer plano, de la simpatía espontánea entre dos que han decidido seguir el camino de la extravagancia y reconocen en el otro la propia pasión y locura, y con ello se autoironizan. Hay, bajo eso, el encuentro de dos regiones literarias, de dos mundos diferentes. Es un trastruque de miradas, de locuras y de universos. Y la sugerencia, melancólica, de la soledad insuperable, y, a la vez, de la unidad esencial de lo humano, más allá de las particulares locuras, más allá de los particulares mundos imaginativos, emana de este enfrentamiento metapoético.

Las chispas de estos roces tangenciales de mundos comunicantes, son posibles en el *Quijote*, porque Cervantes mantiene firmemente, a pesar del múltiple juego irónico, la diversa identidad de las regiones. Vimos que es una necesidad formal que don Quijote no pueda alcanzar a Marcela, pese a seguirla casi de inmediato cuando ella se retira de la escena del entierro. No las espesuras de la vegetación, sino las leyes del estilo separan a estos habitantes de dos globos de diferente artificio. La divergencia de las antropologías proyectadas en las diversas regiones imaginarias, se muestra con máxima claridad cuando coinciden dos de ellas en la alusión a una misma circunstancia real (así dualmente ficcionalizada): Marcela, belleza tal que los hombres mueren de amor por ella, vive apaciblemente y sin acechos que temer en la Sierra de su utopía pastoril, mientras Dorotea, también belleza suprema, pero de otro mundo, el de la intriga cortesana, a poco de llegar a la misma región geográfica, es víctima de dos intentos de violación, por parte de un su criado "fiel" y de un "ganadero"

del lugar (t.28). (Es de notar con qué exactitud distribuye Cervantes las palabras conceptualmente casi sinónimas, pero estilísticamente diversas, en relación con las variedades estéticas regionales. Ya vimos como distingue *cabreros* [del realismo cómico] de *pastores* [de la idealización bucólica]. Ahora, en la región de la intriga cortesana, los denomina *ganaderos*. La estilística del vocabulario confirma los estilos de imaginación).

La más compleja y extensa de las imbricaciones interregionales es, sin duda, la entrada de Dorotea, Cardenio y compañía en el mundo cómico-realista. Es rica en admirables articulaciones metapoéticas esta aventura imaginativa de Cervantes. El preludeo del encuentro anticipa con enigmático simbolismo las complicaciones que siguen: Huyendo de la posible persecución de la Santa Hermandad, por haber liberado a los galeotes, se internan don Quijote y Sancho en la Sierra Morena (t.23)¹⁵. A poco de ello, encuentran la maleta de Cardenio, vale decir, señas de su existencia, que indican un estilo de vida elevado, tanto de riqueza como de cultura. Se insinúa por primera vez la intriga novelesca en los papeles del galán, que lee don Quijote. Pasa luego ante sus ojos fugazmente el mismo Cardenio, pero reducido a un aspecto entre menoscabado y rústico. Los signos de estilo son, pues, ya aquí, ambiguos, regionalmente mezclados. Casi en seguida, oyen un silbo como de "pastor" y, luego, aparece un "cabrero". Esta duplicidad denominativa, que se mantiene a lo largo del episodio, es exactísima, pues el grupo que este cabrero-pastor representa, algo tiene de la idealización pastoril, sin llegar a ella del todo. Son figuras de un reino intermedio y neutral, semiidealizadas, que sirven de puente entre los personajes del realismo cómico y el de la novela cortesana. Lo primero que el cabrero hace es preguntarles "que quién les había traído por aquel lugar", rara vez pisado por seres humanos. Se da así la nota del espacio transicional y neutral, ajeno, en un doble sentido, geográfico y metapoético, al *habitat* natural de don Quijote y Sancho. Muy pronto, insiste el cabrero en la inaccesibilidad del terreno en que se encuentran, "porque si entráis media legua más adentro, quizá no acertaréis a salir; y estoy maravillado de cómo habéis podido llegar aquí, porque no hay camino ni senda que a este lugar encamine". ¿Puede emblemizarse de manera más discreta el proceso de casi imposible transición imaginativa a que se asiste en este capítulo? Nos exige este texto, pues, como muchos otros de esta obra, una doble lectura —ingenua, por así decirlo, la una, vertida al mundo narrado y descrito; y reflexiva la otra, que observa de soslayo las formas artificiosas de la representación literaria.

La introducción de figuras de la idealización novelesca en el ámbito cómico-realista, que tanto en el caso de Dorotea como en el de Cardenio tiene lugar por medio del filtro inurbano, asocial, de la selva, es facilitada por tratarse en sus

casos, en el plano primario de la *mimesis* narrativa, de dos tráfugas. Ambos han huido de la sociedad al bosque y, al mismo tiempo, en el plano de la estilización, de la esfera cortesana a un espacio estilísticamente indefinido. Después de contar su historia al Cura y acompañantes, y cuando empieza a *actuar* en el mundo de éstos, Dorotea se *disfraza* y *finje* ser la princesa Micomicona del engaño preparado para reducir a don Quijote. No tiene, pues, que mostrarse como la que es, y, así, se facilita su interacción con don Quijote y los suyos. La conducta desaprensiva y desenvuelta de Dorotea, haciendo de Micomicona, pese a sus propias tribulaciones y desgraciadísima condición, es psicológicamente inverosímil, pero se justifica estéticamente como consecuencia del cambio de región imaginativa, pues está, en esos pasajes, habitando el interludio cómico-realista de su peripecia cortesana. (Es evidente aquí, como en muchos otros puntos, que no siempre la verosimilitud —y mucho menos el realismo— es el principio que controla la escritura cervantina.) En cuanto a Cardenio, éste se ha vuelto loco, es decir, ha perdido su identidad personal, lo que abre para el personaje un campo de legítima inconsistencia de conducta, y lo hace transregionalmente adaptable. Recuperan su ser propio estas figuras cuando están, en la venta, entre los suyos. Al final, cuando se ha concluido la historia de la intriga novelesca, humoriza Cervantes una vez más el encuentro metapoético, al hacer de Sancho el testigo de los besos que se dan a hurtadillas Dorotea y don Fernando. Descienden éstos, pues, nuevamente transfigurados (y sólo en esta coda de su historia ya cerrada), por fin a la esfera cómico-realista —como si Cervantes ejerciera sobre ellos, ya que no justicia poética, justicia metapoética¹⁶.

Con todo, pese o gracias a la sutileza de estos tránsitos, la heterogeneidad de las regiones imaginarias imbricadas aquí, no es suspendida. Las figuras idealizadas de la intriga cortesana, siguen siendo, mientras obdura su historia, es decir, con excepción de las codas que siguen al desenlace, seres extraños para los sujetos cómico-realistas. Cuando Sancho ve por primera vez a Dorotea, se admira superlativamente, “por parecerle (como era así verdad) que en todos los días de su vida había visto tan hermosa criatura” (I.29). Cuando el grupo llega a la venta, “espantáronse todos los de la venta de la hermosura de Dorotea, y aun del buen talle del zagal Cardenio” (I.32). También estos pasajes exigen una doble lectura: intra- y metapoética. La admiración por la belleza extremada de un ser de nuestro mundo, es una aquí con la admiración ante la idealidad visible de un ser de otro mundo.

