

Blas Matamoro

LAS PREVISIONES DE CERVANTES



A Luis Rosales

El autor en cuestión

La noción de autor vincula al escritor con lo sagrado. He allí, para probarlo, las dos variantes clásicas: el vate y el creador. El vate es el autor según un modelo que podríamos denominar pagano: por el poeta hablan los dioses o, al menos, las musas. Su voz no existe, es el vehículo para la voz del más allá. Así, Homero en *La Ilíada*: "Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles". Y en *La Odisea*: "Háblame, musa, de aquel varón de multiforme ingenio, etc." Aún Dante pide auxilio a las jerarquías del otro mundo para poder cantar, como si su órgano vocal fuera insuficiente: "¡Oh, musas! ¡Oh, alto ingenio! ¡Venid en mi ayuda!" Y hasta José Hernández en el *Martín Fierro*: "Vengan, santos milagrosos, vengan todos en mi ayuda".

El escritor creador parece, en cambio, seguir un modelo judeo-cristiano. A imagen y semejanza de Dios, el poeta crea una obra de la nada. Pero esta facultad de crear no es inherente a la persona humana, sino a determinados sujetos. Viene de la sede divina y, otra vez, se cierra el círculo sagrado. Se habla, por ejemplo, de la inspiración. Inspirar es respirar, es cargarse de aliento. Este hálito es como el aliento de Dios, que sopla sobre lo inanimado y lo anima. Es el Verbo que se hace Carne, pues en el principio sólo era El.

El vate, así como es raptado por la voz sagrada que lo posee, puede saber del futuro, pues en la mente de los dioses está ya escrito. Por eso le corresponde vaticinar, profetizar. Al creador, en cambio, le toca otra tarea instructiva: la construcción de un cosmos en miniatura, de un microcosmos, ordenado como el otro, el cosmos en grande, e imagen pedagógica del Orden. En ambos casos, los dos apelan a potencias trascendentes: la identidad del tiempo en un instante coetáneo donde aparece todo el Saber, el engendramiento de la realidad a partir de la nada, la división primordial de la luz y la tiniebla.

¿Podría construirse una noción profana del escritor? Hoy preferimos soslayar a vates y a creadores, hacer abstracción de genios y seres originales, o sea que están en unos orígenes que la historia no legitima y que sólo admiten los mitos, los Mitos del Origen. El escritor profano es un productor, alguien que hace algo a partir de otra cosa, precedente, heredada. En efecto, ni el lenguaje ni la retórica son "originales" del escritor que está constituido por ellos y que, a la vez, los instrumenta. Le vienen de afuera y de antes, le son ajenos: está alienado a ellos.

Estas distancias tienen que ver, también, con el problema del saber en la literatura. El vate sabe lo que saben los dioses que hablan por su voz. El creador es dueño del orden, o sea

de las íntimas leyes que mueven el cosmos. Lo sabe todo y, según el aforismo flaubertiano, se puede dar el lujo de estar en todas partes sin hacerse notar en ninguna, como Dios.

En cambio, el escritor-productor no sabe más de lo que saben sus instrumentos, de los cuales es, a su vez, un instrumento: no más de lo que saben las ideologías asumidas por el lenguaje y la retórica.

Cervantes moviliza y proclama esta renuncia a la autoría, a la creación y al vaticinio, para situar al escritor en los profanos contornos del productor de literatura y reproductor más o menos infiel de las ideologías. Sin movernos del *Quijote* (corrijo: moviéndonos sólo a partir del *Quijote*, texto movilizador como pocos) podemos encontrar legiones de pruebas en ese sentido. Algunas:

—Cervantes renuncia al papel de creador: "...Aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote" (o sea: es hijo de otro, me precede, viene constituido de antes).

—Apela al carácter folklórico (estoy exagerando, el lector ya lo ha advertido) y colectivo de la literatura: "...En esto hay alguna diferencia en *los autores que deste caso escriben...*" (el subrayado no es cervantino, aunque está señalado, de algún modo, por Cervantes).

—Dimite del saber total del "creador": "...Lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de La Mancha..."

—Enfatizando la actitud, llega a señalar como autor a un tercero: "...Sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba..."

—Juega a obtener saber del texto que escribe, lo que implica su "ignorancia" respecto a la historia que está contando, que deviene una *historia que se cuenta a sí misma*, que se cuenta, no que cuenta su "creador": "Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español Don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega".

El artefacto montado por Cervantes para cuestionar las nociones clásicas de autoría (que no ignora, según se lee en un parlamento del propio Don Quijote: "...Esto fue como profecía; que los poetas también se llaman *vates* que quiere decir *adivinos*") es bien conocido: hace saber al lector que su texto no es suyo, sino transcripción de una traducción del árabe, de modo que se supone una relación de fidelidad del transcriptor al traductor y de éste al original que, a su vez, se presupone fiel a ciertos hechos. He allí delimitadas las relaciones "históricas" del autor y el texto, lo que permite leer con cierta claridad la palabra *historia* como sujeto de esta novela: "cuenta la historia"...

Cide Hamete Benengeli es un artefacto dentro de otro, del cual nos da cuenta Cervantes con oportunos guiños de parodia: el "cronista", que es un árabe, jura como católico cristiano una vez y, otra, por Mahoma, por lo cual es irónica la mención a "la puntualidad y verdad" que pone en juego esta "flor de los historiadores". Cide Hamete es, una vez, "fidedigno autor" y, otra, "autor arábigo y manchego" de "esta verdadera historia" que, no obstante, puede alternar tales veracidades con "otras, si no tan verdaderas, a lo menos, de tanta invención y pasatiempo". De ello resulta que la novela es, todo junto, "gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada".

Estas proximidades y estos alejamientos del "transcriptor" al "texto original", le permiten intervenir en contra del "autor primero". No tiene empacho en declarar ciertos episodios como apócrifos, denunciar lagunas de la información y discutir ciertos datos por poco verosímiles, como cuando opina que las pollinas o pollinos de las labradoras eran, más

bien, borricas, o cuando censura la poca puntualidad de Cide Hamete al no especificar si un bosque es de encinas o de alcornoques.

Otros guiños cervantinos:

—Cuestiona la verosimilitud de Cide Hamete: "Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarla en silencio, temeroso de que no había de ser creído".

—Critica la eficacia literaria de ciertos pasajes escritos por el "autor": "Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ella lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones".

—Aun llega a señalar la "falsía" de algún episodio, como el título del capítulo XXIII, segunda parte, que alude a "admirables cosas... cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa".

Estas maniobras cervantinas apuntan, por ahora, a desautorizar al autor, quiero decir al Autor: la autoría como institución social de la propiedad privada y el poder que de ella emerge, llevado al espacio de la literatura.

Autor es el que ejerce la autoridad sobre su texto. Lo maneja, lo conduce, porque es suyo, es su propiedad privada, o sea: es lo propio de él, de lo cual están *privados* los demás. Cervantes pone en crisis esta mitología, jugando a la pluralidad de autores, de algún modo, todos ellos apócrifos. De esta manera, se des-autoriza al Autor, como queda dicho: se quita de sobre el texto su poder, y se dejan libres el texto mismo y a sus lectores, que se convierten en otros tantos autores del *Quijote* (como el borgiano Pierre Ménard, por ejemplo).

Autor y personajes pasan a ser funciones del texto, significantes narrativos que se proponen en libertad al lector para que éste descubra o invente una combinatoria. Tomo dos ejemplos para ilustrar lo dicho: el final de la intriga de Cardenio y Dorotea en la venta (primera parte del *Quijote*) y la aparición de Alvaro Tarfe (segunda parte).

"Poco le falta a nuestro huésped para hacer la segunda parte de Don Quijote", dice Dorotea a Cardenio refiriéndose al ventero, admirador y creyente de las historias de caballerías. Su fe en estos relatos coincide con la del cura respecto a la historia y a las novelas sentimentales. El ventero podría ser el "autor" de futuras aventuras quijotescas, a partir del texto mismo y los géneros por él citados y aún parodiados (la novela de caballerías, la novela sentimental, la de enredos y reconocimientos). Para Dorotea y Cardenio el libro que cuenta las hazañas de Don Quijote es "real" y, como ellos son ficciones, el libro tiene, pues, una realidad ficticia, una entidad exterior a ellos (por ello mismo, real), pero ficcional en sí misma.

Algo similar ocurre en el capítulo LXII de la segunda parte, donde aparece Alvaro Tarfe, personaje del *Quijote* apócrifo que se publicó entre las dos partes del cervantino. Tarfe, para Don Quijote (el de Cervantes) es real y se repite el juego anterior. Para Don Quijote también es real el otro Quijote, el apócrifo, por lo que su autor también es involucrado entre las funciones ficcionales del texto. El Quijote cervantino dice: "Yo soy Don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos".

Esta lectura de Cervantes tiende (por ello se confiesa tendenciosa) a subrayar sus aspectos antiautoritarios, es decir

contrarios a la noción de la autoridad del autor sobre el texto y sobre el lector. No se trata, pues, de buscar lo que quiso decir Cervantes como un todo ideal propiedad del señor Cervantes, sino de ensayar o inventar alguna combinatoria que permite escuchar libremente lo que se dice en la historia del Quijote.

También se intentan rescatar algunos elementos epocales: enfatizar lo artificioso del arte es propio del manierismo en general como actitud y de la actitud del barroco es particular, si se quiere incluir éste dentro de aquél. No me refiero a estilos, sino, repito, a actitudes. Actitudes que pueden rastrearse, en términos similares a los de Cervantes, por ejemplo, en Scarron (*Le roman comique*) y Sterne (*Tristram Shandy*).

Puede pensarse que el recurso a la transcripción (yo no soy el inventor de esta historia, soy simplemente quien la traduce o la copia, por lo tanto hay cierta fidelidad mía a un texto anterior que funciona como documento y, finalmente, actuó como lo haría un historiador) es una defensa, en los albores del represivo siglo XVII, contra la sospecha de herejía e impiedad que pesará sobre la novela en general.

Al decir novela traduzco *roman*, tanto más expresivo que aquélla (¿por qué diremos *novela* y no *romance* en castellano, siendo *romance* tan castellano y *novela*, un italianismo no usado en Italia, donde se dice *romanzo*?) Lo romancesco es el espacio de la imaginación liberada de moldes, donde opera lo que podría decirse inconsciente cultural del Occidente cristiano: la herencia precristiana, lo oriental, el retorno de lo reprimido. El poder sospecha de lo romancesco y lo reprime: la Inquisición tendrá a mal traer a los romances y hasta alguna frase del *Quijote* será censurada. Las pobres novelas de caballería, con su carga disimulada de saber mágico y alquímico, otro tanto: no se las podrá exportar a América. Aun en tiempos de Carlos IV un inquisidor seguirá dictaminando sobre la conveniencia de prohibir la lectura de novelas (romances).

Pero la Ilustración, en nombre de la razón que todo lo comprime para meterlo en sus prolijas categorías, y también en nombre de la "ética profesional" luterana, mira con la misma desconfianza que su antagonista la Inquisición a los hijos de la imaginación romancesca. Esta vez en nombre de la lucidez y el intelecto, enemigos de la fantasía y los monstruos que surgen cuando la razón se duerme o, por lo menos, se adormece.

Para huir de estas persecuciones se deja de lado el romance y se acude a la novela, subgénero histórico (*novella*, *nouvelle*: novedad, noticia: por lo tanto, información acerca de algo realmente ocurrido, no algo meramente inventado). Cervantes, al decir que traduce o copia la traducción de algo escrito por Cide Hamete, salva su responsabilidad de inventor y se comporta como un actuario que da a luz unos documentos comprados en el mercado o hallados en un armario de nicho de algún cura oportunamente coleccionista de papeles extraños.