Detalle revelador y totalidad intuita: Una reflexión metodológica. Permítaseme en este lugar un breve excursus metodológico, para insinuar una justificación de estos pasos interpretativos.

Borges, por cuya obra circula el deseo de dar un viso aventurero y aun heroico a una existencia de puertas adentro, irremediablemente libresca, ha adornado a la figura novelesca del detective con atributos de erudito y filósofo, y, a la vez, ha tratado de hacer de la lectura una actividad detectivesca. Sus propios cuentos están contruidos en torno a mínimas claves, diseñados para una atención que desconfía de las apariencias y busca el detalle revelador, capaz de invertir de un golpe todo el sentido aparente del texto. Así se configuran también sus ensayos críticos y comentarios de obras mayores y casuales. Esta propensión es, indirectamente, emblemática de una de las corrientes intelectuales del siglo, la de la desconfianza, de la búsqueda de lo que está detrás de la fachada y es presuntamente el verdadero significado de los pronunciamientos. Es la tradición de Freud, de la crítica de las ideologías, de la desconstrucción de las obras por medio del signo marginal (Derrida), de la reconstrucción de una época por vía de sus documentos menores (Foucault). Positivamente, es la creencia de que se vive en la falsedad, y que la verdad sólo emerge como atisbo oblicuo, como si a través de mínimos orificios (Paul de Man). Degenera fácilmente esta actitud en una crítica arbitraria, que quiere “épater” con la paradoja y funda interpretaciones desatinadas en un detalle escogido ad hoc y sobrecargado con una significación supuestamente última, que carece de todo otro fundamento textual.

La línea opuesta de la inteligencia del siglo (a menudo unida a la anterior en el mismo sujeto y en una misma obra de pensamiento) es la fenomenológica, la de la confianza en la experiencia vivida y consciente, y, en cierto sentido, en las apariencias, cuando éstas se erigen y sostienen ante una atención crítica y plena. La crítica afin a esta segunda actitud intelectual rechaza el privilegio del detalle aislado o del rasgo marginal, exige la validación de la hipótesis interpretativa por medio de la más amplia descripción e, idealmente, la inclusión de todos los elementos de la obra en el diseño de una totalidad organizada. Pero, sobre todo, esta crítica quiere la adecuación de las fórmulas interpretativas a la experiencia intuitiva de la lectura “ingenua”, no teóricamente predeterminada. El detalle “significativo” sólo puede confirmar una comprensión que se funda en todos ellos y en ninguno en particular.

La estilística clásica de Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso, se fundaba en el detalle menor llamativo (agramaticalidades, conjunciones extraordinariamente frecuentes, inconsistencias en los nombres propios, en suma, “rarezas” de un texto), para incitar una intuición del poema en su totalidad significativa. La búsqueda del detalle tenía una función heurística, y sólo la intuición satisfactoria de la obra validaba así al detalle como al procedimiento. Era esencial, pues, la componente fenomenológica de este método. No se trataba de querer

forzarnos a aceptar como significación de la obra, a base de un aspecto mínimo, una proposición inevidente, un prejuicio ideológico, una nueva "lectura" sensacional y antojadiza.

Mi intención metodológica en este estudio, ya lo he sugerido, es orientarme hacia una interpretación descriptiva, en que la utilización comprobatoria del detalle textual esté siempre justificada por la reflexión sobre las líneas constitutivas de la obra en su totalidad, tal como ésta se da a la intuición atenta de un lector "desocupado".

Con todo, el uso que he hecho de detalles menores del texto cervantino, puede dar ocasión a dudas cuya justificación no desconozco. ¿Podemos suponer que Cervantes intentó conscientemente que éstos que he mencionado y otros detalles menores fuesen signos dobles, marginales emblemas de las grandes líneas de su designio poético? No se puede dar una respuesta simple a tal pregunta, porque hay muchos grados y modalidades de conciencia e intención. Según la difusa psicología mostrenca de la creación literaria, Cervantes pudo ser, o del todo, o sólo subliminalmente, consciente de la función alegórica y metanarrativa de estos pasajes. Pero lo aquí relevante es que estos elementos casi mínimos de su compleja creación narrativa (elementos que, en el plano literal de los objetos de la narración, son muy secundarios y, si no ociosos, apenas efectivos en el desarrollo de la acción) de facto corresponden y subrayan, en su modalidad alegórica, a la que debió ser su intención consciente cuando escribía estas transiciones discontinuas de estilo imaginativo (cuya dificultad oximorónica no pudo haber ignorado). Es lícito suponer, me parece, que en el proceso de la escritura, el gran diseño de la imagen narrativa genera y arrastra consigo a los múltiples elementos que la constituyen, y determina en su propio provecho las particularidades menores de éstos. El detalle marginal (que en ocasiones puede traicionar a la intención significativa dominante y ser síntoma de un sentido oculto y subversivo, dando pie al diagnóstico psicoanalítico o a la "desconstrucción") es normalmente no adversario, sino servidor del designio operante, es pieza del diseño constructivo. Sigue teniendo validez, a mi ver, la vieja hipótesis aristotélica, y también romántica (de Schelling, Coleridge, etc.) de la organicidad de la obra de arte, la solidaridad funcional de sus partes. Por eso, es posible que el detalle aislado conduzca, como lo quería Spitzer, a la intuición del sentido último de la obra. Pero es más probable que sea esta intuición la que, volviendo sobre su base textual, ilumine la polisemia de lo incidental y encuentre en ella una suerte de verificación objetiva. La cita de lugares de un texto en apoyo de una tesis interpretativa, no tiene otra fuerza que la fuerza intuitiva de la tesis ante el tribunal de la experiencia del lector ilustrado.

Estratos de la significación: mimético y metaficticio. En esta visita a la venta, cuando ocurren tantas cosas de otros mundos, es sólo metapoéticamente explicable que don Quijote haga entonces lo que casi nunca hace: dormir largamente. Su intervención en tales historias está impedida por la fuerza del estilo. En general, pasividad es rara actitud en don Quijote, y ocurre sólo cuando otra ley de imaginación domina la escena (así, por ejemplo, durante el encuentro con Roque Guinart, en un mundo romanesco-irónico).

Si no se está dispuesto a leer simultáneamente en estos dos planos, el directo y el metapoético, y se atiende sólo al curso supuestamente verosímil o realista de las acciones, la obra, como ya señalé, parece a menudo muy defectuosa. Entonces, el lector que busca una verosimilitud consistente se rinde a la tentación de imaginar trasfondos implícitos que superen la inconsistencia. En los estudios del eminente cervantista E. C. Riley, encontramos dos ejemplos, tanto más significativos, de la lectura de una sola dimensión, que estimo errada. Se pregunta Riley por qué permanece don Quijote, en la venta, ajeno a las historias del Cautivo, de Dorotea y compañía, de don Luis y doña Clara. Y responde: "The inference is that he is too absorbed in his own inner world; he is too mad to notice"¹⁷. ¿Es esto verosímelmente imaginable? ¿Que este sujeto que comúnmente todo lo nota (aunque interpretándolo mal), y que vive muy atento al mundo que lo rodea para que lo provea de aventuras, vaya a ignorar justamente el gran caudal de sucesos extraordinarios que se precipita sobre la venta? La conducta de don Quijote en estos pasajes no puede ser más inverosímil y contraria a los presupuestos del personaje. En efecto, no hay de ella explicación psicológica convincente. Parece, en el plano directo de los hechos, gratuitamente casual, subdeterminada, si no contradictoria. Pero hay una perfecta explicación irónica de la neutralización de la figura de don Quijote durante la mayor parte de estos capítulos, y es que no sería posible introducirlo en las esferas de objetividad literaria de esos otros personajes —las cuales son radicalmente diferentes de la suya, y dentro de las cuales el vigoroso perfil de su figura se desvanecería (como en cierta medida ocurre cuando penetra en la órbita de Roque Guinart). La lógica de estos pasajes es la del estilo, no la de una psicología quasi realista.