Stendhal, dos siglos después, encontrará similares inconvenientes ante la censura de la Restauración. Por ello sus aritmáticas serán parecidas a las cervantinas. Y también su cuestionamiento a la autoridad del Autor. Por esto elijo en el título de este trabajo la palabra *previsiones*.

En la *Advertencia* de *La chartreuse de Parme*, Stendhal dice que la obra es una *nouvelle*, lo cual no alude al género ni al tamaño del texto, sino que elude la referencia al *roman*, género inmoral entre todos los géneros. Apelando a la *nouvelle* (de nuevo: a la noticia, a la información de hechos acaecidos fuera del texto, en el mundo empírico, de los cuales da cuenta el escritor como transcriptor de hechos, como dueño del



espejo que se arrastra a lo largo del camino, con la imposibilidad del cronista que recoge lindezas y horrores igualmente edificantes), Stendhal hurta el cuerpo a la responsabilidad moral de contar unos hechos inmorales, con la excusa de que no se le han ocurrido a él, sino que han ocurrido en el mundo.

Aludiendo a sus personajes, aclara que "arroja sobre muchas de sus acciones la mayor condena moral" (el discurso estético es ambiguo: ¿para qué cuenta el moralista señor Stendhal una historia inmoral? ¿para edificar? ¿para mostrar cómo se hace el mal, aderezando el relato con unos comentarios "en segunda voz" en que deja a salvo su buena conciencia?) En todo caso, se trata de alguien que repite un cuento que ha oído, no es el narrador divino que sirve de voz al saber trascendente, de luz al ojo que todo lo ve.

La equívocidad del narrante en la *Chartreuse* se torna patente en las fórmulas empleadas para personificarlo. Variedad de los sujetos gramaticales, apartes de tipo teatral, distanciamientos: el mismo aparato cervantino para desmontar al autor monolítico y autoritario, al cual no hay más remedio que creerle a pie juntillas, sin poder intervenir en la construcción de lo narrado.

En ocasiones, el narrador es un historiador, o sea que es nadie, que los hechos constatados hablan por sí mismos: "¿Por qué el historiador que sigue fielmente los menores detalles del relato que se le hace sería culpable?"

En otras, es el yo stendhaliano (¿romántico?) quien habla ante sí y ante el lector: "Fabricio tenía un corazón italiano; pido perdón para él". "Es una de las cosas sobre las que me veo obligado a volver a menudo, porque son improbables fuera de Italia".

En otras, el yo se vuelve nosotros e involucra no sólo al lector (tú y yo somos nosotros) sino a una vaga comunidad de autorizadas opiniones coincidentes. Es una primera persona del plural ciertamente mayestática: "Confesaremos que

nuestro héroe era, en aquel momento, muy poco heroico..." "Si el lector es muy joven, se escandalizará de nuestra admiración ante este bello rasgo de virtud".

En otras, la distancia permite al "transcriptor" hacer reservas de tipo literario, sobre todo de técnica narrativa. Es como si un escritor opinara sobre una historia que él mismo no hubiera escrito, sino que estaba escrita de antemano: "El objeto de esta carrera y los sentimientos que agitaron a nuestro héroe durante las cincuenta horas que duró, son tan absurdos que, sin duda, en interés del relato, más valdría suprimirlos". "El lector encontrará sin duda muy largas todas las vueltas que hace necesarias la ausencia de un pasaporte". "El lector encuentra que esta conversación es demasiado larga; sin embargo, le hemos disculpado más de la mitad; se prolongó dos horas más".

Por fin, hay otro distanciamiento, esta vez de orden moral: "Lamentándolo, damos lugar aquí a una de las peores acciones de Fabricio..." "La duquesa se entregó a una acción no sólo horrible a los ojos de la moral, sino que resultó aún más funesta..." "Vamos a hablar de cosas muy viles y que, por más de una razón, quisiéramos callar".

El sujeto habitado por la literatura

Desde *La Eneida*, por lo menos, tenemos en la literatura unos héroes que, entre otras cosas, corren sus aventuras para repetir aventuras ya vividas por otros héroes. Es como si quisieran cumplir con un texto preescrito, reiterar o igualar o superar las hazañas de otros héroes de textos anteriores. Son héroes habitados por la literatura, contruídos sobre modelos literarios supuestos.

Dije *La Eneida*, porque en ella Eneas sigue los pasos de Ulises al atravesar el mar de los griegos, y es sometido a unas pruebas que conocemos por haberlas leído —como Eneas— en *La Odisea*: Escila y Caribdis, las harpías, las sirenas, el ahora ciego gigante Polifemo. Pero tal vez Ulises fuera también una víctima de la literatura heroica, ya que algunas de sus historias fueron ya vividas por los Argonautas, mito que circulaba en la época de Homero ("Homero", *Homero* o quien fuere que se significa con tal palabra), aunque fuera llevado a la escritura posteriormente por Apolonio de Rodas.

Cuando Dante no tiene más remedio que bajar al Infierno se queda con un guía del turismo infernal que también es literario: Virgilio, que lo liga al mundo de Eneas que, a su vez, lo remonta a Ulises. Como ellos, va a cumplir un viaje iniciático cuyo modelo es la odisea de los durmientes, esos personajes que el sueño visionario arrebató para llevar a los mundos del otro mundo.

Cervantes, como Dante, se remite a los mismos modelos, admitiendo el valor pedagógico de la literatura y reiterando la teoría aristotélica de la mimesis que, según los eruditos, le venía de los preceptistas de Italia y de López Pinciano. También mira hacia Ulises y Eneas, y de ellos dice: "...No pintándolos ni describiéndolos como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar como ejemplos a los venideros hombres de sus virtudes".

(Pero, querido Cervantes, si no los pintaron como eran ¿los pintaron? ¿o pintaron otra cosa, unos paradigmas heroicos que sólo existieron en la epopeya?)

La literatura, maestra de la humanidad, preconstituye a los sujetos, que a menudo sólo existirán para ilustrar malamente con sus biografías unos modelos literarios. Don Quijote es anterior a Don Quijote: está prefigurado en Amadís, en los Pares de Francia, en Reinaldos de Montalbán. Dulci-

nea ni siquiera existirá como equívoco: imposible confundirla con Aldonza Lorenzo o con Maritornes. Es, simplemente, un objeto fantástico en el discurso de Don Quijote, que necesita una Oriana (Oriana se llamará también la duquesa de Guermantes, por quien cumplirá sus hazañas de salón el narrador de la *Recherche*). Existe antes que Don Quijote y su misma existencia de fantasía paradigmática hace que pueda prescindir de un cuerpo.

Las historias del *Quijote* muestran a unos sujetos preconstituídos por la literatura, que existen como para llenar sus paradigmas. Viven contándose historias de diverso nivel, desde los cuentos de Sancho y sus refranes hasta las novelas sentimentales de evocación cortesana que narran otros personajes. Son como autores de literatura, o repetidores de narraciones que van siendo la narración. Esta narra, en general, cómo narran aquéllos, o cómo tratan de vivirse como personajes de géneros prefijados (de nuevo: la novela de caballerías, sentimental, etc). Crean en la literatura que los habita. La reproducen y se producen al hacerlo. Crean en la maraña literaria, la textura narrativa que los "crea".

En Don Quijote no hace falta abundar. Basta con repasar el inventario de su biblioteca, que hacen el cura y el barbero, para comprobar de qué drogas se nutría. El paradigma caballeresco es obvio. La historia de Don Quijote es la historia de la imposibilidad de ser caballero andante en una sociedad de pleno Estado moderno y estructura de mercado, donde no hay ya espacio para la caballería, aunque el discurso manifiesto de esa sociedad siga perorando de los valores señoriales que el caballero personifica.

Pero hay otro pasaje, si se quiere lateral, donde se ve al protagonista habitado por otro género literario que no es el caballeresco. En la secuencia de la pastora Marcela (o seudopastora, mejor, pues es una mujer que, habitada por el modelo de la amante de la novela pastoril, se disfraza de pastora para ser *pastora*), Don Quijote se incluye en la historia y actúa como un personaje de novela pastoril (todo en clave de parodia cervantina, claro está, pero señalando una constante del personaje que, hacia el final del relato, quiere convertirse en el pastor Quijótiz).

Después de oír el relato, a Don Quijote "todo lo más de la noche se le pasó en memoria de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela" (o sea: se la pasó pensando en un remedo de Oriana, personaje de la literatura caballeresca, y viviéndose fantásticamente como un seudopastor, personaje de la literatura pastoril).

El episodio se cierra con el entierro de Crisóstomo, despedido amante de Marcela, otro disfrazado de pastor en cuya tumba se queman los papeles con sus versos de amor. Yace con la seña de identidad literaria que le corresponde: es quien es hablado por los versos de un idilio trágico.

Cervantes no descubre al héroe habitado por la literatura, pero le señala un paradigma perdurable: el caballero. La novela de caballerías o, por mejor decir, el romance cortesano-caballeresco del siglo XII y sus secuelas, está a la entrada de la modernidad y esboza el camino que seguirá el género más representativo de este tiempo: la novela a secas. Sus elementos constantes de estructura están fijados por el paradigma caballeresco, que retoca y ultima la herencia de los relatos heroicos, que fijan literariamente los mitos, que narran las repeticiones de los ritos, que se disimulan en la Edad Oscura que está allí, detrás de todos nosotros.

Se sabe, y Mijail Bajtin lo explica con sobrada claridad, que la novela es un género esencialmente paródico. Si se trata, como de costumbre, de una biografía apócrifa, al menos este elemento es ya paródico: es la biografía de alguien que

nunca existió y, por lo mismo, de alguien que no tiene biografía. En tal apocryfia está la parodia.

Pero Cervantes enrula las cosas en un gesto barroco y a este elemento paródico de base (al que recurre cuando hace sus chistes sobre el apellido de don Alonso Quijano, o Quijada, o Quesada, fingiendo tener pruritos de exactitud como si fuera un biógrafo) une otro, por lo menos: el hacer la parodia de los géneros de que se vale, cuando no del mismo estilo empleado. Y con tanta felicidad novelesca (o sea, una vez más: paródica) que muchos profesores de literatura toman en serio estos *pastiches* y no lo que hay de serio en el intento cervantino: tomar en broma la preceptiva de la narración y hacer de esta broma una nueva preceptiva, una nueva lógica del relato.

¿Puede creerse en la seriedad intrínseca de párrafos como este?:

“Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase...”

En primer plano hay dos héroes truncos, convenientemente apaleados, que no logran cumplir hazaña alguna, con efecto de grotesco. Lo serio de la cosa está en el espacio que va de estas figuras hasta aquel fondo de pacotilla. La contraposición de tonos denuncia la parodia. Cervantes está inventando el *camp*.

Los *pastiches* hacen el tejido del *Quijote*: desde la novela de caballerías a la oratoria ciceroniana o demostina, desde la novela pastoril a la sentimental. La parodia de los géneros es el género del *Quijote*.

El sujeto habitado por la literatura caballerescas que ha leído (con la *promesse de bonheur* que esta literatura supone) es una previsión cervantina largamente seguida por la novela occidental. Tomo ejemplos sueltos, que no casuales.