La otra observación de Riley que es aquí pertinente se refiere a la caída de Sancho en una hondura del terreno, tras su gobernación y de camino a la residencia de los Duques, y su demasiado providencial reencuentro con don Quijote. Éste ha salido al campo para ejercitarse en preparación de su batalla por el honor de la hija de doña Rodríguez; y, al dar Rocinante un galope, casi se precipitan jinete y cabalgadura en una sima. Allí, detenido y suspenso, oye don Quijote voces que vienen de lo profundo, en las que pronto reconoce la voz de Sancho. Para Riley, es literariamente muy débil este pasaje, constituyendo un serio "lapse from realism"¹⁸. Pero Sancho no sólo ha caído de sus sueños de grandeza al sobrio desencanto, y del camino a la sima, sino a

la vez de su transfiguración en sabio juez y legislador, y gobernador autoritario, a su figura original y propia de rústico gracioso. (La metamorfosis de Sancho en su papel de gobernador es una de las más audaces operaciones metapoéticas del libro.) ¿Quién puede acogerlo plenamente de vuelta en su ser de humilde escudero andante, si no su amo, que es su contrafigura y complemento? En vez de elaborar una peripecia verosímil, expone aquí Cervantes, con abierto gesto humorístico y bella ironía, la lógica metapoética de este reencuentro, haciéndolo, en el plano inmediato, la más pura casualidad. Este trazado voluntarioso de un creador que se muestra libre de la sujeción mimética, y que cruza, cuando su designio lo requiere, la frontera de la verosimilitud, me parece uno de los pasajes más admirables del libro.

No faltan, por lo demás, en el *Quijote* imágenes emblemáticas de la cuestión del trasfondo inexplicito de toda representación, tanto más si literaria, y de cómo se puede errar, por exceso, y por la aplicación de normas y expectativas estilísticas impertinentes, en la construcción interpretativa de ese trasfondo. Así, por ejemplo, en un diálogo entre el primer ventero y don Quijote (I.3):

Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba; que, puesto caso que en las historias no se escribía, por haberles parecido a los autores dellas que no era menester escrebir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias, no por eso se había de creer que no los trujeron....

Sigue el ventero dando detalles de lo supuestamente tácito como un hermeneuta que quisiera proyectar *à outrance* una imagen realista en los libros de caballerías. En otro lugar, responde don Quijote a la afirmación de Vivaldo (I.13), de que ha habido caballeros andantes sin dama, como don Galaor:

—Señor, una golondrina sola no hace verano. Quanto más, que yo sé que de secreto estaba ese caballero muy bien enamorado, fuera que aquello de querer a todas bien cuantas bien le parecían, era condición natural, a quien no podía ir a la mano. Pero, en resolución, averiguado está muy bien que él tenía una sola a quien él había hecho señora de su voluntad, a la cual se encomendaba muy a menudo y muy secretamente, porque se preció de secreto caballero.

Hay otros pasajes en que se hace humorística alegoría de este punto de los límites de la imaginación interpretativa en la operación de la lectura, y se ironiza la forzada aplicación de leyes imaginativas que están fuera de lugar.

Otras regiones de la imaginación tradicional. Hay varias otras regiones de la imaginación en el horizonte del *Quijote*. Mencionaré brevemente el agudo escorzo del universo de la novela *bizantina* que nos presenta el episodio de Ana Félix en la bahía de Barcelona. Este mundo es el de los amantes separados por piratas y naufragios, en que la heroína —a diferencia de las heroínas *pastoriles*, que no pierden su doncellez a menos que lo quieran, como bien dice don Quijote en el discurso de la Edad Dorada— teme a cada instante por su virginidad amenazada, y recurre con frecuencia a la protección de disimular su sexo con ropa de hombre. (Audazmente, ironiza Cervantes este estilo, al hacer que la virginidad amenazada sea aquí más bien la del varón, don Gaspar Gregorio, por quien temía Ana Félix, según explica, “considerando el peligro que don Gregorio corría, porque entre aquellos bárbaros turcos en más se tiene y estima mochacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea” (II.63). En razón de lo cual declara ella al rey turco que don Gregorio es en verdad una mujer vestida de hombre, y procede a vestirlo de mujer para así protegerlo de la avidez carnal del potentado. El trastrueque de roles muestra aquí a las claras el designio cervantino de quebrar la forma heredada que evoca, al mismo tiempo que, como siempre, la usa con gusto y ventaja)¹⁹. Pero, a diferencia, a su vez, del universo de la novela *cortesana*, la heroína bizantina es —ya en Heliodoro— inaccesible a seducciones, y está pronta, como se dice insistentemente, a quitarse la vida antes de perder “la honra”. El universo bizantino tiene en común con la novela cortesana los reencuentros y las anagnórisis improbables; pero, mientras en la novela cortesana el reencuentro es definitivo, y hay sólo una vuelta de la fortuna, las anagnórisis y peripecias se repiten una y otra vez en el horizonte extranjero, y hasta exótico, esencialmente lejano a la patria, de las aventuras de viajes y navegaciones que siguen la huella de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*²⁰.

Mencionemos todavía una versión caricaturesca y cómica del universo pastoril —que es, en su forma genuina, por cierto, del todo serio y elevado— inserta hacia el final de la Primera Parte: la historia de Leandra, el “cabrero” Eugenio y el *miles gloriosus* Vicente de la Roca. Si el delincuente Ginés de Pasamonte es parte de una comedia picaresca, el gran bandido Roque Guinart es parte de una ironizada idealización romancesca y semiheroica. También la esfera de la épica popular se asoma en la rapsodia del trujamán en el retablo de Maese Pedro, como la epopeya culta es parodiada en la descripción que don Quijote hace de los ejércitos-rebaños en el admirabilísimo capítulo 18 de la Primera Parte²¹. Y —¿finalmente?— no faltan, claro, las quietas soledades que proyecta el verso lírico. (Formas como los proverbios o la oratoria didáctica, que también aparecen en el mundo del *Quijote*, son “géneros” literarios, pero no conllevan esferas de la imaginación)²².

Cabe preguntarse si el episodio de la Cueva de Montesinos y el de la Ínsula Barataria constituyen regiones estilísticas diversas del básico realismo cómico. Me parece que tal no es el caso en el primero, pero quizás lo sea en el segundo de los nombrados episodios. La visión quijotesca dentro de la Cueva no constituye una región estilística independiente, a mi ver, sino una que es parte subordinada del realismo cómico, como el sueño es parte subordinada de la experiencia total, la cual es definida substancialmente por la vigilia. Lo que tiene la visión de don Quijote de fantasía grotesca y absurda, no obedece a una ley estilística fantástica, sino a una afín a la de la común imaginación onírica. Pero, lo que podría haber sido una ficción realista de un sueño, no lo es, pues sufre ella también la idealización cómica de todo lo de don Quijote. Los sucesos de este sueño están en la misma relación de estilización con respecto a sueños reales, en que están las acciones de la vigilia de don Quijote con respecto a acciones reales.

La ínsula Barataria, aunque incrustada en el básico realismo cómico, se insinúa, sin embargo, como encarnación de una diversa región imaginativa. Varios críticos han señalado que alienta en ella el mundo al revés del Carnaval²³. Así es, pero no consistentemente. Hay algo muy particular en este episodio, y es que no se llega a saber que los sucesos que allí ocurren a Sancho sean, en todos los casos, obra del artificio del Duque y sus sirvientes. Algunos parecen ocurrir "de veras". Ahora bien, las elaboradas burlas son parte del realismo cómico, pero los hechos "de veras" de la gobernación son parte de un mundo de fábula. Al hacer de Sancho, intermitentemente, un eficiente y sabio gobernador, y proclamar "de veras" que tantas leyes hizo y tan buenas "que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran *Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza*" (II.51), Cervantes, con cariñosa ironía, eleva un ángulo del episodio —el que connota la sabiduría, perfección moral y genio conductor del hombre común y humilde— a cuadro utópico de la esperanza humana. Hay un momento de lo irónico-sublime en esta afirmación cálida de una ilusión que se sabe tal, melancólicamente. Ocurre también en este espacio algo único en el *Quijote*: que uno de los protagonistas centrales, Sancho, se transforma radicalmente siguiendo la ley, ambigua y oscilante, de la región extraña en que entra. Su figura de líder experto, socarrón y seguro de sí, alterna con la del pobre rústico transpuesto a una posición impropia y victimizado por sus burladores.

Un estilo contrapuesto: el "impertinente". A la luz de esta arquitectura de contrastados universos estéticos, no parece, por cierto, casual, que precisamente mientras van a su resolución, improbable y feliz, en la venta, los destinos de comedia de la novela cortesana, se descubra y lea allí la novela trágica del *Curioso Impertinente*, cuya ley es la estricta de la verosimilitud aristotélica, y cuya acción, lejos de todo azar e

improbabilidad, tiene la unidad férrea de las consecuencias necesarias o probables del error trágico. Tenemos, en el *Curioso Impertinente*, un mundo extremadamente abstracto, sin caracterización mayor de los personajes más allá de decírsenos su sexo, edad y condición. Todos hablan el mismo lenguaje retórico y racional—inclusive el narrador de la historia, que no carece, claro, de distancia irónica hacia las transitorias o definitivas obnubilaciones de sus personajes, pero no exhibe una concepción del mundo diferente de la de ellos. Esta novela es una cuasideducción de pasos ejemplares, una dialéctica de motivos fundamentales de la condición humana, bajo los supuestos tácitos de una antropología pesimista. (Ciertamente, no tenemos justificación para atribuir estas hipótesis antropológicas sin más a Miguel de Cervantes; las de otras de sus novelas—sometidas, eso sí, a pruebas de verosimilitud menos severas—son las opuestas.) Es, por lo demás, aquélla de las novelas de Cervantes que acepta con menos esfuerzo el calificativo de “ejemplar”—a diferencia de algunas de las que están en la colección de sus *Novelas ejemplares*—, pues consiste la historia en un deliberado experimento ético-psicológico, una “prueba” bajo condiciones controladas, que algo tiene de los aires protocientíficos de la época. Se ha buscado mucho una justificación temática para la inclusión de esta novela en el *Quijote*. Creo que la razón de su presencia allí no procede tanto de vagas semejanzas de contenido con la historia principal, sino del carácter de su forma, de la función de contrapeso arquitectónico que viene a cumplir en el edificio cervantino de las regiones literarias. El *Curioso* es excepcional, en el contexto del *Quijote*, por su pureza estilística: es allí la única historia sin quebraduras ni mezclas de arquetipos, sin ironización de su género imaginativo. Ejecuta en ella Cervantes con maestría el ideal de los más severos classicistas neoaristotélicos de su tiempo, y, al hacerlo, expone por contraste la corrupción formal de sus otras varias figuraciones. Con plena justificación estructural, pues, es ésta una historia que no pertenece al nivel ficcional de las otras, y aparece como ficción dentro de la ficción, como texto que está a la vez dentro y fuera de la obra. La voluntad de este diseño es tangible en el espíritu de la “novella”, en su posición relativa a las otras historias, y en las explícitas marcas con que Cervantes subraya el carácter clásico de su hechura. Se dice, en la propia narración, que los acontecimientos de la historia se encadenan: que Anselmo “iba añadiendo eslabón a eslabón a la cadena con que se enlazaba y trababa su deshonra...”. Se alude a la peripecia y anátesis clásicas con la anticipación: “al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda”. Y se formula, al terminar, la linealidad unitaria y causal del desarrollo dramático: “Este fue el fin que tuvieron todos, nacido de un tan desatinado principio.” Estos indicios son en sí inconclusivos, pero comprobatorios, si se los pone bajo la totalidad de la forma constitutiva que percibimos reflexivamente. (Desarrollo estas ideas sobre el *Curioso* más adelante, en el capítulo quinto.)

Julián Marías da también una justificación de orden artístico y formal para la inclusión de esta historia en el *Quijote*: Cervantes usaría aquí una ficción literaria dentro de la ficción básica del mundo de don Quijote, para, por contraste, reforzar el efecto de realidad de éste. (Coincide esta observación de Marías, en su alcance compositivo, con consideraciones de Raymond S. Willis, Bruce Wardropper y Richard L. Predmore acerca del uso cervantino de varios presuntos narradores y textos de la Historia de don Quijote, como modo de fingir sugestivamente una objetividad autónoma del personaje y su mundo)²⁴. No es incompatible con la mía esta explicación, pero es menos específica. Pues tal efecto de “realidad” lo deriva el mundo de don Quijote también de muchas otras fuentes de contraste. Ya mencionamos su fundamental yuxtaposición con especies de literatura más fantástica e idealizada. Ficción dentro de la ficción son también los episodios del Retablo de Maese Pedro, de Clavileño y, en cierto modo, de la Cueva de Montesinos. Lo son también, en otro sentido, las farándulas de los duques, los fingimientos de Altisidora y, en general, la vasta categoría de los engaños de que es víctima don Quijote. El contraste básico de este orden es, naturalmente, el de la imaginación caballeril de don Quijote y lo que le ocurre en sus aventuras²⁵.