En *La chartreuse de Parme* la misma Sanseverina ya está tramsida de literatura cuando elige vivir cerca del lago de Como, en medio de unos bosques salvajes e inútiles, no tocados por el trabajo rentable, porque le recuerdan los escenarios descritos en Tasso y en Ariosto. Y Fabricio, instruído desde el comienzo por tal preceptora, habla parafraseando en prosa los versos de Vincenzo Monti (como Stendhal nos alivia de averiguarlo mediante una oportuna nota). Cuando confraterniza con los húsares en Waterloo piensa él también en la amistad caballerescas y sublime de *La Jerusalén liberada*. Evoca a su amada Clelia como si fuera un héroe de los tiempos de la caballería: el caballero lo habita, él es el caballero que lo habita y este caballero es quien ama caballerosamente a Clelia.

Ya Goethe en *Wilhelm Meister* había echado mano del mismo recurso. El protagonista también ha leído *La Jerusalén liberada* y se ha fascinado con el personaje de Clorinda, que combate vestida de hombre. La primera aparición de la actriz Mariana, amante de Wilhelm, es con un vestido de oficial. Y la Amazona, esa mujer con la que sueña el héroe, es otra mujer vestida de hombre, otra Clorinda que cabalga bélicamente. Wilhelm confiesa: “La viril femineidad (*die Mannweiblichkeit*), la calma plenitud de su existencia, operaban más sobre el espíritu que empezaba a desarrollarse que los compuestos encantos de Armida (*otro personaje caballeresco*), si bien yo no despreciaba su jardín.”

Wilhelm es, pues, el caballero que lo habita y que ama a Clorinda sin desdeñar a Armida.

Un último salto nos puede traer hasta el *Blechtrommel* de Günther Grass, suerte de enésima parodia, pues si el *Meister* goetheano parodiza los romances caballerescos en clave de ironía burguesa, construye en serio la novela educativa del



siglo XVIII, y *El tambor de hojalata* parodiza en primer grado esta novela educativa y, por lo mismo, en segundo grado, aquel romance.

Otra astucia de Cervantes, que completa la explicación de esta maniobra, es hacer de Don Quijote un héroe sin padre y sin hijo. En efecto, en el esquema heroico pleno y clásico, el héroe se separa (por las buenas o, generalmente, por las malas) de su padre, sale al mundo y se ejercita en su rol fálico hasta convertirse en padre de sí mismo. La sociedad y el padre lo reconocen, entonces, como padre y puede, desde ese momento, engendrar y proveer, tareas eminentemente paternales.

Pero Don Quijote no tiene padre y, por lo mismo, ni puede separarse de él ni tampoco reconquistar su lugar. No es hijo ni podrá ser padre: no tendrá hijos. De ahí su necesidad de considerar modelos (o sea: padres) a los héroes caballerescos y de constituirse en una suerte de padre de Sancho, dentro de la relación pedagógica caballero-escudero, calca sobre la de padre-hijo. En la imposibilidad radical de constituirse como héroe, por la ausencia de figura paterna y por la incompetencia de los modelos que la sustituyen, hay la necesaria instauración de la parodia como la clave para narrar la historia del caballero imposible.

El desencanto

La empresa del Quijote es la misma que la de Ulises: desencantar el mundo. Derogar los hechizos que los dioses y los brujos han diseminado por la realidad es la primera empresa de la Ilustración occidental, la que cumple Odiseo (esto lo repito de Adorno y Horkheimer, como es inocultable). La vuelta de tuerca cervantina consiste en desencantar un hechizado mundo barroco: un mundo al revés.

Ulises se enfrenta con las trampas probatorias que le tienen las fuerzas de la naturaleza y el mito. El es débil pero ingenioso y su astucia, su razón y la astucia de su razón le per-

mitirán sortear los obstáculos que protegen el poder de los elementos y las murallas del miedo. En el viaje de Odiseo el humanismo occidental construye su primera morada: habitación móvil, temporal, que se desliza sobre un hilo que anudan las aventuras, el transcurso del viaje, la nave sobre la superficie del mundo en que la historia dibuja su derrotero. Ulises racionaliza profaniza y humaniza un mundo irracional, inhumano, lleno de hechizos.

Don Quijote también sale al mundo a viajar para someterse a una serie de pruebas que le valdrán el reconocimiento de los otros y los investirán de una identidad heroica. El mundo que le toca en suerte enfrentar también es un mundo encantado y su misión es desencantarlo. Acabará con los hechizos tendidos por los magos malignos y desencantará los objetos con un beneficio pedagógico: el que surge del desencanto, del des-engaño, de la des-ilusión. Todo el barroco está transido de esta pedagogía desencantadora y anticipa las *Enttäuschungen* del romanticismo, en que cantidades inversamente proporcionales de ilusión disipada y realidad ganada irán constituyendo un paradigma de maduración en el sujeto.

Pero el mundo de Don Quijote es la inversión barroca del mundo de Ulises: los hechizos consisten en las apariencias de normalidad cotidiana y empírica que las cosas tienen, sometidas a los conjuros de los hechiceros. Hay una realidad verdadera que no aparece en la imagen empírica de la cosa y de la cual la cosa empírica es su símbolo. Las cosas sólo existen como excusas simbólicas para acceder a otro nivel de ellas, que encierra su verdad, como Dulcinea está encerrada en las apariencias de una aldeana tosca que ahecha trigo y huele a hombre (¿no sería un travesti urdido por la imaginación de Sancho?). Es el deseo del caballero el que logrará quebrar este encierro y liberar la verdad de las cosas. Esta es su obra de desencantamiento y sabiduría: hacer de la arpillera de Maritornes un fino cendal; de sus cuentas de vidrio, unas perlas; de su aliento a comida fiambre, perfume. El deseo carga de encanto el objeto deseado y anula el torpe encantamiento empírico de la apariencia. Los molinos de viento son gigantes aunque parezcan molinos de viento. Proust nos mostrará cómo el deseo de Swann convierte a la vulgar cortesana Odette en una figura de Boticelli que movilizará sus ansias sexuales, fetichizadas por la cultura pictórica.

Por esto, Don Quijote dice a sus compañeros en una venta:

“Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería. Si no ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta deste castillo entrara, y de la suerte que estamos nos viera, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos?”