Un diseño ajeno a la novela moderna. Se ha dicho, por cierto, muchas veces, que el *Quijote* es la suma de los géneros literarios de su tiempo, la conjunción de formas y temas de los libros de caballerías como de las novelas pastoriles, de la épica culta como de la narración picaresca, de la comedia de Lope de Rueda como de la *novella* italiana. Pero esta suma no es el producto homogéneo de un crisol que funde lo vario en uno, sino un conjunto heterogéneo, prodigiosamente configurado, de los dominios del espíritu poético, cuyas regiones se mantienen separadas por leyes orgánicas incompatibles. Creo, por eso, que la cuestión de si el *Quijote* es la primera novela moderna, el prototipo del género, no puede responderse afirmativamente²⁶. Pues uno de los atributos esenciales de la novela moderna —pese a toda la variedad de ellas— es la homogeneidad interna de cada una. Para cada una, hay una ley, y una sola, que determina su universo imaginario. En el período de la madurez final de la forma, hay conciencia muy explícita de este rasgo constitutivo —por ejemplo, en los textos críticos de Henry James, o en el siguiente aserto de Emile Zola, donde bien se percibe el ideal estético de la homogeneidad estilística: “Si l’on a l’oreille juste en cette matière, la première page donne le ton des autres pages, une totalité harmonique s’établit, au-dessus de laquelle il n’est plus permis de s’élever, sans jeter la plus abominable des fausses notes. On a voulu la médiocrité courante de la vie, et il faut y rester”²⁷. La novela moderna en su conjunto, por otra parte, es, si no una sola región de la imaginación (la región “realista”), por lo menos un dominio de regiones afines,

incomparablemente menos variado y múltiple que los dominios recorridos por Cervantes. Éste todavía estaba en situación de recoger y vivificar las formas heredadas de todo el pasado de la imaginación literaria.

Pero ¿no sería al menos la región básica del *Quijote*, el realismo cómico, el origen de la novela moderna? Pienso que no, porque también esa esfera es objeto de la ironización que sufre en el *Quijote* toda literatura, toda representación ficcional de la vida. En la novela moderna (esencialmente la de los siglos dieciocho y diecinueve, digamos: de Daniel Defoe a Henry James, pero, claro está, con excepciones) impera una ilusión seria de realidad inmediata, la gravedad del realismo moderno. En el *Quijote*, esa ilusión es ironizada y quebrada a cada paso. En las *Novelas ejemplares*, es posible encontrar elementos de la novela moderna que faltan en las narraciones largas de Cervantes²⁸.

Al seguir, pues, a don Quijote y Sancho en su ruta, por las réplicas imaginarias de los caminos y lugares de España, vamos, a la vez, pasando por las provincias interiores de nuestra fantasía literaria: a través de la —sólo evocada e informe— visión inmediata de la experiencia cotidiana y doméstica, por la idealización cómica de la vida ordinaria, la idealización romanesco-heroica, la utopía pastoril, la comedia picaresca, la hipérbole barroca, la intriga cortesana y las peripecias bizantinas —un sistema de principios estéticos que tienen rasgos comunes y rasgos opuestos, acaso binariamente. (Más adelante, en el capítulo cuarto, esbozo el sistema estructural de las regiones imaginarias.) De modo semejante, aunque con otro orden de regiones, se despliega el *Persiles*. Quien lee en este extraño viaje sólo una sucesión de variadas aventuras en cambiantes escenarios (al modo de la novela bizantina tradicional que superficialmente imita), sin percibir detrás de las mutaciones geográficas los cambios transcendentales de la atmósfera imaginativa, no acoge la plenitud de la obra que subyugó el esfuerzo final de Cervantes. La pérdida es comparable a la de la reproducción en blanco y negro de una obra maestra del color. Tal vez más que eso, pues las regiones de la imaginación son, en primera línea y naturalmente, formas transparentes, no objetivas. El haberlas dotado de presencia sensible es un alcance excepcional de la creación cervantina.

La *energía* y la *discontinuidad* del estilo o principio de la estilización, producen el distanciamiento de la literatura misma y sus formas constitutivas. El medio estructurante, a través del cual vemos los objetos representados en la obra, cambia una y otra vez de carácter, de coloración, y así pierde su transparencia ingenua y se convierte en un semi-objeto. Con esta objetivación de las formas constitutivas de la imaginación literaria, llega a su cumbre el esfuerzo irónico de Cervantes. Las formas literarias se hacen parte de la materia de la obra. Se objetiva la esencia de la literatura como fenómeno, se ironiza el sistema de la facultad poética. Cervantes no nos dice, pero nos muestra que cada institución

poética tiene poderes y límites específicos, que no hay imaginación definitiva y absoluta.

Sólo desde este designio profundo de exposición de la facultad poética misma, se precisa y limita el sentido de la parodia y la sátira literaria explícitas en la obra cervantina: no es mucho el peso específico que puede tener la burla de unas maneras (aquí, las caballeriles), cuando se las está ironizando a todas. El recurrente tema de la literatura, y las pláticas críticas, aparecen bajo una luz oblicua, cuando advertimos lo desproporcionado de su convencionalidad y simpleza frente a la originalísima tarea artística de que forman parte menor. Pero también las audacias ostensibles de la imaginación cervantina —el juego laberíntico con el tiempo, la introducción de la Primera Parte en el mundo de la Segunda Parte, la distensión de Sancho más allá de sus límites verosímiles (en pasajes ocasionalmente calificados de apócrifos por el narrador), la mediación de un segundo narrador, la introducción del libro de Avellaneda y de uno de sus personajes en el mundo de la Segunda Parte— se revelan como desprendimientos casi naturales de la ironización fundamental del mundo imaginario.

Podemos, pues, afirmar que Cervantes ha hecho visibles los fundamentos o formas transcendentales de la experiencia interior del mundo. Al exponer de este modo las condiciones y los límites de la experiencia imaginativa, ha realizado tácitamente una suerte de crítica de la razón poética. Una de las grandes virtudes liberadoras de su obra, es el descubrimiento de la verdad de que no hay un absoluto de la imaginación humana; que, para henchirse de vida, tiene ésta que someterse a las limitaciones de una abstracción configuradora, de un "estilo". Es dado escapar así a uno de los géneros más sutiles de esclavitud interior: la ingenua aceptación de las formas en que nos imaginamos el mundo y sus procesos, la tiranía del mito sobre nuestra experiencia.

Y mientras se considera que, en efecto, no hemos examinado aquí más que un aspecto formal de la gran obra, no se piense que la hazaña creadora que implica es sólo formal; pues el arco celeste de las regiones de la imaginación es como el arco de Ulises: no basta tenerlo a mano para poder tenderlo —hay que abrirlo con lo que Schelling llamaría la fuerza de la vida infinita. También esto nos muestra Cervantes: que la ironía dirigida, en la propia creación, sobre ésta misma, no es un impedimento para que se despliegue la riqueza y vitalidad del mundo creado —hecho desatendido por los críticos que enfatizan unilateralmente los aspectos metaficticios y autoirónicos del *Quijote*²⁹. Puede su ejemplo aun sugerirnos que en toda obra, en toda experiencia significativa, el momento destructivo es siempre sólo transicional. Sacude la tradición endurecida y da paso a su reconstrucción.

2. Formas de reflexividad literaria

Tematizaciones literarias de la literatura, metanarratividad y metafictionalidad. He descrito, pues, una forma constitutiva del universo poético del *Quijote*, la cual es, a la vez, un complejo signifiante literario. Su descripción permite ver con más claridad su significado (que alienta, puede decirse, subterráneamente), y contribuye así a la interpretación integral de la obra. La descripción que he hecho de las regiones literarias en el *Quijote*, y la interpretación de su significado, pueden relacionarse con el tópico, muy mencionado en años recientes, de la (auto)reflexividad de la literatura y, en especial, de la obra novelística³⁰. Defínese este fenómeno como la aparición, en la novela, de signos que indican el carácter ficcional de la historia, interrumpen la ilusión mimética, exponen el ser literario del texto, señalan la naturaleza artificiosa de sus formas, o parecen comentar emblemáticamente, o reproducir metafóricamente, los temas de la obra. El campo de estos fenómenos de reflexividad del discurso literario es vasto, y no creo que esté suficientemente clarificado. Para los fines de mi presente estudio, estimo necesario hacer algunas distinciones. Ante todo, es preciso diferenciar la reflexividad de la obra, de lo que podemos llamar la tematización, dentro de ella, de la literatura, pues no toda tematización de la literatura genera un efecto de reflexividad metaliteraria (vale decir, de conciencia “desilusionada”, que tiene presente, y no “olvidada”, la ficcionalidad del juego en que se encuentra): personajes de novela realista y “hermética” pueden, naturalmente, hablar de novelas. También es necesario distinguir expresiones meramente metanarrativas, de expresiones metafictionales. La expresión metadiscursiva o reflexiva, en general, no es signo de literariedad o ficcionalidad; es posibilidad de todo discurso, oral o escrito. En todo momento puede el discurso admitir dentro de sí referencias a sí mismo. (*Esta frase es un ejemplo de discurso autorreferente.*) Reflexividad es una posibilidad esencial del lenguaje humano. Finalmente, debemos distinguir signos metafictionales explícitos, e implícitos o indirectos.

En primer lugar, hay en el *Quijote* una tematización *primaria* de la literatura en tanto ésta es parte esencial de la fábula: es la causa de la locura del héroe y la fuente de los motivos de su búsqueda. Toda la obra despliega, *dentro* del mundo ficticio, el conflicto de literatura y realidad (y el de “falso” idealismo heroico y moralidad razonable) —bajo la forma del conflicto entre imaginación romancesca y cómico-realista³¹. Se habla en ese mundo de literatura y sus formas (lo hacen don Quijote, el Cura, el Ama, la Sobrina, el Barbero, Ginés de Pasamonte, el Canónigo, el Caballero del Verde Gabán, su hijo, etc., etc.). Se buscan y citan manuscritos. Escriben literatura Grisóstomo, Ginés, don Lorenzo, Cardenio, el Canónigo, Cervantes (el ficcionalizado personaje escritor, amigo del Cura y transitorio huésped

de la venta, que allí olvida algunos de sus libros y obras). La recita el trujamán del retablo. La representan los comediantes de la carreta de "las Cortes de la Muerte" y las doncellas de la "fingida Arcadia". La oyen leer el ventero y los suyos; el Cura la lee a su círculo en la venta. Los Duques han leído la historia de don Quijote. Otros han leído ya la continuación apócrifa... Todo esto es tematización de la literatura, pero no en absoluto reflexividad de la obra sobre su carácter de literaria, pues es todo parte integrante y llana del mundo representado.

En cambio, un primer asomo de metaficcionalidad tiene lugar donde, al hablar de literatura, se tematiza indirectamente el fenómeno de los diversos estilos de imaginación por los cuales discurre la obra. Ya en el primer capítulo, se nos dice que don Quijote "no estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales". En el capítulo tercero, disputan don Quijote y el ventero acerca de si los caballeros andantes llevaban consigo dineros y camisas limpias, y de cómo interpretar el que nada se diga sobre ello en los libros del caso. Luego, elogia el Cura a *Tirante el Blanco* "por su estilo". Analiza más de una vez don Quijote el problema de las cosas que en los libros no se mencionan, considerando alternativamente que, o se las da por supuestas, o no pertenecen a la vida de los caballeros andantes (como el comer ordinario, I.10, fijar salario a los escuderos, I.20, II.7, pagar servicios, I.45, etc.).

Por otra parte, se tematiza, también indirectamente, el ser ambiguo del ente imaginario o de ficción. En la Sierra (I.25), explica don Quijote a Sancho que Dulcinea y Aldonza son dos figuraciones de la misma persona. Y a la duquesa: "Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo" (II.32). En fin, son numerosos los lugares de este tipo.

La tematización más profunda de la literatura en el *Quijote* (aquella que expone efectivamente los límites de la imaginación institucional) es, igualmente, indirecta. Está realizada en la yuxtaposición, interpenetración marginal o incidental, corrupción e ironización de las regiones de la imaginación. Tal tematización sí señala el carácter literario, ficticio, de hechos y personas. Es, pues, esta tematización indirecta, un signo reflexivo metaficcional —como lo es, más o menos marcadamente, todo estilo genérico o tradicional perceptible, toda forma reconocible como poética (así, normalmente, el verso en las composiciones que lo usan). Tenemos aquí una forma de reflexividad inexplicita de la ficción.

Signos internos de ficcionalidad, y formas de reflexividad inexplicita, en el *Quijote*, son también las inconsistencias del marco narrativo, en especial las paradojas temporales en los múltiples textos mencionados: los "papeles viejos"

de Cide Hamete; la contemporaneidad de Cervantes ("amigo" del Cura) y don Quijote; la escritura, publicación y difusión de la Primera Parte en dos o tres semanas; etc. Se señala así dentro del texto la ironización del carácter de "historia verdadera" del libro, ironización ya más que obvia desde el Prólogo, si no desde el título.

Las más interesantes de estas formas de reflexividad ficcional inexplicita, son los no pocos pasajes de doble significación, que exigen lectura a dos niveles, el mimético ingenuo y el formal reflexivo. Ya hemos hecho referencia a algunos de ellos: el encuentro de don Quijote y Cardenio, la infructuosa búsqueda de Marcela, y otros hechos de la historia que tienen una dimensión metapoética. Se trata en general de pasajes narrativos o dichos de personajes que, por una parte, en el plano literal, representan simplemente un hecho del mundo ficticio, por otro, simbolizan un rasgo de la novela en tanto novela, consignan alegóricamente sus atributos ficcionales y literario-formales. Dice don Antonio a Sansón Carrasco (II.65): "...Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él" y que "...si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud, no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza, su escudero...". En nota al pie de la página, reprocha Rodríguez Marín a don Antonio "egoísmo" y "dureza de corazón", por estas palabras (y alude a semejantes reacciones de otros)³². Estos juicios, y muchos otros de la crítica del pasado, reflejan una lectura inatenta a la dimensión metapoética del libro, pues es éste otro de los casos, no raros en el *Quijote*, de usurpación de la voz del personaje por la opinión del autor-lector implícito en la obra³³. La salud de la *persona* ficticia de don Quijote (de la cual se habla *dentro* del mundo de la ficción) es la muerte del *personaje* (del cual sólo puede hablarse desde fuera de ese mundo). Es innegable, creo, que tales pasajes juegan con esta duplicidad inherente a la representación literaria.

Análoga duplicidad se da, por ejemplo, en el pasaje en que Sancho renuncia a su gobernación. En el nivel mimético, las razones de su retorno a su condición ordinaria son varias: la fatiga de pesadas contrariedades, el reconocimiento de sus propias limitaciones personales, y también su desengaño de la vanidad de las grandezas de este mundo. Pero, en el nivel artístico, hay una razón más fuerte: el personaje no puede sostenerse por mucho espacio en un papel arquetípico ajeno, pues Cervantes violenta su base figural de rústico y gracioso, con su extensión y parcial transfiguración a socarrón juez salomónico de prosapia folklórica (lo que es una violencia, no obstante existir, para esta transfiguración transitoria, el rasgo común, que la posibilita, de lo popular). La *persona* imaginaria dice verse sobreexigida y fuera de lugar en esa posición social, por ser quien es, intelectual y temperamentalmente. También está sobreexigido y fuera de sí el *personaje*. Es

este hecho ficticio, pues, a la vez que parte del mundo novelístico, emblema de una operación formal audaz, no sostenible por más tiempo sin que se desbarate el marco de mínima verosimilitud mimética y consistencia figural.