En la última vuelta de la inversión barroca, el mundo al revés se pone nuevamente del derecho, y acaso sea ésta la aspiración pedagógica del texto. Ulises triunfa, desencantando el mundo y fundando el orden humano de la razón sobre el amenazante paisaje del mito y la naturaleza. Don Quijote, que pretende desencantar las cosas de su empirie razonable para liberar su verdad simbólica y ordenar el mundo como una medieval alegoría de sí mismo, es derrotado. En este sentido, anticipando a Lévi-Strauss, Cervantes modela la novela como “la historia que termina mal”: el héroe no puede desencantar el mundo ni liberar a Dulcinea (podría decirse: simplemente porque Dulcinea no existe y el mundo no está encantado).

Pero el mensaje estético es ambiguo y por ello es estético. Si la historia de Don Quijote termina mal porque el héroe no

puede superar las pruebas a que lo somete la historia, termina bien porque Alonso Quijano recupera la razón y reconoce su locura. Se desencanta en el sentido de que rasga el velo engañoso de la sinrazón que le hacía ver el mundo encantado y, en este sentido, su tarea es victoriosa y coincide con la de Ulises: el mundo encantado por la locura es desencantado por la razón.

Lo manifiesto y lo latente, que andaban en conflicto mientras la locura constituía a Alonso Quijano en Don Quijote de la Mancha, se reconcilian al aceptarse Alonso Quijano como realidad de sí mismo y disipar a Don Quijote como fantasmagoría de la ilusión. Pero al disolver el fantasma, objeto ilusorio del deseo, éste muere y la vida del héroe, iluminada por la razón, ya no tiende hacia nada. Al curarse, Quijano ya no tiene qué hacer con su vida y su desilusión, instructiva, es su muerte. “Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno” dice el cura hacia el final del libro.

El público de la novela

Si novela es romance, entonces Don Quijote, preconstituido por las novelas que ha leído, es un artefacto romántico, o sea novelesco. Como recordé antes, el género novelesco sufrió, durante algunos siglos, la desconfianza de los poderes, tanto de la inquisición religiosa como de la inquisición racionalista, ambas potencias represoras que intentaban deshacerse de lo reprimido en fase de retorno.

También el poder académico intentó derogar la novela de su posición de género favorito del público. La consideró ajena a las categorías clásicas y, por lo tanto, ajena al arte. O dotada de una verosimilitud débil y vulgar. O semiartística. O indefinible como género y, por lo mismo, amorfa. El preceptista Luzán ignoraba, en el siglo XVIII, la novela y las novelas que sus paisanos habían escrito. Sus paisanos Cervantes y Quevedo, por ejemplo.

Hay, quizás, un componente directamente político en esta represión a la novela (así como los componentes anteriores señalados son indirectamente políticos). La novela acompaña a la burguesía en sus luchas como clase ascendente, como luego, en su etapa de clase dominante. De algún modo, el poder feudal trata de reprimir el creciente auge burgués, incluida la cultura de la clase urbana. Lo mismo hará luego el Estado absolutista, aún en su dulcificada versión del despotismo ilustrado, cuyos filósofos miraban con reprobación la novela. Siempre los argumentos de inmoralidad y debilidad, que se probaban con la marcada afición de la mujer por la novela (es sabido que la mujer es un animal menos moral y menos fuerte —física y mentalmente— que el varón).

Afinando un poco más la observación, es factible ver en el público lector de novelas (Menéndez Pelayo lo ha visto y luego, otros investigadores de cuño sociológico, más modernos, como Zeraffa y Escarpit) un anticipo del *pueblo* de las democracias burguesas, es decir: la masa de la que, en principio, nadie está excluido. El cuerpo electoral del sistema democrático burgués, donde un hombre vale un voto. Un lector, un voto. Un elector, un libro. La escena es enternecedora, si se quiere: llega el dueño de casa y sorprende a su mujer llorando, junto con los criados, mientras leen la muerte de Amadís. Nuestros padres habían suplantado a Amadís por Caramelo de Icaza o M. Dely. Hoy echamos mano de Corín Tellado o las series de Libertad Lamarque.

Cervantes deja que Don Quijote —romántico/novelántico— discurra sobre el predicamento de la novela, género aceptado por los poderes y glorificado por el consenso: las

novelas son libros “que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas, de cualquier estado y condición que sean”.

Cervantes está definiendo el indefinible público de nuestra cultura de masas, cuyo modelo de receptor no distingue niveles sociales. Y aún lo invoca, con máxima claridad: “¡Lector ilustre o quier plebeyo!” (invocación del *Prólogo* a la segunda parte). La categoría indiscriminada es enseguida ampliada por medio de un aforismo: “La honra puédelo tener el pobre, pero no el vicioso; la pobreza puede anublar la nobleza, pero no oscurecerla del todo”.

Cuando se trata de entrar en precisiones sociales, el punto de vista cervantino es moderno (si por moderno se entiende lo profano y lo burgués, en oposición al punto de vista señorial que identifica categorías sociales de nacimiento con categorías morales, naturalizando —por lo tanto: fetichizando los atributos de un estamento, de una conducta de clase). Véase, para mayor abundamiento, cómo discrimina Cervantes las categorías del *vulgo* y el *discreto*: “Todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número del vulgo” (esto lo dice Don Quijote, pero no es difícil atribuir a Cervantes, que también era Don Quijote y creía, a ratos, ser el autor de su libro, la creencia expuesta). El licenciado abunda (coincidiendo, ahora sí, con Don Quijote, o coincidiendo Cervantes consigo mismo a través de su escisión en las voces de los dos personajes): “El lenguaje puro, el propio, elegante y claro, está en los discretos cortesanos... dije *discretos* porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso”.

Por lo tanto: es el saber quien constituye al señor y al príncipe, y no el mero nacimiento. Es el uso correcto del lenguaje el que hace discreto al cortesano, y no su situación en la corte. Señorío, principado, cortesanía, no son cualidades naturales inherentes a la estirpe, sino condiciones culturales adquiridas por la educación. Naturalizarlas sería fetichizarlas, quitarles su naturaleza social para otorgarles una ineluctable naturaleza natural. Sería, en rigor, convertirlas en naturales, desnaturalizándolas.

Verdad y verosimilitud

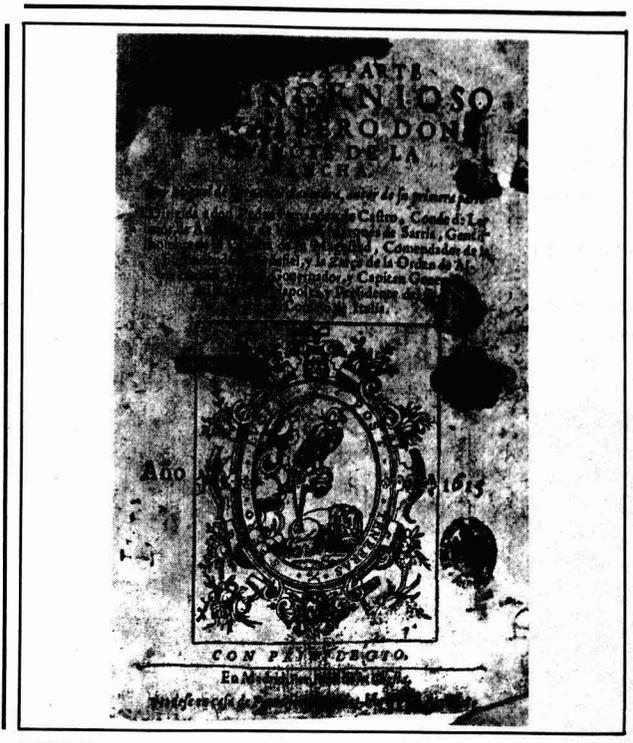
No podemos ahora dilucidar lo que es verdadero, y no sería pertinente hacerlo. Lo damos por sabido y queda en libertad el lector para elegir el criterio de verdad que prefiera. Me importa ahora llevar la atención hacia el par verdad-verosimilitud, suponiendo que la verdad es verdad y lo verosímil parece verdad (siéndolo o no). Buen problema filosófico, de vuelta, ya que podría argumentarse que las verdades son siempre algo que parece verdadero, pero de lo que no tenemos la clave final para verificarlo.

De Hesíodo a Freud el par subsiste. En el centro de este recorrido puede ir Cervantes.

Se lee en la *Teogonía*: “Sabemos muchas mentiras para contar que nos parecen la verdad” (esto es, para Hesíodo, la poesía)...” pero sabemos, cuando queremos, expresar la verdad” (esto es, para Hesíodo, el mito). Mito: la verdad contada. Poesía: la mentira contada de modo que parezca verdadera (lo verosímil, el exceso del discurso sobre el saber que constituye lo estético del discurso).

Freud escribirá, algunos siglos más tarde, en su ensayo sobre Moisés: “Lo verosímil no es necesariamente lo verdadero y la verdad no es siempre verosímil”.

Cervantes ha reiterado su preocupación por la verosimili-



tud independiente de la verdad como apertura del espacio poético. Así en estos versos de *El viaje al Parnaso*:

...Que a las cosas que tienen de imposibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
las que tienen vislumbre de posibles,
de dulces, de suaves y de ciertas,
explican mis borrones de apacibles.

Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece, y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplice.

Podría apelarse a las fuentes y decir, como saben los eruditos, que Cervantes se inscribía con facilidad en la línea aristotélica que mantenían los preceptistas italianos del Renacimiento y que él conocía de primera o de segunda mano. La verdad del arte no es, para Aristóteles ni para Cervantes, la verdad de la ciencia, sino una especulación sobre lo posible, a partir de un cierto modelo de conducta que personifican los personajes (máscaras, enmascaramientos) de la poética. Verosímil es lo real si fuera como son los paradigmas. Una realidad paradigmática, fantasma ejemplar que el hombre sueña despierto en contacto con el arte.

En el *Quijote*, las diferencias entre el protagonista, el cura y el canónigo permiten tirar del hilo con beneficio a propósito de estas categorías. Quiero decir: lo verosímil como verificable o como creíble; la capacidad retórica de persuadir.

Para el cura y el canónigo, verdadero es lo que se conforma a lo real, según la huella que la realidad deja en los documentos, y de ello se ocupa la historia. Los otros relatos, que narran hechos nunca ocurridos, pertenecen al mundo de la literatura y pueden provocar placer pero no convencer de ninguna verdad. Es la diferencia preceptiva entre apólogos y fábulas milesias.

Así, el cura, comentando la novela del Curioso Impertinente, dice: “Bien me parece esta novela; pero no me puedo persuadir de que esto sea verdad”. O sea: lo que está estéticamente bien no tiene nada que ver con la verdad lógica o

moral (pero, señor cura: ¿le bastaría a usted con *persuadirse* de lo contrario? ¿le bastaría con la eficacia retórica de la persuasión, que no otra cosa es la retórica que un arte suasorio? ¿le bastaría a usted con creer en lo que el arte le cuenta para que pareciera verdad y fuera tomado por tal?)

El canónigo abunda en lo mismo: "La mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y lo posible... anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyera de la versimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe". Aquí la imitación (mimesis aristotélica) debe leerse en sentido amplio, involucrando la imitación "naturalista" de lo real, que confunde la mirada, con la imitación de los modelos clásicos autorizados (aceptados por el poder cultural), con la imitación de los paradigmas éticos (más ampliamente: ideológicos) que el arte construye en el espacio de lo posible.