Semejantes a estas duplicidades semióticas son otras, en que ciertos dichos de personajes se sitúan simultáneamente en dos niveles discursivos: intra- y metanarrativo. Me refiero a los juicios que, en diversas ocasiones, pronuncian don Quijote y don Fernando acerca de historias que alguien acaba de contar en su presencia. Lo particular del caso es que don Quijote y don Fernando responden con esos juicios a relatos que, en su mundo, les dan a conocer serios y conmovedores acontecimientos ha poco ocurridos. Dice don Quijote (I.12) al cabrero que termina de narrar los patéticos sucesos de la vida y muerte de Grisóstomo, y por todo comentario: "...agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento." Ya antes le había dicho que prosiguiera narrando "...que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, le contáis con buena gracia." A lo que Pedro responde (y óigase aquí la fineza del múltiple juego irónico de Cervantes): "La [gracia] del Señor no me falte, *que es la que hace al caso*" (subrayo). La polisemia de la voz "gracia" señala (con precisión que deja atónito) la doble referencia de estos dichos: una, a la comparativamente frívola del entretenimiento literario, otra, a la muy seria del dolor humano.

Una vez resuelta la intriga de Dorotea, don Fernando, Luscinda y Cardenio, con apelaciones de hinchada retórica, llantos copiosos y generales, reconocimientos y cambios de fortuna, quiere don Fernando que Dorotea le cuente cómo es que ella ha venido a dar a la venta. "Ella, con breves y discretas razones, contó todo lo que antes había contado a Cardenio; de lo cual gustó tanto don Fernando y los que con él venían, que quisieran que durara el cuento más tiempo: tanta era la gracia con que Dorotea contaba sus desventuras." (I.36). Con estas duplicidades de dimensión metapoética, se asegura Cervantes la recta ironía de parte del lector, que, de otro modo, podría resentir la extrema improbabilidad de las acciones de esta parte de la obra. Del mismo orden es el comentario, también sorprendente, que hace don Fernando al Cautivo, al concluir éste el relato de sus penurias y milagrosa salvación: lo congratula por el valor literario de su historia:

-Por cierto, señor Capitán, el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y extrañeza del mismo caso. Todo es peregrino, y raro, y lleno de accidentes, que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recebido en escuchalle, que aunque nos hallara

el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara (1.42)³⁴.

Estos discursos de personajes son a la vez hechos internos de la historia (que allí connotan una actitud, no del todo verosímil, de persona indiferente a las cuitas ajenas) y, secundaria, pero inequívocamente, comentarios externos, metapoéticos, propios del lector y del autor de la obra. Son, pues, formas de reflexividad a la vez inexplicita (por ser hechos de doble significación, una de ellas emblemática de la especie literaria) y casi explícita (pues lo que dicen casi puede ser leído llanamente como juicio crítico, metapoético). Agregaré que se trata, en dos de los casos citados, de actos de lenguaje transregionales: que van del realismo cómico al mundo semipastoril, y de la intriga cortesana a la historia morisco-militar³⁵.

Cuando consideramos esta ubicua duplicidad de significado (una de sus dimensiones directamente mimética, metaficcional y reflexiva la otra), se advierte un aspecto del entierro de Grisóstomo que no es perceptible a primera vista. Si bien la curiosidad natural acerca del destino de un prójimo ha llevado a los viajeros a ser testigos de la ceremonia, son ellos también allí contempladores cómico-realistas de un espectáculo que debe serles radicalmente extraño. Distancia irónica hacia la estilización pastoril emerge, pues, dentro de la ficción, y se invita así al lector a extender este juego de reflexividad a toda su lectura. Hay numerosos ejemplos de contemplación distanciada *dentro* del mundo del *Quijote*. Entre ellos están los ya mencionados juicios "críticos" de don Fernando y don Quijote. El encuentro del realismo cómico con otras regiones imaginarias contiene por lo general un elemento de contemplación reflexiva, perplejidad o asombro inserto en las mentes de los personajes. Sus "reacciones naturales" son a la vez representaciones indirectas de los efectos de las leyes del estilo.

Es múltiple, como vemos, en el *Quijote*, la tematización de la literariedad o (auto)reflexividad de la ficción. Llega esta objetivación de lo que, normalmente, es transparente (las formas constitutivas de la imagen) a dar ocasional opacidad al discurso mismo. El momento más notable de esta materialización y casi autonomía del lenguaje, es la parodia del discurso épico en boca de don Quijote, en el capítulo 18 de la Primera Parte³⁶.

Región y género. No es difícil, me parece, admitir la relevancia de observaciones del género de las precedentes para establecer el canon crítico a que aludí en la Introducción. En los comentarios y notas exegéticas, tanto viejos como recientes, a los textos cervantinos, se encuentran numerosas huellas de lecturas que debemos considerar como parcialmente erróneas: interpretaciones que disminuyen la obra ignorando la complejidad de sus dimensiones artísticas —que, por

ejemplo, reprochan al autor, como defectos o descuidos, lo que serían de veras inconsecuencias estéticas, si la ley de la obra fuese la del realismo, o, siquiera, en todo momento la de la verosimilitud. Se reduce de este modo el grandioso equilibrio del múltiple edificio cervantino a una contraposición simple de buen sentido doméstico-realista y locura romancesca (entendimiento que todavía tiene eruditos defensores). Que aun para esa estrecha perspectiva, la obra ofrece una visión magna, no necesita subrayarse. Pero también es verdad que la lectura óptima de la obra es la idea regulativa de la crítica.

Agregaré, finalmente, unas rápidas observaciones de orden general. Que en el mundo de una obra haya más de una localidad o ambiente —por ejemplo, que alternen en ella el ambiente campesino y el urbano— no implica, naturalmente, una pluralidad de regiones de la imaginación: en diversos ambientes puede mantenerse una misma imagen de la condición humana. En el mundo homérico de la *Ilíada*, hay el espacio de los héroes y el de los dioses, pero la imagen de la vida de héroes y dioses no sufre transformaciones. Podemos decir que ambos espacios son provincias de una misma región imaginativa. El mundo bizantino de Teágenes y Cariclea —a diferencia del de Persiles y Sigismunda— es notablemente homogéneo, pese a los muchos cambios de escenario. En *Dafnis y Cloe*, de Longo, la continuidad bucólica es interrumpida por una agresión de piratas —incidente de orden bizantino que alcanza a insinuar distintamente la diversidad de región imaginativa, y que da ya clara señal de la avidez de contrapeso propia de la región pastoril. La extrema idealización y reducción de la condición humana que proyecta, mucho más que el idilio de Longo, la utopía renacentista de la vida agreste, resulta, al parecer, demasiado ingravida para dar cuerpo a una narrativa larga, y exige un lastre más sanguíneo. Esta contrapartida desapacible del idilio pagano, puede tomar no sólo la forma de la región bizantina, sino también, por ejemplo, la de la intriga cortesana —esa forma renacentista que se suele llamar “novelesca”. En la *Diana* de Montemayor, que presenta (si prescindimos de la interpolación de la historia del Abencerraje) un admirable equilibrio y armonía de regiones y provincias imaginativas no ironizadas, la región de la intriga amorosa cortesana constituye el complemento fundamental de lo pastoril. Recordemos también en este contexto que, como lo indica la cita de Samuel Johnson que sirve de epígrafe a este capítulo, no faltan conjunciones del mundo de los libros de caballerías con el de las novelas pastoriles.

El concepto de región imaginaria no equivale, como se ve, al de género literario: una obra puede abarcar más de una región estética; sería, en cambio, un contrasentido sostener que puede pertenecer a más de un género (manteniendo el sentido aristotélico tradicional del término). Hay géneros —como el de la

novela pastoril— que son esencialmente plurirregionales, y otros —como el de la moderna novela realista— que son esencialmente unirregionales.

Conceptos críticos relativos a la plurirregionalidad. El fenómeno de la plurirregionalidad de algunas obras ha sido percibido ya antes de la crítica romántica. Si la discontinuidad del estilo es *desideratum* de ésta, constituye un *vitandum* para la sensibilidad clasicista. Ya vimos que, en su "Preface" a *Shakespeare*, Samuel Johnson conceptualiza estas distinciones al criticar a Sidney, por haber mezclado, en su *Arcadia*, los "tiempos" pastoriles y los feudales.

Lo que he llamado la plurirregionalidad imaginativa del *Quijote*, ha sido parcialmente enfocado en diversas perspectivas críticas sobre la obra. Aludí en la primera parte de este capítulo a los luminosos estudios de Francisco Ayala. Edward Riley engloba la diversidad de regiones en la oposición de "novela" (forma caracterizada por la probabilidad de los hechos, la actualidad histórica del mundo representado, protagonistas no sobrehumanos, etc.) y "romance" (forma narrativa caracterizada por protagonistas superlativos, coincidencias fortuitas, justicia poética, etc.)³⁷. Como se desprende de mis consideraciones, yo objetaría que no hay en el *Quijote*, en su sentido moderno, "novela", y que las variedades de "romance" involucradas son muy dispares. En un artículo posterior, desarrolla Riley ideas más afines a las mías³⁸. Por su parte, Joaquín Casaldueiro ve la variedad de formas de la imaginación como manifestación del enfrentamiento de Cervantes con el pasado gótico (representado por los libros de caballerías) y renacentista (representado por las novelas pastoriles) desde la afirmación de un presente barroco³⁹. Ello tiene el inconveniente, a mi ver, de sugerir la absolutización cervantina del espacio cómico-realista, como la forma válida del presente —siendo que Cervantes desfonda irónicamente también esta esfera.

La reducción de la compleja arquitectura cervantina al contraste de sólo dos planos (idealista-fantástico y realista) es la postura tradicional, y todavía hoy predominante, de la crítica. No sólo Ortega y Gasset la reafirma. Se la encuentra —para dar otro ejemplo célebre, cogido al azar— en la *Teoría de la novela* de Georg Lukács. En cambio, August Wilhelm Schlegel y, en general, los románticos alemanes (y, siguiéndolos, Hegel) destacan los valores propios de la floración de historias marginales⁴⁰.

Se suma, naturalmente, el *Quijote*, a las obras de lo que Rosalie Colie llama el "inclusionismo" renacentista: "libros de libros", reducciones de géneros varios, como el *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais o la *Anatomy of Melancholy* de Burton⁴¹. (Anotaré de paso, en relación a lo que señalé en la Introducción, que el concepto de Renacimiento de esta autora abarca, entre otros movimientos

estilísticos, a manierismo y barroco —“de Petrarca a Swift”.) El contexto literario del tiempo posee, puede decirse, su propio orden sistemático de formas genéricas, entre las que se han de contar las formas inclusivas (acaso en una remota analogía con las paradojas de la teoría de conjuntos). Esta estructura de las letras de un momento histórico parece reproducirse, no total e idéntica, sino reorganizada, en la estructura interna de las obras inclusivas del mismo período: tal podría ser la sugerencia que se desprende de la comparación de la estructura de regiones del *Quijote* y el sistema genérico del Renacimiento (*sensu lato*)⁴².

El fenómeno de la variedad de regiones de la imaginación, en el *Quijote*, es otro que el de la llamada “intertextualidad” de la obra literaria —también presente, por lo demás, en la novela cervantina— si damos a esta palabra el sentido estricto de una relación entre textos determinados y singulares. Se trata, en la intertextualidad *sensu stricto*, de la evocación, por el texto de la obra, de otro texto, que es citado, parafraseado, parodiado, aludido. Tal evocación supone que la diversidad y el paralelismo de los dos discursos, el dado y el evocado, se muestran persistentemente, no desaparecen. Con frecuencia, se juega allí con el contraste estilístico, o con el antagonismo de sentido bajo la semejanza estilística. Así, por ejemplo, se actualizan en el *Quijote* conocidos versos de romances y, si hemos de seguir en esto a Arturo Marasso, situaciones de la *Eneida*⁴³.

En el fenómeno del cambio de región, se trata de otra cosa: el texto asume el carácter de la región evocada, se convierte en una expresión de ella y de su estilo, se metamorfosea; no persiste aquí la dualidad del juego intertextual. Podríamos llamar a esta operación poética “interregionalidad”, “mimetismo de la estilización” y hasta “pastiche transcendental”. El concepto, amplísimo, de intertextualidad, de Gérard Genette, abarca, más o menos, todas estas formas⁴⁴.

Es claro que el *Quijote*, en tanto parodia, tiene una importante dimensión de intertextualidad. Pero no debe pasarse por alto que no es del todo exacto hablar del *Quijote* como de una *parodia* de los libros de caballerías (si bien siempre puede decirse que es una *sátira* de ellos). El discurso cervantino (salvo en ocasionales tiradas de don Quijote) nunca se asemeja al caballeril, ni aun cuando introduce motivos familiares de los libros de caballerías. Y el mundo de don Quijote difiere radicalmente del mundo de éstos. Cervantes nunca plasma la región caballeresca en el plano básico de sus narraciones. (En cambio, sí plasma extensamente, aunque deformándolos, lo pastoril, lo cortesano, lo picaresco, lo bizantino.) Puede comprenderse desde esta línea de reflexión, me parece, por qué Vladimir Nabokov, en sus conferencias sobre el *Quijote*, lo llama novela *picaresca* (!)⁴⁵. No diremos que sea muy exacta esta calificación del novelista ruso, pero ilustra la distancia que hay entre la región y el estilo básicos del *Quijote*, por una parte, y los libros de caballerías, por otra.

Cervantes no es el inventor de la plurirregionalidad narrativa. Es quien objetiva, e ironiza y subvierte, el sistema completo de las regiones literarias, y con ello expone los límites, no sólo tradicionales, de la imaginación humana —al mismo tiempo que, por haber disminuído así la autoridad de las formas de estilización *marcada* (inclusive la picaresca), despeja el camino para la imaginación realista y unirregional de la novela moderna, sin llegar a crearla.