¿Qué es, de otro lado, lo *inverosímil* (sic)? Es lo que se refiere a la historia y contiene errores documentales. O sea: en el terreno de la historia, la inverosimilitud es el mal, en tanto que en el de la literatura puede abonar todo el discurso. Entonces, cabe otra pregunta: ¿cómo distinguir los documentos verdaderos de los falsos? ¿basta con una candorosa pericia material?

Don Quijote razona en otro sentido. Su categoría central no es el acuerdo entre las cosas y su representación en el discurso (en términos groseros, esto es la verdad para la tradición filosófica realista de cuño aristotélico) sino la credibilidad del discurso, resultante de una dialéctica entre éste y el lector. Creer sin ver, he allí la tarea más alta del arte, en el espacio de la obra de arte o fuera de ella, en toda la orilla poética de cualquier discurso: "Si os la mostrara —dice Don Quijote— ¿qué hiciéades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla la habréis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender". Creo que Dulcinea existe, aunque no exista. Obro como si existiera y Dulcinea empieza a *existir*: mis actos son reales a partir de su irrealdad y generan su *realidad*.

Para Don Quijote, la verdad es la verosimilitud, a partir de que ambas categorías dependen de la credibilidad que se deposite en sus extremos. También para someterse a las pruebas documentales de la historia hay que *creer* en el valor de sus documentos. Y si se trata de creencia, entonces puede tomarse como histórico un hecho que nunca ocurrió. Ejemplifica Don Quijote: "Hubo Doce Pares, hubo Pierres, hubo Cides". Y razona el canónigo, "admirado de oír la mezcla que Don Quijote hacía de verdades y mentiras... En lo que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio; pero de que hicieron las hazañas que dicen creo que la hay muy grande".

Para Don Quijote basta con creer (es decir: actuar en función de una latencia) para que las cosas se tengan por ocurridas, a juzgar por los efectos persuasivos que producen en nosotros. Para el canónigo, hay que documentar la creencia en pruebas documentales (que necesitan de cierta creencia en cuanto a su eficacia probatoria, desde luego, o sea que son, en definitiva, suasorias, o sea retóricas).

La fórmula cervantina es la síntesis de estas tensiones: "La mentira autorizada por los tiempos". Esta es, casi puntualmente, la categoría que luego denominaríamos *ideología*: creencia en función de la cual actuamos como si fuera verdad. Poco importa que responda o no a una realidad objetiva cuyas minucias se pierden en lo conjetural: basta con que la demos por buena en tanto acuerdo de la cosa y su repre-

sentación. Basta con que la consideremos verosímil, lo que da la razón a Don Quijote al sostener la identidad verdad/verosimilitud.

Dos buenos lectores de Cervantes insistirán con variantes en lo mismo. Unamuno dirá que hoy Cervantes es tan real como Don Quijote. Borges sostendrá que tanto da que el mundo sea miles de veces secular como que haya sido creado hace diez minutos y todos convengamos en que es miles de veces secular. De nuevo, Don Quijote: "Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdades tanto son mejores cuanto son más verdaderas" ¿Qué diferencia hay entre ser verdadero y asemejarse a la verdad?

Estas paradojas quijotescas acaso permitan razonar con cierta fluidez el a menudo trivial problema (trivial por trivializado) de las relaciones entre el arte y la realidad, quiero decir: entre el arte y algo que le es necesariamente exterior y con lo cual guarda alguna relación de representación (de representación: de nueva presentación: de poner otra vez presente algo que estuvo presente y ya no lo está: de presentizar lo ausente). Pues tal es la base del problema de la verdad: las relaciones de la *cosa* y el *intelecto*. Así de simple.

Lo que viene a decir Don Quijote, es, finalmente, que: algo es considerado por nosotros como verdadero si nos persuadimos de que lo es, conforme a cierta ideología de la verdad que manejemos (o que nos maneje). No es que sea verdadero en sí mismo, o sea no es que la representación se identifique plenamente con el objeto representado, lo cual exigiría una aprobación absoluta de nuestro saber en cuanto a la cosa y en cuanto al saber de la cosa. Y absolutizar sólo es posible con la intermediación del más sabio de los sabedores: el dogma.

La verosimilitud es, pues, un pacto, y todo conocimiento que no sea dogmático es verosímil, o sea que es como si fuera verdadero, aunque no lo sea. Necesitaríamos llegar al fin de la historia para saber de las coincidencias y disidencias en lo verdadero y lo verosímil.

La verosimilitud es un pacto incesantemente renovado o eventualmente quebrado entre el autor y el lector. Es una apelación a la credibilidad y a la libertad. Si decido creer a un texto autorizado por el nombre de X, entonces X es verdadero y sabré cómo probar que me parece verdadero, o sea que sabré probar cómo es verosímil.

Pero el pacto puede ser denunciado y la verosimilitud, entonces, derogada. Borges dice que Plinio era leído en su tiempo en busca de precisiones y hoy es leído en busca de prodigios. La *Comedia humana* de Balzac era, en su tiempo, un artefacto que admitía la representación de toda la sociedad francesa de su época. Lukács aún "pacta" con Balzac y lo cree un escritor documental. Pero ya Adorno denuncia el pacto y considera la *Comedia* como una "fantasmagoría sociológica".

La locura de Don Quijote fue tomada como un problema psiquiátrico por algunos sabios. Aún Kretschmer se valió del caballero y de Sancho para abordar algún momento de su tipología. Hoy nada nos importa la "verosimilitud" patológica de este loco (verosimilitud que toma Cervantes con calma, como, por ejemplo, cuando acota: "...Comenzó a decir en voz alta, como si estuviera sin juicio...") Somos libres de aceptar esta locura como tal locura o como lo que nos parezca: acaso un recurso de retórica narrativa para mirar el mundo del revés y razonar algunos de sus aspectos del derecho. Lo importante del pacto es que nos deja libres para aceptar o rechazar. Nos deja libres para reescribir todo Cervantes, para ser los "autores" de las obras de Cervantes.